

Histoire des arts

Lire une image

« Qu'entend-on par image ? Dans le monde romain, l'imago désignait un portrait de l'ancêtre en cire, placé dans l'atrium et porté aux funérailles. Le droit d'images, réservé aux personnes nobles, leur permettait d'établir et de conserver leur lignage. Étymologiquement, l'image figure donc le portrait d'un mort.

L'image est le langage commun de l'humanité. Elle apparaît sur les voûtes des grottes préhistoriques bien avant que l'homme songe à édifier des temples et des tombeaux. Des millénaires la séparent de l'écriture, projection abstraite de la pensée. L'image abolit le temps et l'espace. Elle est lecture instantanée et présence immédiate du monde. À travers elle l'homme se reconnaît ; pourtant sa richesse est ambiguë et son pouvoir d'aliénation extrême. L'image sert de vérité. Elle s'offre à tous et se refuse à chacun. La mythologie moderne consacre le règne de l'image. Pour mieux imposer ses fables et ses slogans, elle révoque l'esprit qui anime la lettre (la publicité, aujourd'hui, fait de la lettre une image. »

Olivier BOULNOIS, philosophe, *Au-delà de l'image*, 2008

Image :

Dictionnaire Larousse

Nom féminin (latin *imago*, -inis)

- 1- Reproduction d'un objet matériel donnée par un système optique et, en particulier, par une surface plane réfléchissante ou un miroir : *Regarder son image dans une glace*
- 2- Reproduction d'un objet matériel par la photographie ou par une technique apparentée : *Image floue, image radioscopique d'un organe*
- 3- Représentation ou reproduction d'un objet ou d'une figure dans les arts graphiques et plastiques, et en particulier représentation des êtres qui sont l'objet d'un culte ou d'une vénération : *Image peinte de la Vierge*
- 4- Représentation imprimée sur une petite carte ou une feuille de papier ; estampe populaire : *La maîtresse a donné une image à Henri*
- 5- Illustration d'un livre, notamment pour enfants : *Livre d'images*
- 6- Personne ou chose qui présente un rapport de ressemblance ou d'analogie avec une autre : *Un fils qui est l'image vivante de son père*
- 7- Symbole ou représentation matérielle d'une réalité invisible ou abstraite : *L'eau qui coule, image du temps qui passe*
- 8- Aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît à quelqu'un, manière dont il le voit et le présente à autrui, notamment dans un écrit : *L'image que les Français se font d'eux-mêmes*
- 9- Représentation mentale élaborée à partir d'une perception antérieure : *Image visuelle, l'image d'un être cher*
- 10- Expression évoquant la réalité par analogie ou similitude avec un domaine autre que celui auquel elle s'applique : *Un poème remarquable par la richesse des images*
- 11- Religion : Synonyme d'icône.

Problématiques

Comment aider l'élève à regarder le monde qui l'entoure pour mieux le connaître et le comprendre ?

Comment éveiller la curiosité et l'intérêt des élèves pour les créations visuelles ?

Démarche

- Des rencontres : au musée, lors d'une exposition temporaire, dans un livre, dans un magazine, sur un mur, etc.
- Des temps de production en classe
- Des apports culturels.

Quels outils utiliser au cours des sorties ?

- Le carnet de croquis ou le cahier de dessin
- L'appareil photographique.

Quels outils utilisés en classe ?

- Le carnet de croquis : recueil d'essais, de mémoire à exploiter
- Le musée de classe : collection collective d'images selon un projet
- Les TICE : recherches des et autour des œuvres.

Premiers regards sur l'image peinte, photographiée, reprographiée

Regarder l'image dans son entièreté, se focaliser sur un détail, le décor, un signe, une forme, etc.

- Dire ce que l'on voit
- Dire ce que l'on ressent
- Donner ses impressions
- Exprimer ses émotions
- Donner son avis
- Emettre des hypothèses
- Poser des questions, etc.

Comment « lire » une image : des conduites à adopter au cours des visites

- Visualiser l'ensemble de l'œuvre
- Permettre aux élèves d'appréhender subjectivement et personnellement l'image
- Analyser les caractéristiques plastiques, et stylistiques : *comment c'est fait*
- Reformuler et compléter les remarques des élèves en utilisant le vocabulaire adéquat
- Se questionner sur sa fonction : *pour qui et pour quoi c'est fait*
- Apporter des informations complémentaires relatives à l'œuvre : l'histoire, l'environnement géographique politique et religieux de sa création : *quand et où l'œuvre a été réalisée* (apports culturels).

Quelles notions aborder ?

- Les notions d'ordre plastique : couleur, forme, espace, plan, volume, lumière, matière, matériaux, composition, échelle, cadre, cadrage, etc.
- Les notions d'ordre historique et patrimonial.

Fiche enquête

Dans le cadre d'une enquête, proposer aux élèves de renseigner un document pour leur permettre d'appréhender l'identité d'une œuvre.

Ce questionnement conduit à « affiner » le regard, à s'engager dans un processus d'analyse et à se documenter pour compléter les connaissances.

S'interroger sur :

- l'identité : le titre de l'œuvre
- la technique utilisée : peinture à l'huile, peinture acrylique, trois crayons, fusain, sanguine, ronde bosse en marbre, en bronze, bas relief, gravure, dessin, sculpture, photographie
- la date de sa réalisation : son contexte historique, politique, religieux
- le lieu de sa création
- sa fonction : de propagande, de décoration, de délectation, de relique, de témoignage historique, etc.
- ses caractéristiques plastiques : échelle, forme, lignes, couleurs, composition, lumière, etc.
- les caractéristiques stylistiques : baroque, renaissance, classique...

Histoire des arts

Lire une architecture

« De même que l'oiseau bâtit son nid, que les insectes se créent des cités, que les mammifères se cherchent des gîtes et se bâtissent des tanières, ainsi l'homme, par sa nature même, a toujours désiré construire. »

Franck Lloyd Wright (architecte 1867-1959)

Architecture :

Le Petit Robert

1. Art de concevoir et de construire un bâtiment selon des partis esthétiques et des règles techniques déterminés ; science de l'architecte. Abrév. (fam.) : *archi*.
2. Structure, organisation. *L'architecture d'un tableau. Architecture d'un système informatique.*

Larousse

1. Art de construire les édifices. *Architecture et urbanisme.*
2. Disposition, caractère architectural. *La sobre architecture d'une église.*
3. (fig.) Principe d'organisation, structure. *L'architecture d'un roman.*

L'architecture appartient aux arts de l'espace et aux arts du visuel, elle est étroitement associée à l'histoire et à la culture de la mémoire collective.

Problématiques

Comment aider l'élève à regarder le monde qui l'entoure pour mieux le connaître et le comprendre ?
Comment éveiller la curiosité et l'intérêt des élèves pour les créations architecturales de l'humanité ?

Démarche

- Des visites et des découvertes « *in situ* »
- Des temps de production en classe
- Des apports culturels.

Quels outils utiliser au cours des sorties ?

- Le carnet de croquis ou le cahier de dessin
- Les outils graphiques pour tracer, dessiner, noter, etc.
- L'appareil photographique
- La caméra.

Premiers regards sur l'architecture

Encourager une approche sensible : percevoir l'architecture avec tous ses sens

Etablir des relations avec l'espace, les lieux, l'environnement

Etablir des relations sensorielles et corporelles : regarder, écouter, sentir, toucher les architectures... déambuler, se déplacer... pour appréhender les espaces :

- le toucher : toucher, tâter, caresser, nommer les sensations, décrire et mettre en mots les perceptions
- la vue : étudier la couleur et l'incidence de la lumière, repérer les organisations géométriques
- l'ouïe : écouter des lieux, enregistrer des sons, les bruits spécifiques aux différents bâtiments, mesurer l'intensité et la durée des sons, repérer le bruit des pas, les voix, les objets que l'on traîne...
- l'odorat : sentir, repérer, nommer les odeurs. Repérer des odeurs spécifiques liées à des lieux particuliers.

Laisser réagir les élèves après un premier regard sur l'édifice : dire ce que l'on voit, ce que l'on ressent, donner ses impressions, exprimer ses émotions, donner son avis, émettre des hypothèses, poser des questions, etc.

Comment « lire » une architecture : des conduites à adopter au cours des visites

Approche analytique, artistique et culturelle

- Visualiser l'ensemble de l'édifice
- Permettre aux élèves d'appréhender subjectivement et personnellement le bâtiment
- Observer en multipliant les points de vue et analyser les caractéristiques plastiques, architecturales et stylistiques
- Reformuler et compléter les remarques des élèves en utilisant le vocabulaire adéquat
- Appréhender les dimensions du bâti (notion d'échelle)
- Identifier l'édifice et préciser sa fonction : usage et usager
- Apporter des informations complémentaires relatives à l'histoire de l'édifice (apports culturels)
- Forcer le regard et s'intéresser à des détails significatifs
- Situer le bâtiment dans son environnement géographique.

Dimension transversale

L'architecture se nourrit des autres arts : architecture et arts visuels (arts plastiques, cinéma, photographie...), architecture et danse (relation au corps), architecture et design (relation à l'objet), architecture et théâtre, architecture et patrimoine...

Quelles notions aborder ?

- Les notions architecturales :
Espace, intérieur/extérieur, dedans/dehors, espace ouvert/espace fermé, espace privé/espace public, individuel/collectif, structure, environnement, paysage, habitat, lieu, territoire, temps, durée, chronologie, éphémère/pérennité, évolution, mémoire, protection, corps (relation corps et œuvre), passage, limite, frontière, communication, circulation, ouverture/fermeture, transparence/opacité, élévation, plein/vide, dedans/dehors, fonction, usage/usager, identité, ordre/désordre, décoratif, enfermement, équilibre/déséquilibre, etc.
- Les notions d'ordre plastique : couleur, forme, espace, plan, volume, lumière, matière, matériaux, composition, etc.
- Les notions d'ordre mathématique : géométrie, grandeur, mesure, proportionnalité, échelle, verticalité/ horizontalité, etc.
- Les notions d'ordre historique et patrimonial.

Fiche enquête

Dans le cadre d'une enquête, proposer aux élèves de renseigner un document pour leur permettre d'appréhender l'identité d'un bâtiment.

Ce questionnement conduit à « affiner » le regard, à s'engager dans un processus d'analyse et à se documenter pour compléter les connaissances.

S'interroger sur

- l'identité
- le type d'édifice : les indices, les éléments d'identification
- la date de construction
- le lieu
- la fonction : bâtiment privé ou public
- les matériaux de construction utilisés
- les caractéristiques architecturales : échelle, forme, lignes, couleurs, ouvertures...
- les caractéristiques stylistiques : baroque, renaissance, classique...

Histoire des arts

Etre spectateur à un concert

La musique est l'art consistant à arranger et à ordonner sons et silences au cours du temps : le rythme est le support de cette combinaison dans le temps, la hauteur, celle de la combinaison dans les fréquences, etc.

La musique est à la fois une création (une œuvre d'art), une représentation et aussi un mode de communication. Elle utilise certaines règles ou systèmes de composition, des plus simples aux plus complexes (les notes de musique, les gammes, etc.). Elle peut utiliser des objets divers, le corps, la voix, mais aussi des instruments de musique spécialement conçus.

La musique est évanescence : elle n'existe que dans l'instant de sa perception qui doit en reconstituer son "unité" dans la durée.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique>

Problématiques

Comment développer la sensibilité de l'élève qui assiste à un concert ?

Quels repères lui donner en termes de connaissances ?

Démarche

Assister (si possible) à des concerts. Pour les choisir, se rapprocher des écoles de musique, conservatoires, salles de spectacles et structures ou associations dédiées aux musiques actuelles ou contemporaines.

Utiliser également des vidéos de concerts (ex : extraits d'opéras, concertos, performances vocales, formations de jazz, etc...)

Ecouter, analyser des caractéristiques musicales soit avec l'enseignant, soit lors d'un partenariat avec un intervenant.

Avant le spectacle

Rappel des concerts déjà vécus par l'élève

Lecture de l'affiche et du dossier pédagogique relatifs au concert

Eventuellement un travail de recherche portant sur la formation instrumentale ou vocale, le style (populaire, savant, traditionnel...), le contexte, la situation dans l'histoire, le compositeur

Rappel des règles de comportement dans une salle de spectacle.

En plus de la qualité d'écoute à respecter, il est utile de rappeler quelques règles : par exemple, applaudir lorsque l'orchestre entre en scène puis à l'arrivée du chef d'orchestre. Si le concert est une symphonie, ne pas applaudir entre les mouvements... Cela dépend évidemment de la nature du concert (chansons de variétés, conte musical, concerto...).

Après le spectacle

Encourager l'expression orale ou écrite des élèves :

- ce que j'ai ressenti (*C'était perturbant, tranquillisant, joyeux, mélancolique, fougueux...*)
- ce que j'ai observé (*Quelle formation musicale ? Quels registres de voix ? Quels thèmes mémorisés ?*)

Ecouter d'autres œuvres musicales (même compositeur, style, époque, thématique...) et/ou étudier des œuvres d'autres domaines artistiques en rapport avec le concert

Relever ce qui n'est pas strictement musical : l'histoire, la chorégraphie, les décors, les costumes...

Expliquer le contexte d'écriture de l'œuvre, pourquoi l'œuvre a été écrite.

Quels outils ?

Tout spectacle doit faire l'objet d'une trace écrite dans le carnet culturel de l'élève. Il s'agit de mémoriser l'instant vécu.

On y inscrit le titre de l'œuvre, le compositeur, la date, quelques mots clé, les impressions personnelles ...

Quelles notions aborder ?

- Le temps

Mouvements lents, rapides, liés, piqués... répétitions de cellules rythmiques... temps pulsé ou non

- La couleur

Formations instrumentales et vocales, timbre et modes de jeu, dynamique et nuances
Les instruments et voix : les registres, les modes de jeux

- L'espace

Monodie, polyphonie, éléments qui se succèdent ou qui s'accumulent...

- La forme

Thème, reconnaissance de formes simples AABB, ABA
Formes improvisées ou non

- La fonction

Distinguer, identifier et situer une musique selon sa place dans la société, ses usages, le contexte : une musique sacrée, profane, de circonstance (ex : commémoration), de film, narrative, au service du mouvement et de la scène (danse, ballet)

- La connaissance des différents styles (musique savante, jazz, rap, contemporain, ...)

Celle-ci pourra se construire lorsque l'élève aura vu plusieurs concerts appartenant au même style

- Les différents métiers de la musique

Chef de chœur, chef d'orchestre, instrumentiste, chanteur, ingénieur du son...

Histoire des arts

Etre spectateur d'un ballet ou d'une pièce dansée

« La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps. »

Curt Sachs, musicologue allemand (1881-1959), *Histoire de la danse*, Gallimard

« Mon vocabulaire est un vocabulaire du corps, ma grammaire est celle de la danse, mon papier est un tapis de scène. »

Maurice Béjart, danseur et chorégraphe (1927-2007)

Danse :

Art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Danse>

La danse appartient aux arts du vivant, elle est étroitement associée aux arts du son (musique), aux arts du visuel (décors) et aux arts du quotidien (costumes). Elle s'inscrit dans l'Histoire et dans la culture d'une région, d'un pays, d'un groupe humain.

La danse contemporaine fait de plus en plus coexister différents styles de danse et différents domaines artistiques.

Problématiques

Comment développer la sensibilité de l'élève face à un spectacle de danse ?

Quels repères lui donner en termes de connaissances ?

Démarche

Assister (si possible) à des spectacles de danse (qui dit *arts vivants*, dit *rencontres « vivantes »*) - Pour les choisir, se rapprocher des structures agréées par la DRAC

Utiliser également des vidéos de danse (DVD ou téléchargements sur Internet)

Produire, interpréter des mouvements de danse soit avec l'enseignant, soit lors d'un partenariat avec un intervenant (au moins une fois par cycle).

Avant le spectacle

Rappel des spectacles déjà vus par les élèves

Lecture de l'affiche ou de la fiche sur le spectacle

Eventuellement, travail de recherche portant sur l'histoire interprétée ou évoquée dans la pièce (Le chorégraphe s'appuie le plus souvent sur la connaissance de l'histoire du spectateur)

Expressions des premières représentations (ce à quoi on peut s'attendre ou au contraire le caractère mystérieux du titre ou de la photo)

Rappel des règles de comportement dans une salle de spectacle.

Après le spectacle

Encourager l'expression orale ou écrite des élèves :

- ce que j'ai ressenti (*C'était émouvant, drôle, agaçant, effrayant...*)

- ce que j'ai compris (*De quoi parle le spectacle ? Y a-t-il une histoire ? Le spectacle évoque-t-il des sentiments ? Quel est le caractère des personnages ?*)

Dans un deuxième temps, on s'interroge sur les moyens mis en œuvre par le chorégraphe et les danseurs pour exprimer leur message.

La pratique de l'activité permet de développer l'approche sensible de l'œuvre.

Quels outils ?

Tout spectacle doit faire l'objet d'une trace écrite dans le carnet culturel de l'élève. Il s'agit de mémoriser l'instant vécu. On y inscrit le titre de la pièce, le chorégraphe, la date, les danseurs, le compositeur de la musique, quelques mots clé, les impressions personnelles ...

Quelles notions aborder ?

En fonction de son propre parcours, de ses intentions, des expressions et les idées qu'il veut communiquer au public, le chorégraphe fait des choix :

- **les formes dansées** : tours, chutes, sauts, attitudes, portés, déplacements ...
- **le rapport au temps et au monde sonore utilisé** : mouvements lents, rapides, saccadés
- **l'énergie apportée** : mouvements doux, accentués, retenus, contractés ...
- **l'espace** : l'environnement (salle ou extérieur), taille de l'espace, les différentes dimensions, l'orientation du corps
- **le rapport entre les différents danseurs** : dansent-ils à l'unisson ou se répondent-ils ? Quels contacts entre les danseurs ?
- **les costumes et les décors** : ce qu'ils apportent à la danse, en quoi ils s'intègrent au mouvement

Sans être trop analytique, on pourra engager les élèves à faire des liens entre le ressenti, le message et les choix chorégraphiques (par exemple, la folie peut s'exprimer par une succession de tours).

- **la connaissance des différents styles** (classique, jazz, contemporain, hip-hop ...) : celle-ci pourra se construire lorsque l'élève aura vu plusieurs pièces appartenant au même style
- **les différents métiers de la danse** : chorégraphe, danseurs, musiciens, costumiers, éclairagistes ...

Des références bibliographiques

La Danse vue par Maurice Béjart et Colette Masson – Maurice Béjart – Ed. Hugo et compagnie

Copain de la Danse - Agnes Izrine – Ed. Milan jeunesse

La Danse, Histoire, ballets, coulisses, Etoiles - Gérard Mannoni et Catherine Ianco – Ed. Milan Jeunesse

Histoire des arts

Arts du langage / Littérature

Littérature :

définition Le Petit Robert

1. Ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une valeur ou une intention esthétique
 2. Ensemble des œuvres écrites ou orales à valeur ou intention esthétiques relevant d'un même pays, d'une culture, d'une même époque, d'un genre (*la littérature contemporaine*) (*la littérature de gare*)
 3. Travail, métier, art de l'écrivain (*se lancer dans la littérature*) (*entrer en littérature*)
- « La littérature est une affaire sérieuse pour un pays, elle est au bout du compte, son visage » Aragon
« La littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer » Roland Barthes
« En littérature, le plus sûr moyen d'avoir raison, c'est d'être mort » Victor Hugo

Extrait du Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008 - Encart « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts »*

Les « **arts du langage** » = *littérature écrite et orale (roman, nouvelle, fable, légende, conte, mythe, poésie, théâtre, essai, etc.) ; inscriptions épigraphiques, calligraphies, typographies, etc.*

L'école primaire - « arts du langage » = *littérature (récit, poésie)*

Le collège - « arts du langage » = *littérature écrite et orale (roman, nouvelle, fable, légende, conte, mythe, poésie, théâtre, etc.)*.

Le lycée - « arts du langage » = *littérature écrite et orale (roman, nouvelle, fable, légende, conte, mythe, poésie, théâtre, essai, etc.) ; inscriptions épigraphiques, calligraphies, typographies, etc.*

Problématiques

Comment s'inscrire dans la culture humaniste en intégrant les arts du langage et en articulant : Histoire des arts / Littérature ?

Comment accompagner et aider l'élève à entrer en culture littéraire, à développer la curiosité, le goût pour les textes « littéraires » ?

Quels textes proposer ?

Objectifs

- Développer le goût des « histoires » et de la lecture: des lectures nombreuses
- Construire une première culture littéraire commune et partagée, intégrée dans l'histoire des arts et la culture humaniste : des parcours fondés sur des réseaux
- Mémoriser des « histoires », des « écrits », conserver des faits de langue: des situations de mémorisation et/ou de retours aux textes
- Participer à la vie des textes :
 - ▶ évoluer : d'une lecture « fusionnelle » vers une lecture distanciée, attentive au fonctionnement et à la fabrication du texte
 - ▶ devenir « lecteur- acteur » de la construction des significations du texte
 - ▶ faire preuve de jugement esthétique et critique
 - ▶ accéder à une interprétation symbolique.

Les « outils »

- des œuvres « littéraires », « patrimoniales », classiques, de jeunesse (point d'appui : les listes - cf. Eduscol)
- des textes résistants : réticents (qui posent des problèmes de compréhension), proliférants (qui multiplient les interprétations possibles)

- le carnet de littérature ou un espace littérature dans le cahier HDA / le « cahier » de poésie / le cahier « d'écriture »/ les affiches : recueil des écrits de mémoire, anthologiques (textes, collecte d'extraits, de mots...), des écrits de travail (recherches, essais, inventions), des projets d'écriture : écrits « élaborés, aboutis ».

Les écrits de travail, provisoires, courts, personnels, sous forme de prises de note, relevés de passage avec soulignement, ajouts sur le texte, prélèvements et classements des éléments prélevés, journaux de lecture, résumés, titres, questions, tableaux, schémas permettant de visualiser une progression ou des relations logiques, etc. Pour noter une première impression, une hypothèse, une interprétation, une idée, une idée principale...

Les écrits d'entraînement, activités plus décontextualisées.

Réécrire le texte en changeant de point de vue, d'époque, en changeant le nombre de personnages.

Les écrits anthologiques

Choisir, collectionner, mettre en correspondance des extraits de textes et d'autres œuvres (arts du visuel, arts du son, de l'espace...)

Constituer une anthologie poétique (classée selon des critères personnels)

Constituer un recueil de citations, expressions, métaphores, syllogismes, extraits de texte, proverbes, morales...

Constituer un recueil de mots.

Les projets d'écriture

► **Projets courts / Interaction lecture et écriture**

Identifier des stéréotypes et en jouer : parodies, détournements, pastiches

Produire des textes courts appartenant à un genre identifié, à une symbolique particulière

Faire expliciter les relations avec d'autres textes ou d'autres images (développer l'écriture en faisant raconter par un personnage le récit auquel il est fait référence)

Insérer un texte dans un texte lu ou écrire la fin d'une œuvre ouverte afin de développer les compétences textuelles.

Réécrire pour transposer l'œuvre pour le jeu dramatique

Combiner des œuvres ou des scènes en mêlant les personnages ou les actions

Transposer un récit dans un autre temps, dans un autre espace

Repérer des motifs, des formes récurrentes dans un texte lu et les utiliser pour créer de nouveaux textes

Repérer des règles d'écriture portant sur le jeu de la langue et du langage, sollicitant l'imaginaire, et les réutiliser.

► **Projet d'écriture d'une durée plus longue / Interactions lecture, écriture, arts visuels, musiques, théâtre, etc.**

Correspondre avec un auteur, un poète, un illustrateur

Ecrire, dans le cadre d'un festival du livre et de la lecture, des écrits critiques

Réaliser des publications littéraires

Participer à des comités de lecture, exposition

Réaliser un recueil collectif de textes pour diffusion dans l'environnement proche de l'école

Ecrire une pièce de théâtre, un livret d'opéra, un scénario.

Démarche générale

- Proposer des temps de lecture « accompagnée », et des temps de lecture libre, autonome

Fonder la présence du texte dans la classe et la rencontre avec les élèves, développer le « tissage » en favorisant le(s) retour(s) au(x) texte(s) lus et/ou entendus

- Promouvoir d'« autres » modes de lecture, de réception, de réflexion (lecture à haute voix, parcours, mise en réseaux, jeu dramatique/théâtralisation, cercle de littérature, débats à « visées littéraire et /ou philosophique »)

- Développer des temps de production langagières orales (discussions, débats, exposés, cercle de littérature), écrites (recherche, commentaire, « invention »), et valoriser les conduites langagières du type « C'est comme..., on dirait..., ça ressemble..., ça fait penser à... » pour permettre les connexions interprétatives

- Fournir des apports culturels et provoquer les rapprochements par des mises : en réseaux, en articulation, en écho avec les autres arts, en contexte « historique » (genre, sujet/thème/valeurs, auteur/illustrateur...).

Approche sensible :

Premiers regards sur le(s) texte(s) littéraire(s)

Laisser réagir les élèves avant/après une première lecture/écoute de l'œuvre (ou extrait)

Permettre aux élèves d'appréhender subjectivement et personnellement l'œuvre : créer un horizon d'attente, provoquer l'émission des hypothèses, des réactions

Déclencher et animer « l'espace d'expression » : dire ce que l'on ressent, ses impressions, exprimer ses émotions, dire le(s) message(s) « reçu(s) », sous quelle forme, livrer son interprétation, poser des questions.

Approche « analytique », culturelle

Lire le « texte littéraire » : comprendre/interpréter, mettre en réseau, mémoriser

Accompagner les débats, favoriser les échanges des réactions, des points de vue, des interprétations

Structurer les débats, aider à l'analyse pour autoriser la validation ou non des interprétations, pour dégager les notions, pour construire les mises en réseau (générique, intra textuel, inter textuel, thématiques ...), les rapprochements

Reformuler et compléter les réactions des élèves, structurer les notions, en utilisant le vocabulaire adéquat.

Approche transversale : la littérature et la culture humaniste

Lire le « texte littéraire » : articuler, mettre en réseau avec les autres arts, l'histoire, mémoriser

Apporter des informations complémentaires ou faire faire des recherches relatives :

- au contexte historique, géographique, social, univers de référence
- à « l'histoire », la (les) spécificité(s) de l'œuvre, de l'auteur/ illustrateur

Provoquer les mises en dialogue, en réseaux (sémantiques, procédés) avec d'autres œuvres artistiques (littérature/arts visuels, littérature/arts du spectacle vivant...).

Les notions, les savoirs

Connaître des formes (album, livre de poche...), des genres (roman, théâtre, poésie...), des auteurs, des illustrateurs, des thèmes...

Autour des récits, identifier :

- la structure du récit (linéaire, enchâssée, répétitive...)
- le système des personnages (place des héros, description, introduction, relations entre les différents personnages...)
- le système énonciatif, la place du narrateur, la variation des points de vue
- le traitement de l'espace et du temps (temps symbolique / temps réel)
- la rhétorique (jeu avec la langue et le langage)
- l'intertextualité (reprises, plagias, pastiches...)

Autour d'une forme spécifique: l'album, intersection de multiples réseaux

- lecture du texte / lecture des illustrations
- l'articulation texte / illustrations.

* B.O. Encart « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts » - Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008
http://media.education.gouv.fr/file/32/09/0/encart_33090.pdf

Histoire des arts

Qu'est-ce que l'art brut ?

Quand l'art brut est-il apparu ?

L'art brut a sans doute toujours existé mais il n'a été révélé qu'au XX^e siècle.

C'est **Jean Dubuffet** en 1945 qui crée la notion de l'art brut pour désigner les « *ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique* ».

Est-ce que Jean Dubuffet est un artiste d'art brut ?

Non, **Jean Dubuffet** est l'artiste qui a créé la notion d'art brut.

Même si sa pratique rejoint des procédés enfantins ou naïfs, c'est un artiste moderne avec son langage propre, qui a reçu une culture artistique.

Comment définit-on l'art brut aujourd'hui ?

La définition de l'art brut aujourd'hui a évolué.

Certains historiens de l'art reconnaissent l'art brut comme un volet de notre histoire de l'art plus que comme une production singulière de créateurs asociaux.

Qui sont les « artistes » d'art brut ?

Ce sont souvent des personnes isolées qui vivent en marge de la société, sans formation artistique.

Ils se réfugient dans l'irrationnel, le rêve ou le cauchemar. Contrairement aux artistes académiques, ils ignorent les contraintes et les règles des beaux arts.

Ils inventent des univers déroutants à partir d'objets collectés, rangés, subtilisés parfois.

La plupart d'entre eux créent ou ont créé du fond de leur prison, de leur hôpital, de leur grenier ou de leur ferme.

Pour la plupart d'entre eux, la conscience d'être artiste n'existe pas. Cependant plusieurs artistes bruts ont été découverts de leur vivant et ont cherché une reconnaissance.

Quelle est la définition d'un artiste ?

L'artiste par définition est un « créateur d'œuvre d'art ».

La notion d'artiste ne date cependant que du XV^e siècle, auparavant c'est la notion d'artisan qui prévaut, l'artisan de l'Antiquité au Moyen Age a pour fonction de produire de beaux objets.

L'artiste, dans sa définition actuelle, est quelqu'un qui participe à la construction de l'histoire. Il ne produit pas forcément des œuvres esthétiquement admirables, mais conçoit plutôt des œuvres qui questionnent son temps.

Le plus souvent l'artiste a un statut, une formation, une conscience et une volonté d'être artiste, sa production est l'aboutissement d'une démarche intellectuelle avant d'être une démonstration de savoir faire. Il maîtrise le langage plastique.

L'artiste se définit avant tout par une intention de dire.

L'artiste d'art brut a-t-il la volonté d'être un artiste ?

L'artiste d'art brut, souvent isolé, révolté de la société, repris de justice, malade mental ou mystique est souvent catalogué comme asocial. Or des artistes tels que **Fleury Joseph Crépin**, **Augustin Lesage**, **Victor Simon** et d'autres ne sont pas du tout asociaux mais au contraire parfaitement intégrés dans la société. La distinction ne peut donc être aussi tranchée. **Paolo Uccello**, **Francesco le Parmesan**, **Vincent Van Gogh**, **Camille Claudel** n'étaient-ils pas également en marge à leur époque ? Quelle est finalement la définition de l'asociabilité dans la société au travers du temps ?

L'autre différence est la conscience et la volonté de reconnaissance du statut d'artiste. S'il est vrai que les créateurs d'art brut n'ont été révélés à ce jour que par d'autres : médecins, artistes... on relève des personnalités plus communicatives comme **Auguste Forestier**, **A.C.M. (Alfred et Corinne Marie)**, **Augustin Lesage**, **le facteur Cheval** qui éprouvent le besoin de montrer et donc d'être connus.

L'artiste d'art brut a-t-il la même intentionnalité qu'un artiste reconnu comme tel ?

Généralement sans formation l'artiste d'art brut ignore les règles académiques et n'a pas appris le langage plastique. Ce qui n'est pas vrai pour **A.C.M., Josome Hodinos, Aloïse (Aloïse Corbaz)** par exemple.

On lui reproche d'être figé dans une période de sa vie et de répéter inlassablement un répertoire de formes et de procédés de manière obsessionnelle et compulsive, et de n'avoir aucune intentionnalité, aucune véritable démarche intellectuelle.

Certes tous les marginaux ne sont pas créateurs, mais ceux qui le sont ont une véritable intention de produire parfois en risquant leur quiétude voire leur sécurité.

Ils se donnent les moyens matériels, dans des conditions parfois extrêmes, pour signifier leur vision du monde. Leur univers, même s'il semble répétitif, se complexifie, prolifère et rejoint en cela la démarche d'artistes contemporains qui toute leur vie explorent inlassablement voire de manière obsessionnelle une même problématique plastique (**Roman Opalka, Daniel Buren, On Kawara, Christian Boltanski**, etc.).

Est-ce que le terme « art brut » a un rapport avec les matériaux pauvres souvent utilisés ?

Il est vrai que les matériaux utilisés dans les productions d'art brut sont souvent pauvres et modestes car récupérés.

Le terme « brut » signifie au sens premier « *qui n'a pas été traité, façonné ou subi de préparation spéciale ou ce qui est resté naturel* ». Le terme « art brut » signifie alors une expression instinctive. Cependant, personne n'est jamais indemne de culture.

Quelle est la différence entre art brut et art naïf ?

Les artistes de l'art naïf, que l'on associe souvent aux « peintres du dimanche » sont des personnes qui se sont mises à créer sans formation. Souvent d'origine modeste, leur art est en décalage avec les courants artistiques du moment ainsi Le **Douanier Rousseau** est contemporain de **Pablo Picasso** or il ignore totalement la modernité artistique de son époque ce qui ne l'empêche pas d'être très moderne par rapport à la peinture académique de l'époque.

L'art naïf semble souvent maladroit et ressemble aux dessins d'enfants mais à la différence des artistes d'art brut les artistes dits naïfs revendiquent leur position d'artiste. L'art naïf s'inspire souvent de sujets populaires, il utilise des techniques traditionnelles. On y trouve le plus souvent des couleurs vives, une grande minutie dans la réalisation mais beaucoup de maladresses dans la représentation de l'espace. C'est un art depuis longtemps repéré puisque Denis Diderot le présente comme le seul véritable courant artistique dans son *Traité du Beau*. L'artiste naïf aspire cependant à la gloire académique et au musée.

Quelle est la différence entre art brut et art primitif ?

L'« art primitif » désigne les productions artistiques de « sociétés traditionnelles », « sans écriture » ou dites « primitives ».

C'est l'art des cultures non occidentales, dont la perception a longtemps été liée au colonialisme. On parle aujourd'hui plutôt d'« art premier » car la notion « d'art primitif » suppose une évolution de l'art dont l'aboutissement serait l'art occidental. Cette vision évolutionniste et ethnocentriste est abandonnée.

Quelle est la différence entre art brut et art Outsider ?

L'art Outsider est la traduction du terme art brut proposé par Roger Cardinal en 1972 et accepté par Jean Dubuffet. Il est un peu le pendant de l'art brut dans les pays anglo-saxons révélé depuis les années 70.

Les artistes de l'*Outsider Art* sont autodidactes, issus de classes pauvres et populaires venant souvent de la communauté afro-américaine. Leur art est souvent lié aux thèmes religieux.

L'art brut est-il un mouvement artistique ?

Non, au sens académique de l'histoire de l'art : il n'appartient à aucune filiation, aucun échange, aucune affinité artistique. Il est unique et différent pour chaque artiste. Cependant à l'aube du XXI^e siècle il pourrait évoluer comme un courant artistique « différent ». Mais il faudrait se poser la question de la définition d'un courant artistique. Si jusqu'au XIX^e ce sont rarement les artistes mais la plupart du temps des critiques, des historiens de l'art qui le circonscrivent, il en va autrement pour l'art brut défini en l'occurrence par un artiste.

L'art brut est-il comparable à l'art enfantin ?

Oui, dans la mesure où enfant et artiste d'art brut ne sont socialement pas reconnus comme artistes dans la société.

Non, car enfant et adulte ne possèdent pas la même maturité, les mêmes connaissances, les mêmes expériences.

Oui, car enfant et artiste d'art brut peuvent « se déconnecter » de la réalité.

Non, car la ténacité des artistes d'art brut n'est pas comparable à celle des enfants.

Non, car les artistes d'art brut ont des expériences de vie souvent rudes que n'ont pas la plupart des enfants, les univers de leurs créations ne sont pas vraiment comparables.

Oui, par la maladresse, le côté naïf des représentations plastiques.

Trouve-t-on d'autres formes proches de l'art brut dans d'autres domaines de la création ?

L'enfermement de la plupart des artistes d'art brut explique le recours assez rare aux instruments de musique ou à l'appareil photo. La musique, la photographie, la vidéo supposent des pré-requis, des connaissances de bases dont les artistes d'art brut sont souvent indemnes.

Plusieurs ont écrit mais sans toujours respecter la syntaxe, grammaire voire en inventant même un système d'écriture.

Y-a-t-il eu des influences de l'art brut sur les artistes modernes et contemporains ?

Au début du XX^e siècle, des artistes en quête d'inspiration se tournent vers les créateurs d'art brut comme l'ont fait **Paul Gauguin, André Derain, Pablo Picasso**, etc. Ils se sont tournés également vers les arts dits « primitifs » à la charnière du XIX^e et du XX^e.

Si l'art brut rejoint certaines pratiques des artistes surréalistes qui recherchaient dans la création automatique l'état primitif de l'expression, la rupture Dubuffet/Breton vient de la volonté de Breton de ne pas établir de distinction entre les champs de l'art.

Des artistes comme Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Annette Messager entre autres, se tournent régulièrement vers l'art brut pour se ressourcer et enrichir leur travail artistique.

Histoire des arts

Appréhender, lire un objet design

Design :

Petit Robert, dictionnaire de la langue française

[dizajn] n.m. (mot anglais : dessin, plan, esquisse)

Anglicisme.

Esthétique industrielle appliquée à la recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonction (pour les objets utilitaires, les meubles, l'habitat en général). Adj. D'un esthétisme moderne et fonctionnel.

Encyclopédie Universalis 1990

Le design a l'avantage de signifier à la fois dessein et dessin.

Dessein indique le propre de l'objet industriel qui est que tout se décide au départ, au moment du projet, tandis que dans l'objet ancien fait à la main, le projet se différencie en cours d'exécution.

Et *dessin* précise que, dans le projet, le designer n'a pas à s'occuper des fonctionnements purs, affaires de l'ingénieur, mais seulement de la disposition et de la forme des organes dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire de la configuration.

Le design est cité dans les arts du visuel.

L'objet est cité dans les arts du quotidien.

Problématique

Comment amener l'élève à poser un regard attentif sur le monde qui l'entoure, sur l'environnement proche de son quotidien, son cadre de vie ?

Démarche

- Des observations d'objets réels ou en images
- Des temps de production en classe
- Des apports culturels.

Quels outils utiliser au cours des observations, des analyses ?

- Le carnet de croquis ou le cahier de dessin
- Les outils graphiques pour tracer, dessiner, annoter ...
- L'appareil photographique
- Une collection d'images.

Premiers regards sur l'objet (objet réel, manipulable)

Encourager une approche sensible : appréhender l'objet avec tous ses sens

Explorer l'objet en le touchant, en le manipulant, en s'y confrontant corporellement, en observant sa forme, ses lignes, sa matière, sa taille, sa couleur ...

Quelques questions pouvant aider à l'observation :

- *Que voit-on ?*
- *En quoi l'objet est-il fait ?*
- *Pourquoi est-il fait ?*
- *Quel est son impact sur son utilisateur ?*

Suite à cette première approche, proposer aux élèves d'exprimer leurs ressentis : mettre des mots sur leurs impressions, leurs émotions. Les laisser donner leur avis, poser des questions.

Approche analytique de l'objet

Amener les élèves à préciser leur analyse, les guider en suivant une grille de lecture

- Déterminer le type de l'objet (meublier, bijoux, arts de la table, luminaire, voitures ...)
- Désigner l'objet (table, fauteuil, chaise, vase, fourchette ...)
- Décrire l'objet (les matériaux employés, les techniques ...)
- Préciser le nom du créateur s'il est connu

Il sera intéressant d'aborder la notion de « design anonyme » qui concerne les objets courants, ordinaires dont les créateurs sont inconnus (pince à linge, stylo, ciseaux ...).

- Préciser les usages :
 - ▶ la fonction de l'objet (décorer, protéger, contenir, supporter ...)
 - ▶ le type d'utilisateurs (enfants, adultes, individuel, collectif, privé, public)
 - ▶ l'utilisation
- Evoquer le message (sécurité, luxe, modernité, confort ...).

Dimension transversale

Le design est fortement lié aux autres arts :

- Design et architecture (échos entre l'espace, l'environnement et l'objet)
- Design et arts de l'espace (jardins, espaces urbains)
- Design et arts visuels (photographie, arts plastiques, cinéma...)
- Design et danse (danser avec des objets, relation au corps)
- Design et arts du son (utilisation d'objets pour créer du son, des rythmes ...)

Le design peut être mis en rapprochement des problématiques de la société de consommation.

Quelles notions aborder ?

Fonction-forme

Usage/usager

Besoin-crédation

Beau-utile

Original-banal

Qualité-médiocrité

Artisanal-industriel

Forme-couleur

Forme-corps

Taille-corps

Confort-forme

Matière-confort

Privé-public

Personnel-impersonnel

Une grille de lecture reprenant les points détaillés dans la partie « Approche analytique de l'objet », peut être proposée aux élèves pour les amener à adopter une logique d'analyse face à un objet.

XX^e	Espace	
	ESPACE	<p>La Condition Publique Albert Bouvy, architecte - 1901 Roubaix, place Faidherbe</p> <p>MOTS CLES : Circulation Espace Lumière</p> <p>DOMINANTE : ARTS DE L'ESPACE</p>

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

Une longue façade de style local, en briques rouges. Une grande porte arquée qui s'ouvre sur une rue couverte, d'un toit translucide ; une rue pavée, avec des entrées de part et d'autre. Une entrée vers un salon rouge créé à l'aide d'objets du quotidien, à la fois ordonnés et désordonnés, à l'endroit, à l'envers, au sol, sur les murs, au plafond, une invitation à l'imaginaire...

Suit une grande salle très lumineuse, la verrière, en partie coffrée de bois, mais laissant volontairement apparaître les traces du passé : les briques, les matériaux de scellement, le toit en verre qui filtre la lumière naturelle.

De l'autre côté de la rue, une salle d'exposition dans une ambiance feutrée, des images fixes, animées. Un peu plus loin une autre entrée encore, une très grande salle cette fois, une espace blanc à l'opposé du précédent, des murs blancs, en briques, de nombreux piliers viennent « parceller » cet espace un peu comme des arbres dans une forêt.

Une rue donc accueillante, invitante, « pavée de bonnes intentions »....

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

La fonction initiale du lieu

Un conditionnement a pour vocation de « conditionner » la laine, c'est-à-dire d'en fixer le prix après avoir analysé le degré d'humidité contenu dans la matière première et donc son poids « loyal et marchand ». Il a aussi pour vocation d'en analyser la solidité et la qualité.

Le contexte historique

Roubaix est une réelle ville-usine née de la révolution industrielle et de l'essor de l'industrie textile au XIX^e siècle (notamment l'industrie de la laine), essor qui a connu son apogée en 1911. De cette mono-industrie textile est né un urbanisme où s'imbriquent de façon anarchique usines et habitat ouvrier (courées). Toutes les étapes de la production textile (symbolisées sur une frise qui orne la façade de l'hôtel de ville) étaient représentées à Roubaix (filatures, retorderies, teintureries, tissages, etc.).

L'une des étapes de cette production consiste à réceptionner la matière première et à l'analyser ; d'où la création d'un conditionnement. Le premier a été construit rue du Château en 1858 à l'initiative de la municipalité. Vite insuffisant, il est remplacé en 1883 par un nouvel établissement, boulevard d'Halluin.

En raison du développement grandissant de l'activité textile, la municipalité achète en 1894 à Mme Motte-Grimonprez un terrain de près d'un hectare, à l'emplacement actuel, pour construire un nouveau conditionnement. S'ensuit un litige avec la chambre de commerce qui veut créer et exploiter elle-même cet établissement. Un décret préfectoral en 1899 met fin au conflit en confiant le projet à cette dernière.

QUELQUES CONNAISSANCES

L'architecture de la Condition Publique

Le bâtiment est construit en 1901 par l'architecte Albert Bouvy et l'entrepreneur Pennel.

Les façades se décomposent en travées d'arcs en plein cintre en brique blanche reposant sur un haut soubassement en pierre bleue. Sur un fond de briques rouges, les briques émaillées multicolores donnent du relief aux 224m de façades sous la forme de damiers, frises ou de tableaux, rehaussés par des cabochons ou des motifs floraux (fleurs de coton) en céramique bleue.

Le porche d'entrée, surmonté d'un fronton semi-circulaire en pierre, calé entre deux piliers de briques, reçoit une imposte en ferronnerie ouvragée.

Comme les fleurs de coton, les deux têtes de béliers couronnant le porche symbolisent la vocation textile de l'édifice.

Le caractère décoratif exceptionnel de ces façades confère au bâtiment une véritable mise en scène urbaine.

L'édifice comporte deux vastes magasins ou halles de stockage couvrant ensemble 5100 m². Ils sont desservis par une rue intérieure couverte en forme de U, longue de 140m, sous une verrière. Cette rue couverte permettait aux camions de se mettre à quai devant les vastes entrepôts.

Soutenues par des colonnes en treillis métallique de 8m de hauteur, les toitures en terrasse des magasins sont en béton armé système Hennebique, utilisation précoce de ce nouveau matériau résistant à l'incendie.

La toiture en terrasse sur une surface de 2000m² maintenait à l'intérieur un degré d'hygrométrie constant : c'est ici qu'est née l'une des premières salles climatisées au monde.

Malgré la crise textile, le bâtiment n'a jamais été dépourvu entièrement d'activités industrielles. En 1998, la Condition Publique est inscrite à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques et devient la propriété de la Communauté Urbaine de Lille Métropole.

Sa réhabilitation en manufacture culturelle est confiée à l'architecte Patrick Bouchain dans le cadre des réhabilitations de sites industriels en « maisons folie » lors de l'opération Lille 2004 - capitale européenne de la culture. Destiné à s'intégrer comme un lieu de vie ouvert sur le quartier du Pile en pleine requalification, ce lieu a désormais pour vocation d'être un espace de création et de diffusion artistique.

Patrick Bouchain opère une rénovation technique complète mais volontairement pauvre en finitions. Il propose par cette architecture évolutive un lieu ouvert à tous les possibles et l'intègre dans le paysage en offrant des espaces de socialisation pour les riverains (café et restaurant notamment), tout en lui conservant sa mémoire et celle des hommes qui y ont travaillé.

Désormais, la halle située à gauche de la rue couverte (1400 m²) peut recevoir des activités de production, des manifestations et des expositions. Son éclairage naturel est renforcé par le grand lanterneau de la surélévation centrale.

Phénomène botanique surprenant, l'immense toit-terrasse s'est couvert au fil du temps d'une végétation sauvage. La découverte de cette « prairie » a révélé une flore qui a dû s'adapter à un milieu privé d'eau, de nourriture et de soleil sur un sol pollué. Les graminées transportées au fil des années par les balles de laine en provenance de tous les pays, ont créé un équilibre propice à leur développement. Elles symbolisent à elles seules les vagues migratoires qui ont permis l'essor textile de la ville et la population multiculturelle de Roubaix. Une partie réaménagée est accessible au public.

La Condition Publique est aujourd'hui emblématique du renouveau culturel et urbain de Roubaix depuis le milieu des années 1990.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Autres exemples de réhabilitations de sites patrimoniaux, industriels pour la plupart :

- ANMT (ancienne usine Motte-Bossut),
- l'Usine
- Chez Rita
- site Roussel
- hôtel d'entreprises Lepoutre
- îlot Crouy
- ...

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

CIRCULATION

1. Avec des boîtes en carton de tailles variées, construire (en salle de motricité, de sport...) différents parcours, labyrinthes, en variant les modes de déplacements et circulation :

- à pieds
 - en patins à roulettes
 - en trottinette
 - à plat ventre
 - à reculons...
- nommer les variations possibles
 - agencer les cartons en composant plastiquement une architecture imaginaire
 - tracer un ou plusieurs sens de circulation
 - filmer les évolutions.

2. Façon « maquette », construire une (des) architecture(s) à l'aide de modules de base différents : boîtes à chaussures, boîtes d'allumettes, etc. et organiser ce (ces) module(s), en incitant à des circulations variées. Les éléments circulant pourront varier eux aussi : billes, eau, crayons...

ESPACE

- se créer un espace d'immersion par le son, l'image, en intégrant la notion de corps et de mouvement (possibilité d'insérer des objets dans la scénographie) - lieu : classe, cour, rue, place de village...
- s'approprier ce lieu
- en extraire les caractéristiques et les particularités (aspects insolites, similitudes avec d'autres lieux...)
- être acteur dans cet espace et se mettre en scène
- se photographier ou photographier les autres
- se filmer
- évoluer dans cet espace selon des critères variés (en avant, en arrière, en diagonale, en sautant, en marchant, en courant, en roulant au sol, en dansant...)

LUMIERE

- repérer des espaces ou objets laissant filtrer la lumière, produisant de la lumière naturelle
- jouer avec cette lumière : créer de la transparence (papier, objets...) ou à l'opposé rendre opaque
- se déplacer dans ou avec cette lumière (théâtre d'ombres, ombres chinoises...)
- colorer des éléments lumineux (papiers transparents et/ou colorés sur des fenêtres, sur des lampes de poche)

Sources :

Roubaix, une ville née de l'industrie, Ed. La Voix du Nord / Ed. du patrimoine, 2000

Roubaix ville d'art et d'histoire le guide, Ed. du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2008

LAAC*Lieu d'Art et Action Contemporaine - Dunkerque*

construit de 1979 à 1982, architecte Jean Willerval

MOTS CLES Architecture /Sculpture
Intégration
Territoire

DOMINANTE ARTS DE L'ESPACE

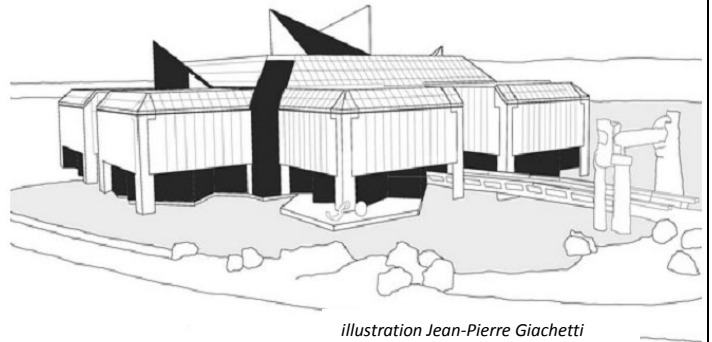


illustration Jean-Pierre Giachetti

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**PREMIERE APPROCHE**

Le musée s'inscrit dans les grandes courbes des talus du jardin. Il semble se dresser telle une sculpture immense qui viendrait naturellement buter sur les plans inclinés. Entouré d'eau, il semble posé sur pilotis.

En le contournant, les différents points de vue que l'on peut avoir nous montrent combien il est en osmose avec le passé industriel du lieu. En effet, les chantiers navals que l'on pouvait observer originellement autour du site ont inspiré les formes architecturales. Lignes affirmées, formes triangulaires et de nombreuses obliques pointant vers le ciel, rappellent la présence des grues métalliques de ce site portuaire.

A l'extérieur du bâtiment, le blanc domine : le béton de sa structure est recouvert de verre et de céramique blanche. Les ouvertures sont très peu nombreuses ; muets, les murs ne s'ouvrent qu'au rez-de-chaussée par de larges baies. On accède au lieu en traversant un plan d'eau que chevauche une passerelle. Un monumental portique en bois du Cameroun, l'*azobé*, de Philippe Scrive marque le passage.

Une fois à l'intérieur, en rez de chaussée, c'est un forum à trois larges gradins qui nous invite, par ses coussins colorés, à nous asseoir. Une rampe douce et circulaire nous conduit aux huit salles d'exposition de l'étage. Pour protéger les œuvres, les espaces d'accrochage autour du forum sont aveugles. Entre ces salles, des saignées s'ouvrent sur le jardin, les sculptures extérieures ou la mer. Un déambulateur relie ces univers totalement clos où rien ne distrait l'œil.

A l'intérieur, c'est également le blanc qui domine. Blanc dans lequel vient s'inscrire le bois clair des rampes d'accès, du bord des marches et des gradins.

Au deuxième niveau, en mezzanine, le cabinet d'art graphique présente les œuvres dans une scénographie originale. Elles se découvrent dans des tiroirs verticaux ou horizontaux que l'on ouvre à sa guise permettant ainsi à chacun de créer son propre parcours.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Le LAAC, érigé en bord de mer existe grâce à la collection Gilbert Delaine, ingénieur des Ponts et Chaussées, collectionneur privé dont l'ambition était de rassembler suffisamment d'œuvres pour ouvrir un musée digne de sa cité dunkerquoise. La collection regroupe des peintures, sculptures, dessins et estampes de différents mouvements artistiques. On peut y contempler des œuvres :

- du groupe CoBrA (1948 – 1951) avec Karel Appel et Pierre Alechinsky
- de l'Abstraction lyrique (1951-1957) avec Georges Mathieu, Pierre Soulages, ou Hans Hartung

...

- des Nouveaux réalistes (1960 – 1970) Arman, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, César
- de la Figuration Narrative (mouvement qui voit le jour en 1965) avec des artistes parmi lesquels Jacques Monory, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque ou encore Gérard Fromanger
- du mouvement Supports/Surfaces (1969 – 1972) dont a fait parti Claude Viallat.

A l'origine du musée, il y a le jardin réalisé en 1980 par Gilbert Samel, paysagiste et Pierre Zvenigoroski, plasticien. Quatre hectares de courbes gazonnantes sont modelés pour nous rappeler le mouvement des dunes et du vent. Deux miroirs d'eau affleurent au cœur d'une flore dominée par des saules, des oyats et des genêts. Le musée émergea en dialogue avec ce jardin qui le précédait. Conçu comme une architecture sculpture par son architecte Jean Willerval, il se construit de 1979 à 1982. Aux abords des chantiers de construction navale et de la plage, l'architecture du LAAC s'intègre dans son environnement, s'enracine dans ce paysage particulier : « *J'ai voulu créer un lieu spécifique fait pour le vent, les dunes, les gens du Nord ; un lieu pour l'art, un lieu un peu secret avec une porte et quand on a franchi cette porte et emprunté la passerelle, on se doute qu'à l'intérieur il va se passer quelque chose* ». Jean Willerval

En 1997, la rénovation du bâtiment amène Richard Klein, l'architecte en charge de son réaménagement intérieur, à concevoir un lieu ouvert sur trois niveaux pour lier la collection Gilbert Delaine à la création actuelle et aux autres formes artistiques comme la musique, la danse, le théâtre ou la littérature. En clin d'œil, l'aménagement intérieur joue des années 70 : des touches de couleur orange, verte et violette parsèment le forum et la cafétéria s'orne d'un jukebox et de deux distributeurs relookés. L'aménagement acoustique participe à cette même esthétique : des carrés s'inscrivent dans des carrés, des cônes suspendus évoquent l'art cinétique ou l'abstraction géométrique des années 70. L'éclairage du forum prend aussi un aspect insolite avec des spots cadres aux couleurs flash et un anneau de néons orange et vert.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DU NORD

Palais de justice de Lille 1967 - bâtiment conçu par le même architecte, Jean Willerval

Le Chœur de Lumière d'Anthony Caro à l'Eglise de Bourbourg - sculptures réalisées *in situ* en adéquation avec l'espace et faisant dialoguer l'ancien et le contemporain

PRODUCTIONS

ARTS DE L'ESPACE

Les relations de l'architecture avec son environnement : une cabane caméléon

Un caméléon... qu'est ce qu'un caméléon ? Si le caméléon a la faculté de changer de couleur, pour se confondre à son environnement, que pourrait être une « *cabane caméléon* » ?

Il s'agira avec les élèves de trouver les moyens d'intégrer une architecture à son environnement. Couleurs, mais aussi formes, matières, motifs ou échelles seront autant d'éléments avec lesquels ils pourront jouer afin de créer une cabane en adéquation avec le lieu choisi.

Le lieu pourra être un espace de l'école ou des environs proches. Les matériaux à disposition pourront être divers matériaux de récupération, cartons, emballages divers, bouteilles, tissus, matières végétales, ...

Variante : On pourrait aussi leur faire choisir une image en couleur d'un paysage caractéristique (industriel, portuaire, insulaire, céleste, urbain) et, après lecture de celui-ci, leur demander de construire la *cabane caméléon* qui puisse se confondre avec le site choisi.

XX^e ESPACE		LaM : l'extension de Manuelle Gautrand <i>Lille art métropole, Villeneuve d'Ascq</i>	Espace
	MOTS CLES	Organique Motif Dialogue	
	DOMINANTE	ARTS DE L'ESPACE	
	DIALOGUE AVEC	Arts du langage : Contre. <i>Le grand Combat</i> , poème de Henri Michaux, Arts de l'espace : Le parc Güell à Barcelone, Antoni Gaudi - l'entrée du métro parisien, Hector Guimard - le Musée Guggenheim de Bilbao, Franck O. Ghery Arts du son : Iannis Xenakis, <i>Phlegra</i> , 1975 ¹ Arts du spectacle vivant : Maguy Marin, <i>May B</i> , ballet créé en 1981 Arts du visuel : Pierre Alechinsky, Claude Viallat ² , art brut	

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

L'allée qui nous mène au musée semble bien familière. Nulle trace du nouveau bâtiment : il ne se découvre qu'au dernier moment, lové derrière l'assemblage parallélépipédique de Roland Simounet.

Les cubes s'y retrouvent, biseautés, inclinés ; ils se projettent en subtils décalages. Les baies vitrées sont occultées, le bâtiment qui émerge de terre est aveugle et monochrome. La brique de Simounet fait place à un béton de fibre soyeux, animé par un jeu de formes irrégulières arrondies, pleines ou creuses. Sous un autre angle, la façade basse se plisse, rimant de ses arêtes segmentées. Elle s'insinue sous le réseau rectiligne des bâtiments antérieurs.

L'intérieur ondule, conduisant la promenade du spectateur au travers de larges espaces parallèles. La déambulation est intime, l'espace clos. L'extérieur ne nous parvient qu'au travers du filtre des moucharabieh³ de béton. Au détour de la promenade se découvrent : un belvédère, une échappée, un espace de repos.

La lecture du plan du bâtiment permet d'en appréhender la structure : cinq salles tout en longueur, souvent comparées à une sorte de main. Aux intersections, des plafonds très hauts permettent de lire cette organisation.

Sol, mur et plafond se fondent dans une harmonie discrète au service des œuvres. Le mobilier de Renaud Piérard reprend les formes alvéolaires des murs. Cette haute porte nous mène dans un jardin qui nous offre l'imposant vestige d'une cheminée, témoignage de l'industrie roubaisienne.

Dès l'entrée, le regard est partagé entre ce vestige et la transparence des imposants « murs » de verre qui composent la nouvelle construction, dialogue entre intérieur et extérieur.

Les élèves seront conduits à circuler autour, puis dans le bâtiment dans une lecture commentée active en stationnant en différents endroits. Des croquis permettront de construire l'observation, la photographie permettra la perception de l'échelle des bâtiments (moi au musée) comme le cadrage sur des détails (isoler).

Certains endroits permettent la comparaison des bâtiments des deux architectes :

Ils dissemblent par la forme (rectiligne/sinueux) ; le rythme (syncopé/continu) ; le matériau (brique/béton) ; la relation à l'extérieur (ouvert/masqué) ; le motif (géométrique/cellulaire). Ils sont tous deux discrets, inscrits dans l'environnement, à échelle humaine et certains éléments dialoguent entre eux : les façades cubiques des doigts s'alignent sur la façade de Roland Simounet ; au jeu régulier, modulaire des briques répond le motif irrégulier des alvéoles du béton ; un belvédère rime avec un autre, la circulation et l'intimité...

¹ <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/lire/ecouter.html>

² <http://www.claudeviallat.com>

³ Treillage de bois dans les portes orientales permettant de voir sans être vu.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Contexte

Jean Dubuffet aura donné ses lettres de noblesse à l'Art Brut et ses collections à la ville de Lausanne. Mais depuis, aucun grand musée français ne présentait au public cet aspect de la production artistique. En 1999, une nouvelle donation, celle de l'Aracine permet au MAM de combler cette lacune.

Le bâtiment de Roland Simounet manque cruellement de place, tant pour présenter les acquisitions contemporaines que pour exposer cette nouvelle collection. L'architecte Manuelle Gautrand propose un projet qui remporte le concours international.

Une construction innovante

« *L'architecture peut être douce* » Manuelle Gautrand

Née en 1961, Manuelle Gautrand s'installe à Lyon, puis Paris. Toutes ses créations dissemblent mais révèlent une notion de plaisir qui la distingue⁴. Jouant de l'esthétique et des symboles, elle propose des réalisations représentatives de la complexité et des ambiguïtés de la nature humaine.

Ses projets possèdent une part importante d'expérimentation : le bâtiment est ici réalisé en panneaux d'un béton enrichi de fibre. Ces éléments, moulés artisanalement, sont montés sur une ossature métallique puis résinés de lasure nacrée. Les trente trois formes sont distribuées de façon aléatoire et naturelle sur les façades.

Conçu comme une reconstitution métaphorique de l'unité entre le bâtiment de Simounet et la nature, les nouveaux bâtiments sont comparés, à fleur de sol, aux racines d'une plante ancrée dans la déclivité.

A découvrir : Le site de l'architecte : <http://www.manuelle-gautrand.com/>

Un bâtiment organique ?

« *Toute maison est une contrefaçon mécanique, maladroite, embarrassée et trop compliquée du corps humain. Fils électriques pour le système nerveux, plomberie pour les entrailles, chauffage et cheminée pour les artères et le cœur, fenêtres pour les yeux, le nez et les voies respiratoires. La structure de la maison est une sorte de tissu cellulaire plein d'os dont la complexité atteint de nos jours une sorte de folie...* »

Frank Lloyd Wright, conférence de Princeton, 1930⁵

A l'extérieur, le béton légèrement rosé est tactile. Alvéolé, il se fait membrane, tissu cellulaire. Le vocabulaire utilisé pour évoquer le bâtiment semble puiser dans l'organique : bras, doigt, peau. A l'intérieur, la promenade sinueuse suivrait-elle les circonvolutions invisibles de la pensée humaine ?

L'architecte américain Frank Lloyd Wright (1868-1959), souvent considéré comme le fondateur américain de l'architecture moderne créait le concept d'architecture organique qui dans sa pensée relevait avant tout un humanisme. « *Toute architecture doit être fonctionnelle comme un organe est fonctionnel, mais ça ne suffit pas* ». Sa *Fallingwater House*⁶, réalisée en Pennsylvanie en 1936, innove par cette interpénétration de l'homme et la nature. Le terme rebondit au travers les nombreuses propositions développées par des architectes dont, entre autres, Hans Sharoun et Alvar Alto.

Les préoccupations écologiques contemporaines amènent à revisiter ces propositions à la recherche d'une nouvelle façon d'habiter, de construire et de concevoir. En ce sens, les innovations technologiques permettent la génération de formes, matériaux et concepts de plus en plus proches d'une morphologie humaine dépourvue d'angles.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Liste ministérielle : Le parc Güell à Barcelone d'Antoni Gaudi - Les entrées du métro de Paris d'Hector Guimard - Le Musée Guggenheim de Bilbao, Frank O. Gehry - Le centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers.

Mise en réseau dans le département du Nord : La Comédie de Béthune : une architecture d'Emmanuelle Gautrand - Le Fresnoy : réhabilitation d'une architecture - Le Musée des Beaux-Arts de Lille : dialogue entre deux architectures.

⁴ F. L. Wright, *L'avenir de l'architecture*, coll. Médiations, Gonthier-Denoël, Paris, 1966

⁵ Paul Ardenne, Manuelle Gautrand, *Architectures*, in folio Editions 2005

⁶ <http://www.fallingwater.org/>

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Organique : Expérimenter la citation de F.L. Wright en créant des maquettes d'habitation dans des boîtes en carton. Jouer sur les formes, couleurs et matériaux. Comparer avec le centre Pompidou qui place ses organes circulatoires à l'extérieur du bâtiment.

Le motif : Relever une forme naturelle (feuille, trace d'animal, branche), la styliser. La répéter en variant son organisation, sa densité, sa répartition, son rapport au fond. Aux cycles II et III, on pourra créer des volumes de terre géométriques pour les envahir avec des zones d'empreintes pour brouiller les arêtes. Inversement, on pourra tenter d'organiser géométriquement des empreintes sur des volumes.

Le dialogue : Créer une collection d'images d'architecture. Les classer en fonction de différents critères : matériaux, formes, fonction. Les classer en fonction de la géométrie de leurs volumes au cycle III.

Photocopier les bâtiments par demi-image : prolonger le bâtiment en choisissant des formes en opposition ou en prolongement, jouer sur leurs éléments constitutifs : ornements, ouvertures, colonnades, linteaux...

XX^e	ESPACE	La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent		Espace
		MOTS CLES	Espace Lumière Transformation-Réhabilitation	
		DOMINANTE	ARTS DE L'ESPACE : urbanisme, restructuration des quartiers	
		DIALOGUE AVEC	Arts du visuel Arts du son	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE				
PREMIERE APPROCHE				
<p>Dès l'approche du musée, l'ancien et le nouveau communiquent dans un dialogue perceptible et harmonieux. Façade en briques rouges, inscription gigantesque « MUSEE » en lettres simples et contemporaines.</p> <p>Une porte arquée, haute, invite élégamment à entrer. D'autres portes équipées de grilles contemporaines laissent entrevoir la cour avant du musée.</p> <p>Cette haute porte nous mène dans un jardin qui nous offre l'imposant vestige d'une cheminée, témoignage de l'industrie roubaisienne. Dès l'entrée, le regard est partagé entre ce vestige et la transparence des imposants « murs » de verre qui composent la nouvelle construction, dialogue entre intérieur et extérieur.</p> <p>Dès les premiers pas dans l'entrée du musée, l'intérieur invite, guide par la perception visuelle ou auditive, vers des directions diverses, à choisir... Ce choix se fait présent : quelques œuvres... quelques bribes de voix de baigneurs, témoins de la fonction de l'ancienne piscine. Les cabines révèlent des œuvres, on passe de l'une à l'autre, entourés des sons de voix, mais aussi de l'eau du bassin peu profond. Nous y voici, un bassin tout en lumière, de part et d'autre de celui-ci une immense clarté nous accueille, émergeant de vitraux subtilement colorés. Balcons, salles, œuvres (peintures, sculptures...) nous mènent ensuite vers une « promenade » à cette harmonieuse « récréation ».</p>				
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE				
Contexte, analyse et notions				
<p>Qu'est-ce qu'une piscine ?</p> <p>Rappel des éléments caractéristiques d'une piscine en amont de la visite : les fonctions du lieu (natation, sport, hygiène) et ses caractéristiques (bassins, douches, cabines, carrelage...).</p>				
Contexte historique et politique : le courant hygiéniste à Roubaix				
<p>A partir de 1892, Roubaix devient une ville socialiste qui développe une politique innovante tournée vers les ouvriers et s'empare de la question urbaine pour améliorer leurs conditions de vie.</p> <p>Cette question devient un enjeu politique parce qu'elle ne saurait être laissée à la seule emprise catholique et patronale et se traduit par un progrès social qu'accompagnent d'importantes mutations urbaines.</p> <p>Entre autres réalisations, cantines, crèches, sanatorium, écoles, écoles de plein air, colonies, lieux dédiés au sport ouvrier se multiplient et symbolisent les préoccupations sociales et hygiénistes de la ville.</p> <p>C'est dans cette même dynamique que la municipalité Jean Lebas (maire socialiste élu de 1912-1944), décide de construire des bains municipaux destinés à devenir « <i>la plus belle piscine de France</i> », un véritable temple dédié au corps, à l'hygiène et au sport. Il n'existait alors qu'un établissement de bains (rue de Rome) et une école de natation à ciel ouvert installée dans une dérivation du canal.</p> <p>Avant d'entreprendre les travaux, la municipalité envoie une commission en mission d'étude dans les grands établissements de bains de l'époque (Bruxelles, Nancy, Strasbourg). Les piscines jusque-là aménagées sans élégance et sans confort, attirent peu la population.</p> <p>A Roubaix, elle est somptueuse et constitue une revanche sociale pour les ouvriers : « <i>Les Roubaisiens sont aussi beaux que les autres et les travailleurs ont autant le droit de se baigner dans une piscine modèle que les privilégiés de la fortune</i> » (Jean Lebas).</p>				

Cette piscine à eau chaude ouverte en 1932 est une des grandes réalisations de la municipalité et apporte à la population une hygiène peu coûteuse dont les ouvriers étaient jusqu'alors complètement privés. En imposant des habitudes de propreté, il s'agit de développer chez l'ouvrier le respect de lui-même.

Rare lieu de réelle mixité sociale à l'époque, la piscine a marqué des générations de Roubaisiens qui y ont appris à nager.

QUELQUES CONNAISSANCES

L'architecture de La Piscine

La Piscine est construite de 1927 à 1932 par l'architecte lillois Albert Baert (1863-1951).

Elle est fermée en 1985 (en raison du mauvais état de la voûte attaquée par les vapeurs de chlore).

Elle est bâtie sur le plan d'une abbaye cistercienne : à l'emplacement de l'église abbatiale se situe la grande nef de style Art déco du bassin de natation, couverte d'une double voûte en béton armé à l'origine (aujourd'hui en zinc teflonné à l'extérieur, en plâtre à l'intérieur). Elle est éclairée par les deux grandes verrières évoquant le soleil levant et le soleil couchant.

Sur le pourtour du grand jardin cloître se répartissent en lieu et place des cellules monastiques, les cabines de bains.

Côté rue des Champs, la façade en béton et l'ancienne entrée en pierres reconstituées à l'imitation du grès rose, se composent comme celle d'une église carolingienne. L'architecte se détache ici des références néomauresques et antiquisantes auxquelles il s'était référé à Dunkerque et à Lille (dont il est l'auteur des bains).

Les procédés de fabrication utilisés (béton armé) sont très innovants pour l'époque.

Le musée d'Art et d'Industrie était installé depuis dix ans à titre provisoire dans une aile de la mairie.

L'architecte Jean-Paul Philippon (co-auteur de la reconversion de la gare d'Orsay en musée) s'est chargé du projet de réhabilitation de la piscine en musée.

Cette réhabilitation redonne son cachet à l'ensemble en ajoutant une salle d'expositions temporaires (armure de métal, de verre et de béton).

Le grand bassin est mis en valeur par deux ailes longitudinales qui permettent une mise en lumière originale des œuvres d'art exposées. Cet espace modulable peut être ouvert pour accueillir du public à l'occasion de spectacles (le bassin peut être recouvert). Les anciennes cabines conservées ont été transformées en vitrines thématiques.

Le jardin de promenade à la française de l'ancienne piscine est aujourd'hui transformé en jardin botanique de plantes textiles et tinctoriales.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Autres exemples de réalisations liées au courant hygiéniste et au progrès social dans les années 30 :

- les HBM dans le quartier du Nouveau Roubaix (logements collectifs avec salles de bain, eau chaude courante et électricité, rues à angles droits permettant la circulation de la lumière, etc.)
- le centre sportif municipal
- les écoles (exemple : école Ernest Renan, rue de Beurewaert à Roubaix)

Nombreuses autres réhabilitations de sites patrimoniaux, industriels pour la plupart : ANMT (ancienne usine Motte-Bossut), l'Usine, Chez Rita, site Roussel, Condition publique, hôtel d'entreprises Lepoutre, îlot Crouy, gymnase, etc.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Espace / lumière

(voir fiche Condition publique)

Transformation-réhabilitation

- jouer à restructurer un espace : salle de classe, jardin, partie de cour de récréation...
- imaginer un espace à partir d'un autre
- transformer à l'aide d'une application informatique (*PhotoFiltre*, *Gimp*, ...) une photo d'un bâtiment, d'un objet, d'un jardin, d'une salle, d'un quartier, etc.
- modéliser en 3D (*Google SketchUp*) un dessin de quartier, d'objet, etc.

Sources :

Roubaix, une ville née de l'industrie, Ed. La Voix du Nord / Ed. du Patrimoine, 2000

Roubaix ville d'art et d'histoire le guide, Ed. du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2008

XX^e ESPACE	Le Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq - Architecte, Roland Simounet	Espace
	MOTS CLES Intimité Unité Cube	DOMINANTE ARTS DE L'ESPACE
Note préliminaire : Décrire et parler d'architecture sollicite l'emploi d'un vocabulaire spécifique. Un court échantillon de ce vocabulaire est utilisé et peut être enseigné. Ces mots sont signalés en <u>caractères italiques et soulignés</u> , ils renvoient à un lexique en fin de document.		
PERCEPTION DE L'ŒUVRE		
PERCEPTION DU BATIMENT Inscrit dans la déclivité d'un espace naturel, le musée de Villeneuve d'Ascq s'étire, discret, dans une harmonie de briques rouges. L'allée nous amène à longer le bâtiment : cette approche latérale dévoile un jeu de volumes cubiques alternant façades maçonnées et larges surfaces vitrées. Au centre, une entrée lumineuse articule la circulation entre l'aile gauche dédiée à la recherche et à l'animation, et l'aile droite dédiée aux collections. L'intérieur nous amène dans un vaste hall largement vitré, où le <u>patio</u> intérieur rime avec le parc que nous venons de quitter. Des enfilades de pièces au plafond bas accueillent la collection Masurel. Volumes, matériaux, circulation, ouvertures, les espaces sont intimes et proportionnés aux œuvres. Nous vivons l'intérieur du collectionneur. Un recoin nous perd, une baie ouverte sur le parc nous invite au repos. L'escalier, étroit, nous conduit à un petit cabinet de dessin ; une <u>mezzanine</u> y surplombe la seconde partie du musée. Les salles y sont hautes et plus vastes : des espaces plus neutres permettant l'accueil des expositions dans une fonctionnalité de l'espace public plus proche de notre expérience muséale.		
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE		
Contexte En 1983, Roland Simounet (1927-1996) dote la métropole lilloise d'un musée moderne issu de la passion de personnalités locales. <i>Roger Dutilleul</i> (1873-1956) est un amateur d'art éclairé qui entreprend une collection de peintures dès 1905. Très intuitif, il est un des premiers acheteurs du Cubisme auprès des grands marchands parisiens. Revendant des œuvres pour pouvoir en acheter d'autres, il soutient Modigliani et Léger. Issu d'une riche famille d'industriels, son neveu Jean Masurel (1908-1991) hérite de cet ensemble et poursuit, avec son épouse Geneviève, l'œuvre de son oncle. Dès les années 60, le couple élabore le projet d'un musée qui permettrait l'accès du public à cette remarquable collection privée : elle présente en effet les courants artistiques majeurs de la première moitié du XX ^e siècle en France. Ce rêve se concrétise en 1979 avec la donation de 219 œuvres à la Communauté urbaine de Lille : la Donation Masurel. Un lieu d'accueil doit être créé et un concours d'architecture est lancé. Villeneuve d'Ascq, une des premières villes nouvelles des années 60, est choisie pour son implantation.		
Un bâtiment pour un paysage <i>« Prendre possession du site est essentiel, vous devez intervenir avec beaucoup de délicatesse, en respectant la topographie et en essayant de vous couler dedans »¹</i> Une des premières préoccupations de l'architecte est l'intégration de son bâtiment dans l'environnement. Ainsi, Roland Simounet conçoit un ouvrage discret n'excédant pas un étage, émergeant de la <u>déclivité</u> du terrain. Adossé à la ville le bâtiment s'ouvre sur le paysage. Les matériaux du XX ^e siècle, verre et le béton, s'allient à la traditionnelle brique rouge du Nord dont la couleur joue en complémentaire du vert du parc.		

La brique comme unité de mesure

« A Lille, par exemple, le voûtain est utilisé comme une évocation des voûtains du Nord. Dès le départ, je voulais que la brique imprime son rythme au bâtiment, aussi ai-je dimensionné les voûtains en fonction de la taille d'une brique, ils mesurent 68 centimètres, soit trois briques. »¹

La brique sert de module à la construction dont chaque dimension se convertit en unité de briques. Aucune d'elle n'est coupée. Les baies sont dénuées de châssis, le verre s'enchâsse sobrement dans l'appareillage maçonné sans rupture de rythme.

« Tous les matériaux sont bons, le roseau, le carton, le métal. On travaille avec ce qui est disponible. Mais il faut respecter le sens du bois, par exemple, tenir compte du fait que la brique est un module qu'on tient dans la main. »¹

De par son matériau comme de par ses dimensions qui en découlent, l'échelle du bâtiment est humaine : presque un espace privatif fidèle aux origines de la collection qu'il accueille.

Un dialogue de références architecturales

« Pour chaque projet, il faut repartir à zéro. Lorsqu'on commence un projet, il faut faire comme si on n'avait jamais construit et étudier le problème posé, la qualité du sol, la pente du terrain, le milieu. A Lille, par exemple, il y a une tradition de construction en brique, j'en ai tenu compte lorsque j'ai dessiné le projet du musée d'art moderne. Mais au début, je ne savais pas si j'utiliserai de la brique. »¹

Si des proportions volontairement modestes et l'emploi de la brique rouge inscrivent résolument l'édifice dans son environnement urbain, le jeu des volumes imbriqués et les toits en terrasse, étagés, nous projettent cependant vers des références plus lointaines : la *médina*.

QUELQUES CONNAISSANCES

Biographie

Roland Simounet naît en Algérie en 1927, étudie l'architecture à Alger puis à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris. Fondant son bureau à Alger en 1952, ses premières recherches portent sur la *Mahieddine*, bidonville au cœur de la cité, où il découvre ce qu'il formalisera plus tard dans la leçon d'Alger :

« ...À mon grand étonnement, je découvrais un habitat spontané, ingénieux et économe de moyens. Des espaces maîtrisés, un respect de l'ancrage et de la végétation... »²

Noisy-le-Grand, Venezuela, Haute-Volta, Madagascar, Sahara : Roland Simounet développe ses créations dans des univers variés avant d'être redécouvert par la France en 1971. Il réalise alors, entre autres, les grands programmes culturels qui lui vaudront une reconnaissance internationale : le musée de la préhistoire d'Ile-de-France à Nemours (1976-1980), le musée Picasso à Paris (1976-1985) et le musée de Villeneuve d'Ascq entrepris en 1979.

Outre l'agencement des volumes, le patio intérieur apparaît comme une citation aux architectures méditerranéennes. L'attention que l'artiste porte à la lumière semble ne pas être étrangère à cet aspect de sa pratique.

L'héritage de Le Corbusier

Les notions de module et d'échelle humaine ramènent au *Modulor*³ de Le Corbusier. Mot valise issu de « module » et de « nombre d'or » le *Modulor* est une unité de mesure inventée par le grand architecte français correspondant à la taille moyenne d'un homme. Les proportions d'un bâtiment sont ainsi calculées en fonction cette unité et le bâtiment conçu à l'échelle de ceux auxquels ils sont destinés.

L'héritage du maître français se révèle dans la mise en œuvre de volumes stylisés et de surfaces sobres sur la trame d'une grille géométrique. En recyclant les formes architecturales du passé : *voutain*, *travée*, *patio*, *chapiteau*, Roland Simounet pratique la citation. Il mixe les références et génère un langage original.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES

Liste ministérielle : Le Corbusier, Notre Dame du Haut à Ronchamp (bâtiment religieux) et la Cité radieuse de Marseille (habitat)

Dans le département du Nord : Le Musée des Beaux-Arts de Dunkerque

- Comparer l'origine architecturale des musées du Nord : des bâtiments conçus pour être des musées (PBA Lille, MAC de Dunkerque) ou une réappropriation de bâtiments (religieux : Hospice Comtesse et Musée de la Chartreuse de Douai - militaires : Musée de Gravelines - civils : Cambrai, Cateau-Cambrésis)
- Comparer les musées créés à différentes époques : Le Palais des Beaux-Arts de Lille (1793), Le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (1909) Le Musée des Beaux-Arts de Dunkerque (1973), le LAAC de Dunkerque (1982)

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Selon les mots clefs

L'intimité : « des boîtes en valise ». Se constituer un trésor : images, petits objets, puis agencer une boîte (intérieur et extérieur) pour les présenter. Les tapisser de matériaux choisis selon leurs couleurs et textures (goût, symbole, effet). Présenter ses objets à l'intérieur, mettre en valeur puis pratiquer des ouvertures dans les parois pour permettre un accès visuel. Organiser ces boîtes entre elles. Aménager un coin plus intime dans la classe (coin lecture). Définir la fonction du lieu et ses contraintes, cloisonner l'espace, aménager l'espace interne en choisissant couleurs et matériaux. Expérimenter, critiquer.

L'unité : Concevoir et bâtir des architectures à partir d'éléments simples : morceaux de sucre, collection de boîtes diverses. Elever des volumes, les dresser, bâtir des surfaces, les répéter, les agencer.

Citer : Se constituer un répertoire de formes architecturales à partir de l'analyse d'images de bâtiments. Sur des calques, reprendre la forme des bâtiments représentés en y substituant un élément : porte, fenêtre, pilier, chapiteau. Réaliser des croquis, analyser l'impact des transformations opérées.

Lumière et Dialogue Intérieur/Extérieur seraient des pistes de travail également pertinentes.

DES LECTURES POUR ALLER PLUS LOIN

- Roland Simounet à l'œuvre, Architecture 1951-1996

Sous la direction de Richard Klein, Ed. Musée d'art moderne, Lille Métropole, IFA, Villeneuve-d'Ascq, 2000

- Roland Simounet, *Dialogues sur l'invention* -

Textes réunis et présentés par Richard Klein, Paris, Ed. Le Moniteur, 2005 - Recueil de textes publiés par différentes revues spécialisées entre 1974 et 1995 autour des réalisations de Roland Simounet (1927-1996).

LEXIQUE

Appareillage : façon dont le matériau (pierre, brique) est agencé

Chapiteau : partie supérieure d'un pilier ou colonne servant à soutenir ce qui lui est superposé. Exemple : chapiteau corinthien, chapiteau dorique

Déclivité : surface inclinée par rapport à l'horizontale

Médina : « vieille ville » des agglomérations nord-africaines

Mezzanine : étage ouvert d'un espace intérieur

Module : unité servant à établir les proportions d'un bâtiment

Patio : cour intérieure d'une habitation

Travée : désigne l'espace délimité par la présence de deux supports soutenant l'ensemble

Voûtain : portion de voûte délimité entre deux arêtes

¹ Citations de Roland Simounet extraites d'un entretien avec Virginie Picon-Lefebvre réalisé à Paris en Mars 1999. Catalogue « Roland Simounet à l'œuvre » sous la direction de Richard Klein, Editions Musée d'art moderne Lille Métropole de Villeneuve d'Ascq et Institut Français d'Architecture, 2000, p 35-46.

² *La leçon d'Alger* : entretien avec Roland Simounet, architecte. Revue La Ville, no 1, coproduction Ecole nationale d'architecture Paris Tolbiac, janvier 1995, pp. 42-49.

³ Le Corbusier, *Le modulator*, 1948, rééd. Birkhäuser 2005.

XX^e**ESPACE****Musée de la Chartreuse**Du XIV^e siècle au XXI^e siècle

Rue des Chartreux à Douai

EspaceMOTS CLES
Espace-temps
Transformation
EvolutionDOMINANTE
ARTS DE L'ESPACEDIALOGUE AVEC
Arts du visuel
Arts du son

illustrations Jean-Pierre Giachetti

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**PREMIERE APPROCHE****Découvrir progressivement l'architecture**

Dans un premier temps, observer la façade du musée depuis les grilles situées le long de la rue des Chartreux, depuis la cour et les parterres. Puis, longer et observer le bâtiment afin d'appréhender les volumes extérieurs (longer la façade et tourner autour du bâtiment dans la mesure du possible, passer le long et derrière la chapelle, observer l'arrière du musée depuis le parking situé à proximité).

Et enfin, découvrir l'intérieur du musée.

On pénètre par une cour pavée pour accéder à l'entrée du musée.

L'ensemble architectural qui occupe un espace important se compose de plusieurs bâtiments juxtaposés dessinant un L.

La façade est imposante. Deux tours, l'une ronde et l'autre carrée, s'inscrivent dans le prolongement de la façade.

Les boiseries des portes et des fenêtres sont peintes en bleu.

Dans la continuité des bâtiments construits en brique, s'élève une façade imposante qui s'apparente à celle d'une église.

Cette architecture construite en pierre blanche contraste avec la façade en brique et en pierre.

La façade ornée de cinq sculptures en relief est peinte en blanc, le bas du mur est en pierre.

La toiture grise du musée est composée de petites tuiles plates.

La gamme des couleurs est restreinte.

A l'arrière du musée, on identifie d'autres aspects de la salle capitulaire et la chapelle découvertes sous un autre point de vue.

A l'intérieur du musée, les salles présentent des différences : volumes, dimensions, hauteur de plafond, qualité des sols, luminosité...

Les salles de l'hôtel d'Abancourt sont de petites dimensions, celles de l'hôtel Montmorency sont plus vastes.

Le sol est recouvert de parquet ou de carrelage. Des poutres sont installées au plafond.

Le cloître, le réfectoire paraissent plus « anciens », ils sont construits en brique et en pierre.

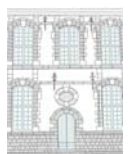
Le plafond du cloître est travaillé et dessine des courbes.

L'intérieur de la chapelle est immense, l'espace est impressionnant, il y fait très clair, la lumière baigne le lieu.

La gamme des couleurs se limite au blanc (mur, carrelage, marbre et plâtre des sculptures, mobilier d'exposition), au « noir » des sculptures en bronze et à l'orangé des terres cuites.

Le plafond qui est en bois ressemble à une coque de bateau renversé.

Depuis la nef, on pénètre dans cinq petites chapelles latérales contigües qui abritent des objets d'art.

**QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE**

(Se référer à la fiche générique : « Lire une architecture »)

- **L'extérieur du musée**

La composition géométrique, l'équilibre des formes et des volumes, le respect des proportions, la sobriété des éléments décoratifs, les lignes simples confèrent à l'ensemble architectural rigueur et sobriété.

L'impression de monumentalité qui se dégage de cette bâtisse est renforcée par la présence des deux tours, une tour ronde et une tour carrée plus haute et plus imposante et enfin par celle de l'église qui s'érige dans la continuité des bâtiments.

Les matériaux identiques utilisés pour les constructions successives accordent à la façade une parfaite unité.

La façade de l'église constitue une rupture à la fois dans le choix des matériaux utilisés et dans le style adopté.

Pour repérer les différentes constructions réalisées au cours des siècles, il convient d'observer et de repérer les composantes architecturales et stylistiques en procédant à un dévoilement progressif de la façade depuis l'aile gauche jusqu'à l'église.

L'hôtel le plus ancien (Abancourt) situé sur l'aile gauche présente des bâtiments perpendiculaires, séparés par une tour ronde.

Le second hôtel bâti dans la continuité (Montmorency) présente un bâtiment et une tour carrée en façade construits dans des matériaux identiques à ceux de la construction antérieure. Les fenêtres du rez-de-chaussée de cet hôtel sont à double meneaux. Ce détail permet de situer le passage d'un bâtiment à un autre.

Les frontons cintrés ou triangulaires disposés au-dessus des fenêtres renforcent l'effet de continuité. Leur disposition alternée rythme la façade. Le bâtiment construit dans la continuité des hôtels particuliers et qui se révèle être à l'origine le logis réservé aux hôtes accueillis au couvent présente des caractéristiques stylistiques différentes.

Les ancrages à fleurs de lys visibles sur la façade permettent de situer historiquement le bâtiment et révèle que la ville était française à l'époque de sa construction.

Les fenêtres à petits carreaux présentent des voussures qui se prolongent par des cordons de pierre. Ce détail typique de la région se retrouve sur les façades des maisons douaisiennes bâties à la même époque.

La façade imposante de l'église récemment restaurée (ouverture en 2001) contraste avec celle des bâtiments construits en brique et en pierre. Des canons présents près de la grille du musée rappellent l'une de ses anciennes fonctions au XIX^e siècle (dépôt d'artillerie).

- **L'intérieur du musée**

Les plafonds sont décorés de poutres et le sol est recouvert soit de parquet ciré, de carreaux de terre cuite ou de carrelage.

Les salles de l'hôtel d'Abancourt sont assez exigües. Pour abriter sa famille nombreuse, Montmorency construit des salles plus vastes.

L'architecture intérieure des bâtiments conventuels qui date du XVII^e siècle est construite dans un style proche du gothique, reconnaissable aux voûtes sur croisées d'ogives.

(Il est intéressant de comparer l'architecture du cloître qui date de 1728 avec celle de la Halle aux Draps de l'Hôtel de ville de Douai qui fut construite en 1463. Ces deux architectures bâties à des époques différentes présentent d'étranges similitudes).

Le volume intérieur de l'église attenante au couvent est immense. La lumière naturelle renforcée par un système d'éclairage zénithal confère au lieu une dimension sacrée.

QUELQUES CONNAISSANCES

BIBLIOGRAPHIE

BUFQUIN Victor *Histoire de la Chartreuse (Six siècles d'histoire locale)*, Douai 1945

BALIGAND Françoise, *Catalogue Le Musée de la Chartreuse*

COSSARD Frédéric, *Le Couvent des Chartreux, Architecture et histoire*, Musée de la Chartreuse, Douai

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Mise en réseau avec d'autres musées du Nord qui présentent des architectures d'époques et de styles différents

- Découvrir et explorer d'autres musées
- S'intéresser à l'architecture extérieure et intérieure des bâtiments ainsi qu'aux différents travaux d'aménagement et de restructuration
- Etudier plus précisément les liens, les passages entre les architectures anciennes et contemporaines.

Musée de Cambrai

Musée Matisse du Cateau-Cambrésis

Palais des Beaux-Arts de Lille

LAAC de Dunkerque

LaM de Villeneuve d'Ascq

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DE L'ESPACE et ARTS DU VISUEL

- *Espace-temps*

Découvrir l'architecture extérieure du musée

Observer, décrire et analyser l'édifice sous de multiples points de vue

Conserver des témoignages : dessins, photographies, notes, croquis annotés, relevés d'empreintes, enregistrements, etc.

Observer la façade et repérer les différents bâtiments construits à des époques différentes - Cadrer et photographier

S'intéresser aux composantes architecturales, plastiques et stylistiques : volumes, formes, matériaux, couleurs, matières, ouvertures, dimensions, détails ornementaux, etc.

Cadrer des détails et les représenter : dessiner et photographier

En classe, réaliser un mur d'images présentant les divers documents relatifs à l'architecture extérieure du musée.

Visiter le musée : découvrir l'architecture intérieure du musée

Percevoir avec tous ses sens : être sensible aux volumes des différentes pièces, à l'acoustique des différents espaces, à la qualité de la lumière, aux odeurs, etc.

Découvrir les différentes salles du musée. Dégager leurs spécificités. Rappeler leur fonction d'origine. Différencier les anciens hôtels particuliers des bâtiments conventuels

Analyser les caractéristiques des différents espaces et mettre en mots les impressions : salles exigües de l'ancien hôtel particulier d'Abancourt, bruits du parquet, ambiance particulière du cloître et de la chapelle, etc.

Conserver des témoignages : dessiner, photographier, enregistrer

En classe, restituer les différentes ambiances.

Etablir des relations entre l'architecture intérieure et extérieure du musée

Proposer le plan du musée comme document de repérage : le lire, se repérer, suivre des déplacements, localiser des lieux, des espaces, des salles...

Observer l'architecture depuis l'extérieur et resituer les différentes salles intérieures.

S'intéresser à un espace particulier : le cloître

Déambuler, s'imprégner du lieu, exprimer ses sensations...

Analyser la conformité et la spécificité des lieux, les matériaux utilisés, la particularité du plafond (ogives), les ouvertures (portes et fenêtres), la présence de l'ancien jardin dans lequel est installée *La cabane rouge aux miroirs* de Buren, les ornements architecturaux, les sculptures, etc.

Repérer des composantes architecturales propres aux bâtiments conventuels

Découvrir dans les différents lieux : le réfectoire, la salle capitulaire, la chapelle... les détails qui témoignent de leur ancienne fonction religieuse.

- *Evolution*

Etudier le plan en relief de Douai (1697-1710) réalisé sous Louis XIV et la maquette du musée

Repérer le musée sur le plan en relief

S'intéresser à sa configuration et à son implantation dans la ville à cette époque

Comparer plan en relief et plan actuel de la ville

Comparer la situation du musée au XVII^e siècle et au XXI^e siècle

A partir de l'observation de la maquette du musée : repérer les différents bâtiments qui composent le musée actuel et les espaces disparus au fil du temps

Explorer le musée et découvrir son histoire : le parcourir en empruntant les espaces, des plus anciens aux plus récents, depuis les salles des hôtels particuliers jusqu'à la chapelle restaurée en 2001 et la cour du cloître dans laquelle est installée *La cabane rouge aux miroirs* de BUREN

Déambuler dans le musée en empruntant divers cheminements : s'approprier les espaces et se repérer

Dessiner et photographier.

Le musée dans la ville : visiter les lieux incontournables de la ville qui ont marqué l'histoire de Douai

Retrouver des composantes architecturales (la Halle aux Draps par exemple possède de nombreux points communs)

Conserver une mémoire des lieux : dessiner sur le motif et photographier en variant les points de vue et les cadrages

Isoler des détails significatifs.

Recomposer la façade du musée de la Chartreuse : réaliser un panoramique

Photographier la façade du musée de manière à obtenir différentes vues de l'ensemble de la façade

Observer les différentes photographies, repérer les différents points de vue

Recomposer la façade du musée linéairement en juxtaposant les photographies

Présenter la « frise » et vérifier sa conformité avec l'architecture réelle.

- **Evolution et Transformation**

Poursuivre l'histoire du musée : imaginer le musée de demain

Après avoir découvert les différentes fonctions des lieux, imaginer leur devenir

Prolonger, transformer... l'architecture existante

Présenter et analyser des images d'architectures contemporaines

Repérer leurs caractéristiques

Utiliser des images photocopiées à retravailler (dessin, collage, découpage...)

Jouer sur la rupture des époques et des styles (types de matériaux, formes, couleur, volumes...) pour concevoir des transformations « futuristes ».

ARTS DU SON

Ecouter le musée

Etre sensible à l'acoustique des différentes salles du musée au cours des déambulations et à la qualité des sons et des bruits : pas, paroles, bavardages, musiques... déplacements plus ou moins rapides, groupes plus ou moins importants, visiteur isolé... déplacements lents, précipités... groupe isolé ou visiteurs éparpillés... sons proches ou plus ou moins éloignés, etc.

Repérer les bruits, tenter de les reconnaître, de les localiser, de les nommer

Développer une qualité d'écoute : différencier les sons relatifs à différentes qualités de sols (planchers, carrelages...), à la configuration des espaces (volume, hauteur de plafond, matériaux ...)

Ecouter une œuvre musicale dans différents lieux du musée

Varié les lieux : petite salle de l'ancien hôtel d'Abancourt, cloître, chapelle, etc.

Affiner l'écoute, ressentir l'influence des divers espaces, être sensible à la qualité du son : timbre, hauteur, etc.

Mettre en relation les œuvres religieuses présentées dans l'ancien réfectoire et le chant grégorien

Polyptyque de la Trinité, Jean Bellegambe, vers 1470-1535

Triptyque de l'Immaculée Conception, vers 1526

Polyptyque de saint Jacques et saint Etienne, Jan van Scorel, vers 1540

Proposer un parcours musical : « La musique cachée dans les œuvres du musée de la Chartreuse »

Mettre en relation une peinture ou une sculpture et une œuvre musicale.

XX^e	ESPACE	Calligrammes	Espace
		Guillaume Apollinaire <i>Calligrammes</i> , 1918, Gallimard, collection poésie, 1966.	
	MOTS CLES	Intégration au paysage En forme de... Les mots en images	
	DOMINANTE	ARTS DU LANGAGE : <i>Il pleut</i> <i>La colombe poignardée et le jet d'eau</i>	
	DIALOGUE AVEC	Arts de l'espace : LaM de Villeneuve d'Ascq, Roland Simounet, Manuelle Gontrand Arts du quotidien : Gaetano Pesce	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p><i>Calligrammes</i> : Un calligramme est un poème dont la typographie, la disposition graphique sur la page, forme un dessin. Guillaume Apollinaire est l'inventeur du mot (formé par télescopage de calligraphie et idéogramme).</p> <p>Lire, c'est d'abord regarder, mais notre rapidité de lecture nous amène à ne nous intéresser qu'au sens.</p> <p>L'intérêt d'Apollinaire pour les caractères chinois, les livres du Moyen-âge, lui fait sentir l'importance visuelle des lettres et des mots, le rapport entre le poème, son illustration et la page.</p> <p>Cela lui permet de nous faire découvrir qu'un poème n'est pas seulement fait pour être lu ou récité, mais aussi pour être regardé. La figuration des mots oblige à les considérer simultanément.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Le signifié (sens) poétique trouve un écho dans les sonorités (signifiant phonique) mais aussi dans la forme graphique (signifiant visuel). Le texte se regarde, se lit et s'écoute : la poésie est présente sous plusieurs formes. Il rivalise avec la peinture : les relations entre les différentes parties du texte sont profondément différentes de celles qui existeraient si elles étaient disposées les unes au-dessous des autres dans une typographie normale.</p> <p>L'utilisation de corps (taille d'écriture) plus grand ou plus petit, note avant tout, des variations dans l'intensité de la diction ou dans l'éclairage de l'inscription. Ainsi, Apollinaire nous donne « un mode d'emploi » pour la lecture du poème, afin de nous guider dans notre ressenti.</p> <p>Puis Apollinaire va changer la direction des lignes (<i>Il pleut</i>) ou les assouplir pour ouvrir des ailes (<i>La colombe poignardée et le jet d'eau</i>) pour figurer, dessiner le contour d'un objet et renforcer le sens et l'émotion de son poème.</p> <p style="padding-left: 40px;">« L'acte de créer doit venir de l'imagination, de l'intuition car il doit se rapprocher le plus de la vie, de la nature. »</p> <p style="padding-left: 40px;">« Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe. » Guillaume Apollinaire</p>			
QUELQUES CONNAISSANCES			
Biographie			
<p>Guillaume Apollinaire, né en 1880, est l'un des poètes le plus original, qui a cherché la rénovation de la poésie en France au début du siècle. Après des études qui formèrent son humanisme classique, il vagabonde en Allemagne et en Hollande et, de retour à Paris, il écrit <i>Les mémoires d'un jeune Don Juan</i>, puis <i>Alcools</i>, son œuvre maîtresse où se déploie dans toute sa diversité et sa richesse, le jeu multiforme de son génie poétique. Non mobilisable (il était né polonais), Apollinaire se fait naturaliser français, s'engage volontairement et se bat dans l'infanterie. Malgré les vicissitudes de la vie en guerre, il écrit une abondante correspondance.</p> <p>Blessé gravement à la tête en mars 1916, il publie <i>Calligrammes</i> en 1918.</p> <p>Affaibli par les suites de sa blessure, il meurt emporté par l'épidémie de grippe de la même année.</p>			

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

- Emmanuelle Leblanc, *Robe végétale*, exposition « *Robes rêvées* » au Colysée de Lambersart

Une robe unique et éphémère, comme une passerelle entre les saisons de l'hiver et du printemps, réalisée à partir de bois d'osier, de feuillage et de fleurs fraîches de saison

- Roland Simounet, l'architecture du Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, devenu LaM

cf. *Fiche Arts de l'espace* : Alliance harmonieuse d'œuvres d'art, d'architecture et d'un parc

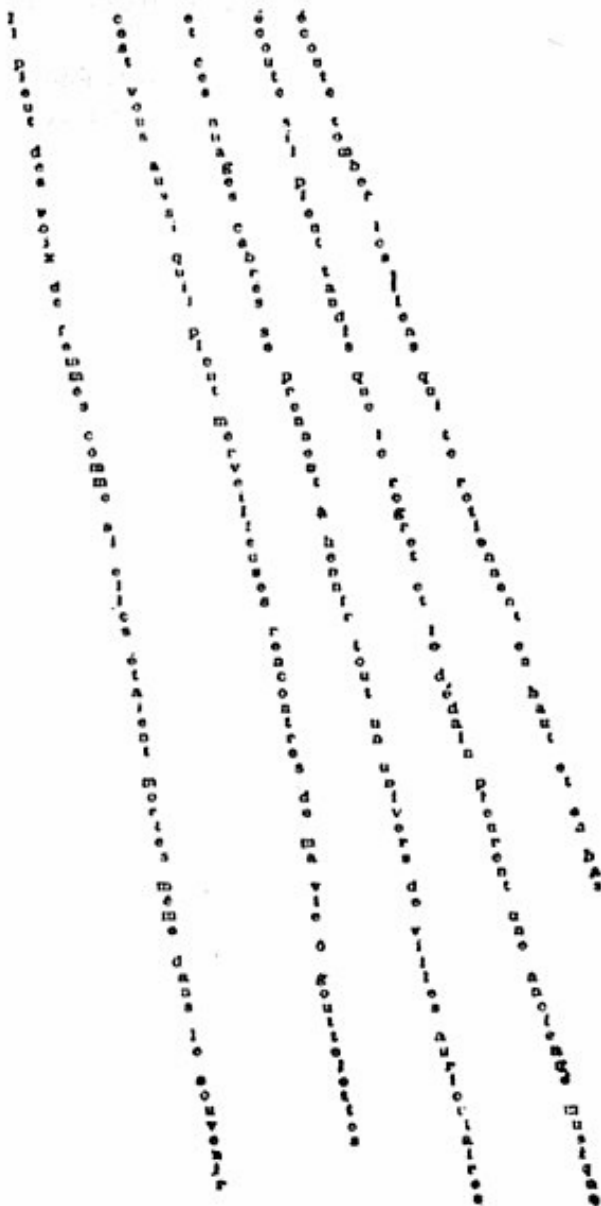
- Manuelle Gautrand, l'architecture du LaM de Villeneuve d'Ascq

cf. *Fiche Arts de l'espace* : Un nouveau bâtiment aux volumes souples et organiques qui vient embrasser l'arrière de l'édifice historique. Une architecture nouvelle par son esprit et ses matériaux

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

CM1-CM2

LECTURE « DOUBLE » D'UN POÈME : *Il pleut*



Faire lire et interpréter ce poème : Qu'apporte la disposition des lignes ?

« *Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir*

C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes

Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires

Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique

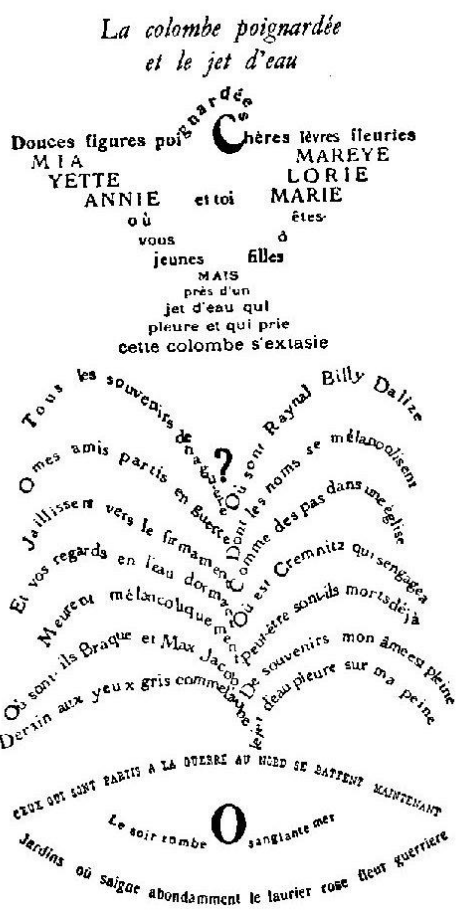
Écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas. »

Apollinaire propose un « idéogramme lyrique », poème dont la disposition typographique illustre le sens.

Le poème évoque la pluie par sa disposition en cinq lignes verticales d'inégale longueur, où chaque lettre représente une goutte d'eau.

Il lie étroitement la pluie à ses sentiments intimes, tout en écrivant un véritable manifeste en faveur du renouveau de l'écriture poétique.

ANALYSE POETIQUE : le sens et la forme



La colombe poignardée et le jet d'eau

Douces figures poignardées
Chères lèvres fleuries
Mya Mareye
Yette Lorie
Annie et toi Marie
Où êtes-vous ô jeunes filles
Mais près d'un jet d'eau qui pleure et qui prie
Cette colombe s'extasie »

« Tous les souvenirs de naguère
O mes amis partis en guerre
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormant
Meurent mélancoliquement
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube
Où sont Raynal Billy Dalize
Dont les noms se mélancolisent
Comme des pas dans une église
Où est Cremnitz qui s'engagea
Peut-être sont-ils morts déjà
De souvenirs mon âme est pleine
Le jet d'eau pleure sur ma peine.

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Quel est le lien entre le poème et sa présentation ? Pourquoi différentes tailles de caractères ?

Faire des liens entre ce que l'on voit et ce que les éléments visuels évoquent (dénotation/connotation).

Il s'agit d'un calligramme écrit sur le front pendant la 1ère Guerre Mondiale.

Le monde pleuré par le poète est double comme le montre la litanie des anthroponymes : les prénoms féminins pour l'amour (la colombe), les prénoms masculins pour les amis appartenant à l'univers artistique brusquement interrompu par la guerre (le jet d'eau).

Par groupes, les élèves découvrent les poèmes puis mettent en commun leurs impressions : (forme - caractères, taille, graisse – représentations iconiques – lien fond forme...). Individuellement, chacun choisit un poème qu'il présente à la classe en essayant d'expliquer son choix.

PRODUCTION littéraire, visuelle et informatique

Réaliser des calligrammes sur la nature en collectant :

- des images poétiques choisies dans des poèmes lus en classe ou individuellement
- des caractères d'imprimerie sélectionnés dans des journaux, des magazines...
- des polices de caractères originales sur l'ordinateur et en jouant sur la taille, la graisse...

L 'enfant et les sortilèges

Fantaisie lyrique de Maurice Ravel (1875-1937)

d'après un livret de Colette (1873 - 1954)

MOTS CLES Enfance
Personnification (animisme)
Lyrisme/Fantaisie

DOMINANTE ARTS DU LANGAGE

DIALOGUE AVEC Arts du son : Maurice Ravel
Art de l'espace : LaM Villeneuve d'Ascq, extension Manuelle Gautrand, le bâtiment semble personnifier l'âme humaine, les ramifications de son plan nous ramènent aux racines (cf. fiche)

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**PREMIERE APPROCHE**

Un enfant refuse de faire ses devoirs, entre en conflit avec sa mère, et se livre à une grande colère destructrice. Seul dans une pièce, « l'enfant méchant », bientôt seul au monde, dans ce monde où les objets, les animaux et la nature « prennent vie », va subir la révolte, la vengeance et l'abandon de tout ce qu'il a malmenés. Dans la maison puis dans le jardin, les créatures exposent leurs doléances et leur volonté de vengeance. Alors que l'enfant terrifié appelle sa maman, toutes les créatures se jettent sur lui pour le punir. Cependant, avant de s'évanouir, l'enfant soigne un écureuil blessé. Prises de regrets, les créatures lui pardonnent et le ramènent à sa maman en l'appelant en cœur avec lui.

Un opéra/ fantaisie lyrique pour et sur l'Enfant. « *L'enfant et les sortilèges* », se présente comme une série de petites scènes contrastées, tour à tour féériques, nostalgiques, comiques, démoniaques. Le texte de Colette et les musiques de Ravel s'articulent, se répondent, s'enrichissent pour constituer une œuvre indivisible.

La danse vient caractériser de nombreux épisodes de façon humoristique : menuet du fauteuil et de la bergère, ragtime de la théière, ronde légère des pastoureaux, polka endiablée de l'arithmétique, valse lente du jardin.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE**Le texte de Colette**

Dans son texte, Colette place l'enfance en représentation (l'enfant est abordé en tant qu'individu à part entière); expose le principe de transgression/punition, illustre l'animisme propre à l'enfance, use de variété et fantaisie verbales en attribuant à chacun de ses « personnages » un langage caractéristique. Colette manifeste une grande connaissance de l'enfance, de son aptitude à la violence, à la sauvagerie, aux pulsions destructrices. Le conflit avec la mère - l'enfant refuse de faire ses devoirs - suscite la transgression du comportement d'usage, une débauche de comportements agressifs et destructeurs : violence envers le mobilier, lacérations diverses, attaques des animaux. Le texte de Colette devient féérique, merveilleux, inquiétant, lorsque les objets ou les êtres muets s'emparent d'un langage (conformément aux croyances de l'enfance), et qu'il autorise donc à faire parler un fauteuil, une horloge, une théière, un arbre, des chiffres... L'auteur utilise le langage des enfants, l'usage qu'ils font des mots ou des structures syntaxiques hors des règles : la divagation arithmétique, avec ses syllabes finales de mots martelées rythmiquement : « *tique, tique, tique* », « *Zanne, zanne, zanne* », « *Valle, valle, valle* », les erreurs de prononciation : « *fêtre* », le style des comptines, l'usage de l'holophrase, de cris d'exclamations, d'onomatopées : « *heu, heu* », « *Ploc ! ploc !* », « *Tsk, tsk* » ou de pseudo-onomatopées comme le « *Kekekekekekça ?* » des grenouilles.

Ces marques langagières de l'enfance, (l'enfant est appelé « *bébé* »,) composées de bruits et de sonorités diverses, ainsi que les nombreuses didascalies : « en sourdine », libellule « grésillante », arbre « gémissant », théière et tasse « voix nasillarde », « musique naïve de pipeaux et de tambourins » pour les pastoureaux, voix de « fausset » pour le petit vieillard arithmétique....rendent la langue de Colette musicale et ajoute au lyrisme du texte.

Par ailleurs, chaque objet qui s'anime use d'un champ sémantique spécifique à l'effet voulu. Le fauteuil et la bergère dialoguent sur un ton courtois, suranné, la théière défie l'Enfant en « franglais » et en usant d'un vocabulaire emprunté à la boxe, la tasse chinoise charme son compagnon en argot transformé en chinois d'opérette, la Princesse s'exprime comme dans un conte moyenâgeux et l'Arithmétique assène des bribes de problème mathématique et des tables d'addition et de multiplication erronées...

Le jardin et le monde animalier

Dans le livret de *L'enfant et les sortilèges*, Colette nous dépeint un Eden animalier : « *Le jardin, palpitant d'ailes, rutilant d'écureuils, est un paradis de tendresse et de joies animales* ». En s'appuyant sur la féerie animalière, Colette décrit le monde animalier pour lequel elle manifeste une grande affection. Plusieurs tableaux en témoignent : le dialogue des pastourelles et des pastoureaux (nature picturale et donc un peu stylisée), le duo des chats, le jardin (musique d'insectes, de rainettes, de crapauds, de rires de chouettes, de murmures de brises et de rossignols), l'arbre, la ronde des chauves-souris, la danse des rainettes, l'écureuil et l'enfant...

CONTEXTE, BIOGRAPHIE

Colette naît dans la campagne bourguignonne en 1873. Elle est élevée comme « un joyau d'or » par sa mère et reçoit une éducation assez libérale. Encouragée à l'écriture par son premier mari, Henri-Gauthier Villars, dit Willy, elle connaît rapidement honneur et gloire. Pendant près d'un demi-siècle, du premier *Claudine* (1900) jusqu'aux *Paradis terrestres* (1953), Colette publie de nombreux romans. Grande figure littéraire du XX^e siècle, Colette mena une vie romanesque et tumultueuse marquée par l'amour, le scandale et la gloire littéraire. Son œuvre, célébration passionnée de la nature et des relations humaines, témoigne de sa quête sur la nature humaine. Elue à l'Académie Goncourt en 1945, promue grand officier de la Légion d'honneur en 1953, elle meurt en 1954.

Colette se met à l'écriture du livret (qui prit d'abord le titre provisoire de *Ballet pour ma fille*, vers 1916) à la demande du directeur de l'opéra de Paris (Jacques Rouché). Ravel en accepta l'écriture musicale et acheva la partition en 1924, la fantaisie lyrique fut créée à l'opéra de Monte Carlo le 21 mars 1925.

L'enfant et les sortilèges se révèle un témoignage de l'époque où s'enchevêtraient deux périodes de l'histoire française : La Belle Époque et la 1^{re} guerre mondiale. La simplicité enfantine, l'univers féérique et fantaisiste, l'humour, côtoient la cruauté, la révolte, la lutte qui traduit l'absurdité de la guerre et des conflits ayant des incidences irréversibles sur la vie et la nature.

MISE EN RESEAU AVEC D'AUTRES ŒUVRES

Arts du langage

L'auteur : Colette - Le cadre : espace/paysage - Les mots clés : enfance (souvenirs), lyrisme

- Extraits de « *Les vrilles de la vigne* » (1908), « *La maison de Claudine* ».

Réseau autour du fantastique, de la personnification, des jeux sur la langue :

- Lewis Carroll : « *Alice au pays des merveilles* »
- Clément Frédéric : « *Magasin Zinzin, pour fêtes et anniversaires : aux merveilles d'Alys* »

Réseaux autour des émerveillements de l'enfance, des comptines :

- Luc Bérimont « *Sur la terre qui est au ciel* », « *Les mots germent la nuit* », « *L'herbe à tonnerre* »
- Autour de l'évocation de la nature, d'un univers tendre et doux : René Guy Cadou « *Les biens de ce monde* »
- Autour du langage poétique, musical, fantaisiste : Jean Tardieu « *Un mot pour un autre* », Géo Norge

Arts de l'espace

- Architecture d'Hector Guimard : l'art nouveau ou quand le végétal devient architecture
- Un restaurant réalisé par l'architecte Franck Gherry : le poisson devient restaurant (*Fish Dance Restaurant* à Kobé, Japon)

Arts du quotidien

Des objets du quotidien (mobilier, vaisselle) histoire et évolution : le fauteuil, la bergère Louis XV, l'horloge comtoise, la théière, la tasse chinoise, les tentures (pastourelles et pâtres) ...

Au XIX^e, Les manufactures de Sèvres et consort réalisent des soupières en forme de chou... Un être vivant se transforme en objet.

- Pot à *oille* et son plateau en forme de chou, 2^{nde} moitié du 18^e siècle, faïence, manufacture Jacques Boselli (1744-1808)
Hauteur : 24 cm / Longueur : 33 cm / Diamètre : 33 cm. Cité de la céramique de Sèvres. Acquis en 1952
- Un vase d'Emile Gallé
- Philippe Starck : « *Les tabourets de Attila et Napoléon* », 1999, chez Kartell

Art du visuel :

- Man Ray : *Le Violon d'Ingres*, 1924, Épreuve aux sels d'argent rehaussée de crayon et encre de Chine, 28,2 x 22,5, MNAM, Paris, le corps figure l'objet
- Jean Tinguely fait dialoguer les objets, avec le *Cyclop*, à Milly-la-Forêt, l'objet prend vie
- Andy Warhol, avec le pop art, redonne à l'objet sa dimension de consommation, de banalité et de "star"
- Jean Cocteau : *La Belle et la Bête* - film 1946 (personnification, lyrisme)

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Même si le livret *L'enfant et les sortilèges* ne constitue pas une œuvre majeure de Colette, ce texte, mis en réseau avec les extraits cités précédemment permettra une première approche avec l'auteur: Colette, son goût, son émerveillement pour la nature, son écriture « poétique » pour exprimer la beauté ou la laideur des choses...

Par ailleurs, le texte de *L'enfant et les sortilèges* permettra une approche du texte théâtral.

« On peut dire (...) que le théâtre est une mine d'apprentissages : il permet d'explorer, de découvrir, de partager, de mettre en jeu, d'interpréter, de se donner des intentions, d'inventer, de créer, d'éveiller les sens, d'exprimer des émotions, de développer la sensibilité et l'imagination, d'installer un rapport vivant avec la langue. » Eveline Charmeux in *Des textes de théâtre à l'école primaire ? Pourquoi ? Et pour quoi faire ?* <http://www.charmeux.fr/theatre.html>

DIALOGUE AVEC LES ARTS DU LANGAGE

Entendre / Lire / Voir

Donner à entendre (texte lu par l'enseignant, CD), à voir, à lire des passages du texte pour comprendre « l'histoire » et découvrir les spécificités du texte théâtral :

- Repérer la mise en page, le style des polices de caractères qui ont une importance pour la compréhension : la place dans la page et sur la ligne, l'épaisseur des caractères, le rôle des majuscules, et l'opposition « italique/standard » pour repérer le nom des personnages, les répliques et les didascalies, donc pour comprendre de quoi il s'agit
- Comprendre ce qui n'est pas dit (exigence du texte théâtral) . L'histoire que raconte ce texte, ne peut être appréhendée qu'à travers des paroles, dont la signification n'est éclairée par aucune autre information : ni récit, ni réelles descriptions. Celles que les didascalies apportent ne concernent le plus souvent que la mise en scène, mais pas vraiment l'histoire en elle-même
- Comprendre « à deux étages » : l'étage du sens de l'histoire, (ce qui arrive aux personnages), mais aussi l'étage de la mise en scène théâtrale de l'histoire, ce qu'on peut voir et entendre quand elle est jouée. La mise en scène n'est pas un « prolongement » de la lecture, c'est la lecture elle-même

Mettre en voix

Lire des extraits, comprendre la fonction des didascalies et en tenir compte pour donner les valeurs expressives

Mettre en scène (Articulation : arts du langage / arts du spectacle vivant - théâtre)

Lire ce texte de Colette, c'est imaginer la mise en scène, et donc la jouer mentalement. Ce qui implique une spécificité du « débat interprétatif », c'est à travers les problèmes de mise en scène que l'on pourra atteindre la vraie compréhension de l'histoire, comme celle des personnages

Jouer des extraits choisis : mémoriser, mettre en voix (proposer une interprétation et savoir l'expliquer), exprimer (avec la voix, le corps), mettre en espace (placements, déplacements, introduction d'éléments de décor)

Ecrire

Collecter des onomatopées, des « mots-inventés », des « morceaux » de phrases poétiques, amusantes dans le(s) texte(s) lu(s).

Avant la découverte du passage dans le jardin :

L'enfant sort dans le jardin, des éléments de la nature et des animaux, tout comme les objets dans la maison, prennent vie et lui reprochent son attitude à leur égard. Ecrire le dialogue.

Faire évoluer les écrits, écrire pour pouvoir jouer la scène, faire des choix d'écriture « littéraire » pour passer du dialogue au texte théâtral :

- inclure des didascalies
- attribuer un langage particulier aux personnages :
 - en les caractérisant
 - en utilisant des onomatopées, des mots découverts dans le texte de Colette et autres textes poétiques lus
 - en inventant des onomatopées, bruitages, mots, (enquêter auprès de sa famille pour retrouver les mots « déformés » de l'élève lorsqu'il était bébé)
 - en usant de structures syntaxiques, rythmiques (prose, vers, espace d'écriture/position du texte sur la page) , musicales (rimes, assonances, allitérations)...

Autres pistes :

Un ou des objets de l'univers de l'élève (classe, chambre) prend vie et se met à parler. Imaginer comment il(s) parle(nt) et ce qu'il(s) dit(sent)

Même démarche de travail que précédemment pour faire évoluer les écrits

DIALOGUE AVEC LES ARTS DU SON

L'enfant et les sortilèges est une fantaisie lyrique dansée que Maurice Ravel met en musique en 1924.

Piste pédagogique possible : une analyse musicale simple des duos

Tableau 4 : Duo de la Bergère et du fauteuil

Un fauteuil (*basse chantante*) et une bergère (*soprano*) dansent un menuet grotesque.

Il s'agit pour les élèves de :

- faire la différence entre des voix parlées et des voix chantées
- essayer de comprendre les paroles des chants
- repérer les timbres des instruments qui accompagnent et faire le lien entre le caractère de la musique et le sens du texte

Tableau 6 : Duo de la théière et de la tasse

La théière (*ténor*) et la tasse chinoise (*mezzo-soprano*) discutent en anglais de pacotille et dans un chinois inventé.

- reconnaître les styles de musique : le jazz et la musique chinoise se mêlent au dialogue
- savoir répéter des mots ou des phrases
- introduire quelques éléments culturels, parler avec l'accent chinois ou anglais...

XX^e ESPACE		L'homme qui plantait des arbres	Espace
		Jean Giono Nouvelle, 1953 Ed. Gallimard-Jeunesse, collection Folio Cadet, 1988 (illustrations de Willi Glasauer)	
	MOTS CLES	Réhabilitation Recyclage Renaissance	
	DIALOGUE AVEC	ARTS DU LANGAGE : une deuxième vie Arts de l'espace : LAAC de Dunkerque, musée La Piscine à Roubaix, la Condition Publique à Roubaix Arts du son : <i>Backbeat</i> , Swingle Singers	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Jean Giono, natif de Haute Provence rencontre un berger solitaire et paisible qui plante des glands... Ce personnage solitaire va devenir un être extraordinaire car, seul, il va réaliser un miracle : la lande aride et désolée va devenir une terre pleine de vie, donnant naissance à une très belle forêt. Une histoire ressemblant à un « conte de fée », mêlant à la fois la réalité (guerres) et le merveilleux (une forêt qui pousse grâce à un seul homme) : un héros anonyme du quotidien. Giono s'est surnommé « le voyageur immobile » : il évoque souvent de longs voyages ou cheminements, alors que lui-même n'a presque pas voyagé. Son œuvre mêle humanisme naturel à une révolte contre la société, traversée par le totalitarisme. Une histoire vraie ou imaginée ? L'imaginaire prédomine sur la perception du monde. <i>« S'en tenir à la vérité serait préférer le code civil à Stendhal. »</i> Entretien avec Pierre Citron.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Les valeurs véhiculées : valeurs écologiques et morales de l'homme avec la nature, la place de l'homme dans son environnement, dans le paysage, son action : positive, négative..., les rapports de l'arbre et l'eau : cycle de l'eau et le symbole de l'Arbre. <i>« Le texte a été traduit en Danois, Finlandais, Suédois, Norvégien, Anglais, Allemand, Russe, Tchèque, Slovaque, Hongrois, Espagnol, Italien, Yiddish, Polonais. J'ai donné mes droits gratuitement pour toutes les reproductions. C'est un de mes textes dont je suis le plus fier. Il ne me rapporte pas un centime et c'est pourquoi il accomplit ce pour quoi il a été écrit. Je crois qu'il est temps qu'on fasse une "politique de l'arbre" bien que le mot politique semble bien mal adapté. »</i> Jean Giono</p> <p>Il n'y a pas de difficulté d'ordre conceptuel. Giono est le narrateur, qui décrit ce qu'il voit et ce qu'il en pense. La richesse lexicale de la langue de Giono, l'absence de dialogues, le rythme phrastique sans relief ainsi que la philosophie qui sous-tend le récit peuvent faire obstacle. Il faut un accompagnement fort de l'enseignant pour que tous les élèves profitent de ce superbe texte où tout est interprétation : le narrateur interprète ce qu'il voit, ce que son héros pense. Les illustrations en couleur et hachurées sont réalisées avec une absence de contours, pour un lien direct avec le texte.</p>			
BIOGRAPHIE			
<p>Né en 1895 et mort en 1970 à Manosque, Jean Giono a vécu au cœur de cette Provence, dans laquelle s'est ancrée toute son œuvre. La 1^e guerre mondiale va le traumatiser : il participe à la bataille de Verdun et beaucoup de ses camarades sont tués. Il reste choqué par l'horreur de la guerre et sera un pacifiste convaincu. Il publie <i>Colline</i>, <i>Un de Beaumugnes</i> et <i>Regain</i>. Gide l'encourage avec enthousiasme. Giono décide alors de ne se consacrer qu'à l'écriture et quitte son emploi à la banque. Il compose des récits symboliques et lyriques ; ses romans enthousiasment la jeunesse. Il ne perd aucune occasion d'afficher son pacifisme et de réaffirmer sa foi en la nature : <i>Les vraies richesses</i>, <i>Le poids du ciel</i>. Le Giono de l'après-guerre relègue la nature au second plan et met l'homme, avec toute sa complexité et son ambiguïté, au cœur de ses romans. Il le dépeint sous une couleur sombre dans « Le cycle du Hussard » avec <i>Angelo</i>, <i>Mort d'un personnage</i>, <i>Le Hussard sur le Toit</i>.</p>			
MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD			
<p>- Le musée La Piscine, 2000, Roubaix <i>cf. fiche Arts de l'espace</i> : installé dans une ancienne piscine art déco des années 1930 à Roubaix - La condition Publique, 2004, Roubaix <i>cf. fiche Arts de l'espace</i> : lieu culturel installé dans un ancien lieu de conditionnement de la laine - Swingle Singers, <i>Backbeat</i>, 2007, Signum Records <i>cf. fiche Arts du son</i> : une reprise étonnante de Beethoven</p>			

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

AU FIL DE LA LECTURE

Etude de la quatrième de couverture

« Au cours d'une de ses promenades en Haute Provence, Jean Giono a un jour rencontré un personnage extraordinaire, un berger solitaire et paisible qui plantait des arbres, des milliers d'arbres. Au fil des ans, le vieil homme a réalisé son rêve : la lande aride et désolée est devenue une terre pleine de vie... Une histoire simple et généreuse, un portrait émouvant et un hymne à la nature. »

L'histoire relate :

- les qualités d'un être humain dites « exceptionnelles », « une générosité sans exemple »
- une action décrite et qualifiée « d'action dépouillée de tout égoïsme », qui « n'a cherché de récompense nulle part » et qui « a laissé au monde des marques visibles ».

Etude de la structure narrative : raconter la vie d'un autre d'après son propre point de vue.

C'est un récit en forme de souvenirs, organisé en quatre chapitres où se mêlent descriptions et réflexions, sentiments de l'auteur sur Elzéard, les habitants farouches, la guerre, le sens de la vie...

Dans la classe, on étudiera le roman chapitre par chapitre, car ils sont espacés dans le temps et mettent en lumière l'évolution du travail du berger, ainsi que la transformation parallèle de la région. Le traitement du temps et de l'espace occupe une grande place dans ce récit daté, au cours duquel on voit naître un nouveau paysage. Le 1^{er} chapitre est consacré à la rencontre entre le narrateur et Elzéard, où, à quel moment et dans quelles circonstances. Les chapitres suivants permettent de suivre les différentes étapes (échecs, réussites) de l'œuvre d'Elzéard. La clôture narrative n'est finale que parce qu'Elzéard est trop vieux pour continuer. Mais il a atteint son but.

Mode de narration : choix énonciatif

On fera analyser aux élèves le mode de narration afin qu'ils prennent du recul par rapport aux éléments apportés : il s'agit d'une narration en "je". L'auteur est le narrateur et raconte ce qu'il a vu, comment il l'a vécu, ce qu'il en a pensé. Mais il n'est pas acteur, car extérieur aux événements, sauf au moment où il fait intervenir un ami des Eaux et Forêts. C'est un promeneur témoin, qui suit ponctuellement le parcours d'Elzéard, en apprend beaucoup sur lui en l'observant : il lui fait donner des informations mais interprète peut-être aussi ses pensées.

PISTES DE TRAVAIL

Etude des personnages : interprétation.

L'étude du personnage d'Elzéard Bouffier est très intéressante : en effet, il n'explique ni ce qu'il fait, ni pourquoi. Les élèves sont donc contraints d'interpréter et d'effectuer des déductions en argumentant à partir des éléments donnés par le narrateur dans le roman. Il est donc nécessaire de marquer des pauses régulières afin d'interroger la classe sur les faits et gestes du berger, ainsi que sur l'enchaînement des conséquences de son action.

Il est veuf, a 87 ans en 1945 et meurt en 1947. Solitaire, il parle peu. C'est un homme soigné : il est rasé de près, les boutons de son vêtement sont solidement cousus, ses vêtements sont reprisés avec soin. Il partage sa soupe avec le voyageur, cet inconnu qu'il va héberger. Il s'est retiré dans la solitude où il prend plaisir à vivre lentement, avec ses brebis et son chien. Il a jugé que ce pays mourrait par manque d'arbres et, n'ayant pas d'occupation très importante, il a résolu d'y remédier.

Etude de la description de paysage : production en arts du visuel

« En cheminant dans le dédale des collines arides, des vallées fertiles, des champs d'oliviers, dans la confusion d'un siècle brutalisé par l'histoire, on découvre une Provence qui, loin de la réduction régionaliste, est partie intégrante du vaste univers méditerranéen, toujours rattachée par mille liens au monde antique, celui de Virgile et celui d'Homère. Comme Janus, la Provence a deux visages : celui, âpre et nu des hauts plateaux balayés par le vent, terre de grande solitude qui invite aux élans spirituels ; et celui des plaines aux moissons riches, aux vergers bien irrigués, où le cycle des saisons entraîne autour des villages de pierres rousses, des labeurs ancestraux, grandes fêtes et petits drames . »

Jean Giono, *Textes sur la Provence* - 1993

Peinture d'un paysage à partir de cette description ou d'une autre choisie dans le roman

Recherches historiques sur l'époque : les deux guerres mondiales

Recherches scientifiques sur la réapparition de l'eau, la notion d'écosystème et le rôle de la forêt

XX^e CORPS		Les Ziaux Raymond Queneau <i>Poème</i> 1943 <i>L'instant fatal</i> , précédé de <i>Les Ziaux</i> , Ed. Gallimard, collection poésie, 1992	Corps matériel
	MOTS CLES	Le jeu avec les mots Le mot en tant que matériau La musicalité des mots	
	DOMINANTE	ARTS DU LANGAGE : le mot matériau	
	DIALOGUE AVEC	Arts du visuel : Chris Burden, Eugène Dodeigne Arts du son : Swingle Singers	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p><i>Les Ziaux</i> : Recueil de poèmes où les mots mêlent leur phonème et leur orthographe : les « <i>Ziaux</i> » = <i>yeux</i> + <i>eaux</i>, la petite aube devient la « <i>microaube</i> » et « <i>quand le soir meurt, la toute petite crêpe... la crépuscule</i> ». Le poème <i>Les Ziaux</i> donne son titre au recueil.</p> <p>Queneau souhaite dépasser le stéréotype de la poésie où la rime est indispensable, et donne aux lecteurs quelques clés pour mieux comprendre son cheminement : sources d'inspiration, trituration du langage, distance ironique par rapport aux codes et canons... C'est ludique, joyeux et humoristique. Mais cela parle aussi de sujets sérieux.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>L'œuvre de Raymond Queneau est inclassable, ludique et classique, souriante, grave et engagée sans se plier au sérieux. Elle peut aussi être qualifiée de surréaliste : techniques de création qui laissent le champ libre à l'inconscient (écriture automatique, sollicitation du hasard objectif). Raymond Queneau apparaît comme un romancier et poète fantaisiste qui a su allier mathématiques et littérature pour donner naissance à des œuvres particulièrement drôles et originales.</p> <p>Il considère le langage et la littérature comme un terrain de jeu et d'expérimentations. Sans négliger l'intérêt du lecteur, il structure les paragraphes et les événements de l'histoire selon une logique mathématique rigoureuse. Avec humour et ingéniosité, il s'amuse également à confronter le langage écrit et le langage oral, bouleversant les règles de la syntaxe.</p> <p>Sa poésie possède des inflexions intimes dans <i>Les Ziaux</i> : il s'empare du langage le plus réglé (le langage poétique) et il le dérègle selon une méthodique préméditation.</p> <p>Il instille de l'ironie, de l'humour et de la drôlerie : « <i>on ne sait pas toujours ce qu'on dit lorsque naît la poésie</i> » et « <i>ça a toujours kékchose d'extrême un poème</i> ».</p> <p>On reconnaît la curiosité et l'ingénieux amour de Raymond Queneau pour les mots, le soin qu'il apporte à surveiller leur vitalité, leur exubérance ou leur décrépitude.</p> <p style="text-align: center;"><i>« Parmi bien des tumultes au silence pareils, ces poèmes nous émeuvent - et nous intriguent – de savoir conserver toute leur fraîcheur et leur âpreté, l'exact accent de leur chagrin et le tranchant particulier de leur éclat. »</i> Olivier de Magny</p>			
BIOGRAPHIE			
<p>Né au Havre en 1903, c'est un homme anticonformiste radical, d'une curiosité insatiable pour tous les domaines de la connaissance : il est passionné par les religions, l'ésotérisme, les philosophies orientales et les mathématiques.</p> <p>Après la guerre, il fréquente les cafés d'artistes de Paris et y fait la connaissance de Boris Vian, avec qui il partage une grande amitié.</p> <p>Il publie <i>Exercices de style</i>, son premier succès auprès du grand public : il raconte un incident insignifiant à Paris, puis le raconte 99 fois en utilisant 99 styles différents.</p> <p>Loin d'être ennuyeuse ou rébarbative, l'œuvre suscite le rire et le goût du jeu. La parution de <i>Zazie dans le métro</i> consacre véritablement sa carrière d'écrivain. Il y jongle avec l'argot, les situations délirantes et les jeux de mots pour offrir une lecture plaisante.</p>			
MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD			
<p>- Chris Burden, <i>Album</i>, 23 vidéo en noir et blanc, 1970 - 1973 <i>Fiche Arts du visuel</i> : 23 performances avec le corps comme matériau</p> <p>- Eugène Dodeigne, <i>Figure debout</i>, 1948, <i>Figure couchée</i>, 1956, LaM, Villeneuve d'Ascq <i>Fiche Arts du visuel</i> : Un artiste de la région, une figuration abrupte et fortement expressive</p> <p>- Swingle Singers, <i>Backbeat</i>, 2007, Signum Records <i>Fiche Arts du son</i> : La musique par le corps, le corps comme instrument</p>			

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ETUDE DE LA POESIE : « Pour un art poétique »

POUR UN ART POETIQUE

*Bien placés bien choisis
quelques mots font une poésie
les mots il suffit qu'on les aime
pour écrire un poème
on sait pas toujours ce qu'on dit
lorsque naît la poésie
faut ensuite rechercher le thème
pour intituler le poème
mais d'autres fois on pleure on rit
en écrivant la poésie
ça a toujours kékchose d'extrême
un poème*

A partir du poème de Raymond Queneau sur la définition d'un poème, questionner les enfants sur leur propre définition de la poésie avant d'aborder d'autres poèmes.

Solliciter les représentations des élèves sur la poésie et le poème : « Pour toi, c'est quoi un poème ? »

Offrir des lectures de différents poèmes, faire repérer le lien poésie et humour, analyser le jeu poétique des mots inventés, mélangés (images poétiques, structures, sonorités, transformations de mots). Choisir des poèmes et échanger sur les raisons de ces choix, afin de les présenter au reste de la classe.

Ce n'est pas seulement la forme, le thème qui sont les plus importants chez Queneau, mais le rythme, l'humour, les sonorités, les mots... des impressions parfois difficiles à verbaliser, mais qui peuvent être rapprochées d'une musique.

LECTURE ET ECRITURE DE POESIES

LES ZIAUX

*les eaux bruns, les eaux noirs, les eaux de merveille
les eaux de mer, d'océan, les eaux d'étincelles
nuitent le jour, jurent la nuit
chants de dimanche à samedi*

*les yeux vertes, les yeux bleues, les yeux de succelle
les yeux de passante au cours de la vie
les yeux noires, yeux d'estanchelle
silencent les mots, ouatent le bruit*

*eau de ces yeux penché sur tout miroir
gouttes secrets au bord des veilles
tout miroir, toute veille en ces ziaux bleues ou vertes
les ziaux bruns, les ziaux noirs, les ziaux de merveille*

Mettre à la disposition des enfants un grand nombre de poèmes de Raymond Queneau et laisser les enfants s'exprimer sur ce qu'ils ressentent à cette lecture : il ne s'agit pas en poésie, de tout expliquer mais de laisser la langue agir, d'encourager un rapport personnel à la poésie. Créer des moments de plaisir de dire et de jeu avec la langue.

À partir de ces poèmes, les enfants sont invités à écrire au tableau quelques mots, un vers, une expression qui les ont accrochés.

À partir de tous ces écrits, sera alors proposée la règle d'écriture : « En prélevant différentes parties des textes du tableau, essayez de composer un poème. »

PISTE DE TRAVAIL

Jeux de littérature : le travail réalisé lors de ces activités sera réinvesti dans l'écriture d'un poème.

- Jeu des cadavres exquis, inventé par les surréalistes vers 1923, qui consiste à faire composer une phrase par plusieurs personnes. La 1^{re} écrit un groupe nominal, la 2^{de} un verbe, la 3^e... Lorsque Jacques Prévert proposa : « Et si on écrivait n'importe quoi ? », la 1^{re} phrase obtenue, « Le cadavre exquis boira le vin nouveau » donna son nom au procédé.

- Fabriquer un mot nouveau par croisement de deux autres phonétiquement proches et en donner une définition (*tropmathisé*).

Jeux théâtraux

La mise en voix et en scène est un prolongement intéressant à la lecture de poèmes en classe.

L'interprétation d'un poème demande plusieurs discussions et débats pour aboutir à une prise de décision collégiale concernant : la répartition des rôles (Qui fait quoi ? Qui dit quoi ? Avec qui ?...), les effets visés (la colère, la tristesse, le comique...), comment faire varier sa voix (hauteur, modulation, variation de rythme, silence...), comment occuper l'espace (théâtre, mime, danse, mixage de plusieurs options...), comment exprimer avec son corps des sentiments ou un climat.

Jeux visuels

Les peintres surréalistes (Victor Brauner, Max Ernst, Joan Miro) ont adapté le procédé des cadavres exquis en remplaçant les mots par des dessins dont quelques traits débordaient la pliure du papier.

XX^e

CORPS

Moi et Rien

Kitty Crowther

Album - Ecole des loisirs, Collection Pastel

Corps absent

MOTS CLES

Absence
Imaginaire
Renouveau

DOMINANTE

ARTS DU LANGAGE

DIALOGUE AVEC

Arts du visuel : - *La Pietà* de Villeneuve les Avignon, Musée du Louvre, qui appartient à la liste72 d'exemples EDUSCOL : fond doré (magnificence, lumière du souvenir), la perte d'un proche, et le dialogue présent/absent
cf. mots clés : absence (mort), imaginaire (croyance), renouveau (résurrection)
- Courbet, *Enterrement à Ornans*, Musée d'Orsay, lien beaucoup plus illustratif, concret, mais peut être une vraie occasion de faire dialoguer sur l'expérience de la mort
- Marc Chagall : il a beaucoup intégré les notions de souvenir, de mémoire, de "revenants" dans ses œuvres, l'exil le poussant à un vrai dialogue de la perte.
Au Palais des Beaux Arts de Lille : l'apparition de la famille à l'artiste, dont le sujet et l'iconographie conviennent parfaitement

Arts de l'espace : parcs et jardins ; cycle de vie, symbolisme des végétaux : le jardin botanique (collection de plantes), arboretum.

Architecture et urbanisme : un mégalithe : présence /absence, imaginaire
- La pyramide du Louvre de Pei : référence au monument funéraire égyptien, présence/absence : situation centrale et transparence, pyramide inversée sous la surface, idée de souvenir (culture égyptienne, obélisque de la Concorde...)

Arts du quotidien : le sarcophage et l'urne funéraire (objets emblématiques dont de nombreux designers contemporains se sont saisis)

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**PREMIERE APPROCHE**

Un album sur la mort d'un proche, la disparition, le deuil, la relation à l'autre et la « renaissance ».

Une petite fille, Lila, se crée un ami, à partir de rien, un ami imaginaire. Ce Rien dissimule une double absence : la mère est morte, et le père ne s'en est pas remis. Ce « personnage » va peu à peu combler le vide laissé par la mort de la mère de Lila, et permettre de rétablir la relation de l'enfant et son père.

Ce « Rien », entre doudou et fantastique, initie la petite fille à la magie de la nature et à son perpétuel renouveau.

La fin, réparatrice, est heureuse puisque le père voit enfin que la vie continue : "Il voit les fleurs bleues et, au milieu, un lilas et sa fille". Il peut alors lui donner son cadeau préparé par sa mère avant de mourir : une marionnette semblable en tout point à Rien, le personnage imaginaire de Lili. Une histoire qui impose dans un premier temps, le silence.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Le texte : C'est un récit de vie avec enchâssement de la mémoire d'un conte. Il n'est pas autobiographique au sens strict du terme : « je » qui s'apparente au « je » du journal intime, qui montre au jour le jour l'élaboration du point de vue de Lila. On trouve deux fiches descriptives du Pavot bleu de l'Himalaya et du Gorge bleue en fin de livre.

L'écriture métaphorique, les multiples jeux de mots, effets de rimes et d'écho apparentent « *Moi et Rien* » à la prose poétique.

- **La focalisation :** L'énonciation est tour à tour prise en charge par une première puis une troisième personne. « Je » narrateur fait dialoguer les deux protagonistes Lila et Rien (Lila avec elle-même ?), soulignant d'autant plus l'absence de communication entre l'enfant et son père. La 3^e personne se place à l'extérieur (permet d'identifier le « je » comme celui de Lila), intervient au point de bascule de l'histoire quand Lila transgresse l'interdit paternel, et Rien fait pousser le premier arbre.

- **Les jeux de mots :** le texte joue sur la polysémie du mot « rien ». Rien : nom du personnage imaginaire, rien : pronom indéfini. Par ces

jeux de mots, l'ouvrage s'ouvre et se clôt sur une énigme interprétative : Qui est Rien ? Personnage fictif ? Symbolisation de l'absence ? Objet transitionnel ? Ou tout à la fois ? Dans l'illustration, « Rien » prend la forme d'un petit bonhomme de paille mais n'est-il pas purement le fruit de l'imagination de Lila ? La représentation du « Rien » questionne : est-ce la représentation de l'imaginaire ? de l'image finale ?

Personnages et symboles

- **Lila** : Par sa vie imaginaire intense et grâce à ce « Rien » qu'elle s'est inventé, Lila perpétue le souvenir de sa mère. L'univers de référence autour du cycle de vie de la nature (père jardinier et mère passionnée de plantations) situe l'enfant dans une lignée. C'est en se remémorant l'histoire de la graine de pavot de l'Himalaya, autrefois racontée par sa mère, que l'enfant fait un lien avec la fleur qui pousse, symbole de vie et de renaissance. Elle peut ainsi transcender l'absence et la mort. En réinvestissant la passion maternelle, elle va permettre au père d'entamer son travail de deuil et de reprendre pied dans la vie.

Le lilas/arbre figure la renaissance de Lila/personnage.

- **Le Rien** : signe de la présence de la mère aux côtés de l'enfant au delà de la mort. Dans le texte l'évocation de ce personnage évolue, du « Rien » lourd de douleur au « Rien » riche de bons souvenirs.

(rien, étymologie *rem* : accusatif de *res* qui signifie « chose », *causa* : chose, pour éviter un doublet *causa* a donné chose, contexte positif, *rem* : rien, contexte négatif.)

- **Le bleu-gorge** : "Il avait emporté une graine de pavot dans son bec de peur que cette fleur ne disparaisse pour toujours." Au moment où Lila le voit réellement, elle se met à semer des graines : c'est le moment de sa "renaissance" après une période de deuil (de mort). L'oiseau symbolise sa libération.

- **Les graines** : Lila sème des graines qui symbolisent la possibilité de renaissance. "Tu es bien la fille de ta mère" dit le papa lorsqu'il la découvre au milieu du jardin de pavots, près du lilas.

Les illustrations

Les illustrations ressemblent à des dessins d'enfants, le trait est volontairement tremblant comme si Lila dessinait sa propre histoire. Les dessins réalisés au crayon de bois, se détachent du fond blanc de la page qui renvoie au vide, au silence, à l'absence.

Les illustrations sont approximatives, elliptiques comme le texte.

Par contraste, le pavot bleu est dessiné de manière quasi scientifique : il est l'élément incontournable de la renaissance à la vie.

Les disproportions des personnages renvoient volontairement au monde imaginaire mais aussi au poids de l'absence. Kitty Crowther joue également sur la représentation de Lila et de son échelle selon le contexte : tantôt de taille normale tantôt minuscule face aux adultes, selon l'avancée du récit. De la même manière, la veste du papa beaucoup trop grande au début du récit, comme le silence dont il s'entoure, est portée uniquement par Lila quand ils sont deux : la veste devient un substitut à la fois rassurant et pesant.

L'auteur privilégie des couleurs froides qui renvoient à la tristesse mais aussi à la nature : verts, ocres, siennes, bruns, etc.

Les rapports texte/illustrations

Le texte est inclus, inséré dans l'image, comme s'il en faisait partie ; parfois il dialogue avec elle, parfois il la commente. La typographie rappelle un temps passé. Certaines illustrations comportent des légendes, d'autres des commentaires. Textes et images ne sont pas redondants mais se répondent.

Exemples :

- dans le texte, « Rien » n'est qu'évoqué, jamais décrit, c'est l'illustration qui permet de s'en faire une représentation.
- « Le grand débarras », terme trop vague pour signifier le lieu, n'est défini que par l'illustration.

La mise en page n'est pas homogène : souvent deux illustrations et textes se retrouvent dans une même page, parfois une seule avec primauté à l'image, le texte est inclus, inséré à l'image, comme s'il en faisait partie ; parfois texte et image dialoguent, parfois le texte commente, comme une légende. A la fin de l'album, ce sont une image pleine page et un texte pleine page.

Biographie

Kitty Crowther est née le 4 avril 1970 à Bruxelles d'une mère suédoise et d'un père anglais ; elle baigne dans la culture et littérature anglophone et scandinave. Souffrant d'un problème de surdité révé  tardivement (6 ans), elle se bâtit un monde intérieur pour compenser ce qu'elle ne comprend pas ; elle dessine et invente alors beaucoup d'histoires, fait de la danse et du th tre par mimétisme. Les livres lui ouvrent une fenêtre loin de ses problèmes.

Diplômée de Saint-Luc (Bruxelles), elle commence à illustrer puis à publier. Elle travaille dans des carnets, écrit et dessine l'histoire simultanément. Ses albums sont généralement publiés dans des petits formats, Kitty Crowther a besoin d'être dans un rapport de 30cm (comme pour entendre) pour entrer dans l'intimité des enfants.

Dans son album « *Moi et rien* », le texte et les illustrations sont empreints de poésie et de délicatesse, même si le sujet abordé est difficile et fort.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES

Liste ministérielle

Arts du langage / Littérature :

- Thème de l'ami imaginaire : *Le chien invisible* - Claude Ponti - Ed. L'Ecole des loisirs

Oum-Popotte humanise les objets de son univers : c'est son monde, sans moquerie, avec son confident.

L'ami imaginaire dans les deux cas est un étayage pour l'enfant : il comble la solitude, il permet de trouver sa place parmi les autres, il conduit le héros du monde des morts à celui des vivants. L'enfant renaît transformé, initié.

- Thème du deuil : *Poch e* - Florence Seyvos - Ed. L'Ecole des loisirs

« Poch e est une jeune tortue bien d cided  à vivre comme une grande, être heureuse et se prouver qu'elle est « une fille bien ». Rien n'est pourtant si facile : après la mort de son ami, Pouce, il lui faudra s'obstiner pour retrouver le goût de vivre, préserver sa solitude et sa liberté, maîtriser les souvenirs. De quoi a-t-on besoin pour être soi ? Qu'est-ce qu'aimer ? Quel est le bonheur possible après la mort de celui qu'on aime ? Autant de grandes questions, universelles et vitales, qui sont abordées sur le mode du conte, dans un récit qui allie extrême simplicité et bouleversante profondeur. Discrets et poétiques, les dessins à la plume de Claude Ponti donnent à voir le noir travers  de lumière et les vastes paysages où s'inscrit le petit personnage. »

- Thèmes du deuil, du renouveau/voyage initiatique, de l'arbre : *L'arbre sans fin* - Claude Ponti - Ed. L'Ecole des loisirs

Hipoll ne est presque grande et son père a décidé de lui apprendre tous les secrets de la chasse aux glousses. Ils habitent dans l'Arbre sans fin. Au bout d'une branche il y a toujours une autre branche. Grand-Mère sait tout de l'arbre. Grand-Mère meurt, l'arbre pleure. Hipoll ne se cache dans sa maison secrète. Elle est si triste qu'elle se transforme en larme, et c'est le début de son immense voyage.

- Thème du jardin : *Visions d'un jardin ordinaire* poèmes et photographies – Josiane et Lucien Suell – Ed. Marais du Livre

Autres  uvres

Comment les artistes ont-ils signifié l'absence de l'autre ?

- Christian BOLTANSKI, *Vitrine de référence*, Bois, plexiglas, photos, cheveux, tissus, papier, terre, fil de fer, 1971, Centre Georges Pompidou, Paris

Des objets personnels comme des reliques ou des éléments issus de fouilles archéologiques témoignant de civilisations perdues.

- Javier PEREZ, *Sacs à dos anatomiques* (Homme et femme), 1994

Des moulages de corps...

- Jochen GERZ, *Monument contre le fascisme*, Hambourg-Harbourg, 1986- 1993, avec Esther Shalev-Gerz

Une colonne de 12 mètres de hauteur, recouverte de plomb, sur laquelle les habitants de la ville de Harbourg sont invités par un texte en sept langues à s'engager de manière publique par rapport au fascisme, en signant au moyen de crayons métalliques griffant le plomb de façon indélébile.

- Richard LONG, *Une ligne faite en marchant*, 1967

Une marche initiatique et ses cailloux...

Des  uvres du Nord

- Edouardo ARROYO, *Espoir et désespoir d'Angel Ganivet IV*, Madrid, Acrylique sur toile, 1979 , LaM, Villeneuve d'Ascq

Evocation de l'exil d'un artiste fuyant le pouvoir franquiste, l'artiste n'évoque sa présence que par des vêtements dans un intérieur strict et dépouillé.

- Pierre Paul RUBENS, *La descente de croix*, Huile sur toile, 1616, Palais des Beaux Arts de Lille

Un drame humain avant que n'être un drame sacré, la douleur de la mort d'un proche.

- Emile CRAUK, *Le Baiser*, sculpture en marbre, XIX  siècle, Palais des Beaux Arts de Lille

Allégorie de l'amour maternel au-delà de la mort.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU LANGAGE / LITTÉRATURE

Pistes de travail

→ Lire / Regarder / Interpréter

Les personnages : personnages réels et imaginaires

Recherche : Quels sont les personnages ? Combien sont-ils ? Où est « Rien » dans la troisième illustration ? (Légende : *Rien et moi* : Sous le bras de la petite fille ? L'ombre ?) Discussion, recherche de « preuves ».

L'échange permet de confronter les réponses mais surtout, de rendre explicite l'implicite, de formuler des interprétations et donc de les valider ou de les invalider.

Lila / ses représentations : attirer l'attention, provoquer les interprétations en proposant aux élèves, de retrouver où et comment est dessinée Lila sur chacune des illustrations, et comment elle est représentée, figurée.

L'ami imaginaire

Trouver pourquoi le héros se crée un personnage imaginaire ? Quels rapports entretient-il avec cette (ou ces) créature(s) ?

Comment leurs rapports évoluent-ils ?

Rapprocher, confronter *Le chien invisible* (Claude Ponti, Ecole des loisirs) et *Moi et Rien*, pour susciter des explications et des verbalisations.

L'absence, le deuil

Débat à visée philosophique : la vie, la mort. Comment les héros vivent-ils l'absence d'un être cher, le deuil ?

Pourquoi est-ce normal d'avoir peur que ceux qu'on aime meurent ?

Rapprocher, confronter avec d'autres ouvrages : *L'arbre sans fin* de Claude Ponti, *Pochée* de Florence Seyvos, *Lundi* de Anne Herbauts, etc.

Le jardin, le renouveau

Interpréter les métaphores. Le jardinage comme une renaissance : comment les liens entre les êtres renaissent grâce au jardinage, les rapports entretenus entre le jardin et la mère.

Identifier les jeux métaphoriques : la mort de la mère provoque la mort de toute communication entre les vivants ainsi que la mort du jardin, tandis que la renaissance de ce dernier permettra le retour à la vie de Lila et de son père (reconnaissance et communication).

Identifier le fonctionnement allégorique du récit du bleu-gorge, enchâssé dans la narration de *Moi et Rien*.

Rapprocher avec *Le vol d'un papillon* de Christian Voltz : la présence d'un être cher par le jardinage.

Narration à la première personne et à la troisième personne.

Le mot « rien »

S'intéresser au fonctionnement polysémique du mot « rien », prendre conscience que le sens d'un mot se règle en contexte. Mise en comparaison avec des textes qui jouent sur la polysémie du mot « rien ».

Parler pour ne rien dire de Raymond DEVOS, *Le même néant* de Jean TARDIEU.

Relever le corpus d'emploi du mot « rien » : rien et la phrase dans laquelle il se trouve. Travailler par groupe pour proposer des regroupements d'occurrence. Commenter, classer lors de la mise en commun.

→ Ecrire

Écrit de réaction, écrit individuel après la lecture du texte : « *Ecris une phrase du texte qui t'accroche.* », « *Ecris une question que tu te poses après avoir lu ce texte.* »

Écrit d'interprétation : « *Comment se fait-il que Lila ait donné à son confident imaginaire les traits d'une poupée fabriquée par sa mère ? Donne ton point de vue sur cette énigme.* »

Jeu d'écriture : Ecrire un texte qui se joue des significations d'un mot, sur le même procédé que les textes lus.

Mots : « *truc* », « *chose* »...

ARTS DU VISUEL

Montrer l'autre dans son absence.

Autoportrait en négatif (Cycles 1, 2, 3)

Proposer de laisser sa trace, son empreinte, sa photographie. Interroger sur le choix de sa trace : se créer une identité, une biographie fictive et jouer avec la réalité, réinventer son corps, sa biographie en utilisant des simulacres pour raconter des fables, faire comme si...

Evoquer quelqu'un (Cycles 1, 2, 3)

Réaliser une boîte mémoire. Habiller une boîte à chaussures de papiers colorés, peints, écrits, l'habiter d'objets : écrits, objets, photographies qui rappellent un être cher ou absent, un personnage de la littérature. Si *Moi et rien* étaient mis en boîte ?

Album - Ed. Rue du monde / Des poèmes dans les yeux - 2003

MOTS CLES
Contraste
Guerre / Paix
Violence / Douceur

DOMINANTE
ARTS DU LANGAGE

DIALOGUE AVEC
Arts du visuel :
Dans l'album : 25 photographies (23 de l'Agence Magnum, dont 3 de R. Capa) et les pastels de N. Novi
Fiches arts du visuel :
- fiche parallèle, Arts du visuel « On n'aime guère que la paix » (2)
- Bernard Buffet, *La lapidation*, 1948, LaM, Villeneuve d'Ascq. Un homme lapidé, une œuvre réalisée au lendemain de la guerre
- Michel Nedjar, *Poupées*, LaM, Villeneuve d'Ascq. De petites poupées torturées qui rappellent les horreurs de la Shoah
- Theodor Wageman dit THEO, *Männer im 3. Reich*, 1979, LaM, Villeneuve d'Ascq. Un portrait de militaire allemand halluciné, des mots et des signes nazis sinistres

Arts du son :
- Henryk Górecki, Symphonie n° 3

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

Cet album au format à l'italienne, avec rabats que l'on déplie et qui offrent de grandes illustrations (peintures et photographies) panoramiques, recueille une anthologie de poèmes qui mêle la dénonciation des guerres, l'invitation à une vie en paix et la célébration des jours paisibles.

« On n'aime guère que la paix » est un album qui invite à la lecture multiple des textes, des illustrations et du dialogue qu'ils entretiennent.
« *Un album constitué de bannières de papier pour que les enfants fêtent la paix* » (4^e de couverture)

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

- De page en page, la poésie des images dialogue avec celles des mots : aux textes signés Prévert, Apollinaire, Eluard, Desnos, Hugo, Siméon..., répondent des photographies d'archives, en noir et blanc, témoignant de tous les conflits du 20^e siècle, entremêlées des peintures de Nathalie Novi pour raconter, montrer, dénoncer, exposer la guerre et y opposer la paix, le bonheur et l'espérance.

Les mots de nombreux poètes du monde se croisent dont ceux de :

- **Apollinaire** (1880-1918) : écrivain, poète, inventeur du calligramme, il est à l'origine du terme « surréalisme » et fait figure de précurseur de ce mouvement. Apollinaire a basé l'acte de création sur un principe : l'imagination doit gouverner l'écriture qui doit s'inspirer, se rapprocher, le plus de la vie et de la nature. Dans le poème « *Il y a* », Apollinaire, (qui s'engagea dans l'armée française en 1914 et fut blessé en 1916), installe un rythme par la répétition du 'il y a', fait allusion aux armes et inventions, montre la guerre totale, violente et évoque l'absence.

- **Eluard** (1895-1952) : poète engagé dans les activités du groupe surréaliste, poète de l'amour et des émotions, poète engagé et révolutionnaire. Dans son poème « *Un compte à régler* », après une énumération crescendo et répétitive dénonçant la violence de la guerre quant au nombre de morts et à l'universalité des individus touchés, Eluard joue du contraste (dix, cent, mille... / un seul) pour lancer un message d'espoir : « *Un seul mort se dresse dans nos mémoires et nous luttons pour la vie* ». A mettre en réseau avec le poème « *Liberté* » (largué par les avions de la RAF en milliers de tracts sur la France occupée).

- **Desnos** (1900- 1945) : rejoint les surréalistes en 1922, empruntant la voie de l'écriture automatique. Mais dès 1927, il s'éloigne de ce mouvement. Sans renier les innovations auxquelles il a participé, Desnos adopte une écriture plus classique et rédige parallèlement des scénarios pour le cinéma. Engagé contre le gouvernement de Vichy pendant la Seconde Guerre mondiale, il est déporté en 1944 et meurt au camp de concentration de Terezin, en Tchécoslovaquie, la veille de sa libération.

« *La voix* » : tout en mettant en valeur l'aspect très intimiste de la voix ; voix énigmatique au pouvoir mystérieux (article indéfini- la, comparaison avec un tambour, assimilation à un phénomène surnaturel), Desnos délivre un message d'appel à la résistance et à l'espoir (champs lexical du bonheur, métaphore de la belle saison/espoir, « *Vous* » qui s'adresse directement au lecteur). Les sonorités soulignent les oppositions douceur (assonances douces en oi, in, allitérations douces en v/caractère intime, en l pour donner la fluidité/évocation du bonheur) et dureté (dentale n, t, d).

Les photographies en noir et blanc de l'Agence Magnum – coopérative photographique créée en 1947 par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Georges Roger et David Seymour – « montrent » les conflits du 20^e siècle : les guerres mondiales, la guerre d'Espagne, du Vietnam, du Cambodge, du Kosovo, de Tchétchénie et le conflit israélo-palestinien. Images-vérités frappantes qui sont une plongée dans de glaciales réalités guerrières: des fusils pointés vers une femme humanant une fleur, des réfugiés kosovars attendant une distribution de pain, une rue ravagée de Mostar, des poilus dans une tranchée, un petit garçon l'arme à l'épaule etc.

Cf. fiche parallèle, Arts du visuel « On n'aime guère que la paix »

Les illustrations au pastel sont composées par Nathalie Novi, (peintre, auteure/illustratrice) née en 1963.

Ses ouvrages sont signés essentiellement chez Didier Jeunesse, Rue du Monde et Thierry Magnier. Ses références, en peinture, des coloristes : Vuillard, Degas.

Dans l'album « On n'aime guère que la paix », ses peintures poétiques, aux couleurs chaleureuses et vives, jouant sur l'ombre et la lumière, viennent, en contrepoint des photographies en noir et blanc, exprimer les bonheurs simples et la vie paisible de chaque jour.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DE LA REGION

Architecture militaire, arts du quotidien...

- Forts autour de Maubeuge : la défense de Maubeuge durant la première guerre mondiale était assurée par plusieurs forts de type *Séré de Rivière*s (du nom de l'architecte - à voir principalement sur site internet)
- Musée de la Coupole à Saint- Omer : vestige de la Seconde guerre mondiale, centre d'histoire et de mémoire
- Blockhaus d'Eperlecques (39-45) : classé monument historique
- Monuments aux morts

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU LANGAGE

Entendre / Lire / Voir /Collecter :

- Montrer l'album, lire le titre : relever l'effet de sens produit par le mot guère (homophonie guerre/guère), engager un dialogue, confronter les interprétations à propos du contenu de l'album
- Ensuite, les textes de l'album pourront être donnés à entendre, voir, lire
- En parallèle, l'écoute de la symphonie n° 3 de Henryk Górecki (2^e mouvement / Sorrowfull Song : prière d'une prisonnière sur le mur de sa cellule à la Gestapo) viendra nourrir les émotions
- Ces moments d'écoute seront suivis d'un espace libre d'expression ; les sentiments, les mots, les images engendrés par l'écoute, seront dits, notés, représentés (dessin) afin de se constituer une « collection » sur les thèmes - champs lexicaux suivants : Violence/Douceur, Emotions : peur, colère, plaisir, joie...
- Les illustrations et/ou photos pourront être montrées avant ou après la lecture, ou simultanément, et feront l'objet d'un travail de lecture : le dialogue avec les textes, la composition
- D'autres textes : *Liberté* de P. Eluard, *Chanson dans le sang* ou *Barbara* de J. Prévert peuvent être lus pour enrichir le réseau

Dire / Mémoriser / Interpréter :

Textes : *Il y a* (Apollinaire), *Un compte à régler* (Eluard), *La voix* (Desnos), *Je dis douceur* (Guillevic)

Mémoriser puis dire ces textes ; pistes pour l'interprétation : jouer sur la voix (cris, écho, murmure...), le rythme (rapide, saccadé, étiré...), pour exprimer : la violence, la douceur, la résistance...

- Dire seul

- Dire à deux ou plusieurs :

- Répétition : un élève dit, tous répètent ; vers après vers, ou strophe après strophe
- Création d'un fond sonore, ostinato : une phrase poétique est murmurée ou répétée par le chœur, pendant qu'un élève dit le texte ou inversement
- Exemple : l'un répète : « *il y a* » (poème d'Apollinaire), « *dix, cent, mille, millier, million, UN* » (poème d'Eluard), pendant que l'autre, ou les autres poursuivent la diction
- Accumulation : « Le chemin poétique », un élève commence à dire le texte, va chercher un autre élève qui poursuit avec lui la diction, puis un autre... pour finir tous ensemble
- Canon

Ecrire :

Pistes d'écriture : Textes poétiques, textes « engagés » ...

- Sémantique :

- champs lexicaux de la guerre, la paix, la peur, le bonheur, ..., thèmes : la présence, l'absence, le passé, le présent

- Procédés d'écriture :

- répétition, accumulation, énumération (réf. Apollinaire, Eluard, Prévert), négation

- mots inducteurs : *Il y a ..., Un, deux, trois..., Le plus important, c'est... c'est...* (réf. A. Bosquet), *Ce n'est pas vrai* (réf. E. Guillevic), *Je refuse...*

- Autre piste : à partir de la photo page 44: « *Chant de paix à Sarajevo* », imaginer et écrire les paroles qui auraient pu être dites

ARTS DU VISUEL**Pistes :**

- Lecture de photos / Associer Image et texte, justifier ses choix

- En lien avec les poèmes dont les procédés d'écriture reposent sur l'accumulation (Arman), sur la répétition (Viallat)

Il y a (1925 - extraits)

Il y a mille petits sapins brisés
par les éclats d'obus, autour de moi
Il y a un fantassin qui passe aveuglé
par les gaz asphyxiants (...)
Il y a que je languis après une lettre qui tarde
Il y a dans mon porte-cartes plusieurs photos
de mon amour (...)
Il y a à minuit des soldats qui scient les planches
pour les cercueils (...)
Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée
de 15 centimètres et qu'on a pas laissé partir (...)
Il y a des hommes dans le monde
qui n'ont jamais été à la guerre
Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement
les campagnes occidentales
Ils pensent avec mélancolie à ceux
dont ils se demandent s'ils les reverront
Car on a poussé très loin durant cette guerre
l'art de l'invisibilité

Guillaume Apollinaire (1880- 1918)

La voix

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.

Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps,
Elle emplit le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse le fracas de la vie et des batailles,
L'écroulement du tonnerre
et le murmure des bavardages.

Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit « La peine sera de peu de durée »
Elle dit « La belle saison est proche ».

Ne l'entendez-vous pas ?

Robert Desnos (1900- 1945)

Un compte à régler

Dix amis sont morts à la guerre
Dix femmes sont mortes à la guerre
Dix enfants sont morts à la guerre
Cent amis sont morts à la guerre
Cent femmes sont mortes à la guerre
Cent enfants sont morts à la guerre
Et mille amis et mille femmes et mille enfants

Nous savons bien compter les morts
Par milliers et par millions
On sait compter mais tout va vite
De guerre en guerre tout s'efface

Mais qu'un seul mort soudain se dresse
Au milieu de notre mémoire
Et nous vivons contre la mort
Nous nous battons contre la guerre

Nous luttons pour la vie.

Paul Eluard (1895- 1952)

Je dis douceur

Douceur,
Je dis : douceur.
Je dis : douceurs des mots
Quand tu rentres le soir du travail harassant
Et que les mots t'accueillent
Qui te donnent du temps.
Car on tue dans le monde
Et tout massacre nous vieillit.
Je dis : douceur,
Pensant aussi
A des feuilles en voie de sortir du bourgeon,
A des cieux, à de l'eau dans les journées d'été,
A des poignées de main.
Je dis : douceur, pensant aux heures d'amitié,
A ces moments qui disent
Le temps de la douceur venant pour tout de bon,
Cet air tout neuf,
Qui pour durer s'installera.

Eugène Guillevic (1907- 1997)

XX^e	CORPS	Rouge Braise	Corps souffrant
		Rolande Causse Roman, 1985 Ed. Gallimard Jeunesse, collection Folio Junior, 2007	
	MOTS CLES	Souffrance Violence Résistance	
	DOMINANTE	ARTS DU LANGAGE : la guerre	
	DIALOGUE AVEC	Arts du visuel : Theodor Wageman, Bernard Buffet, Michel Nedjar	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p><i>Rouge Braise</i> est un roman autobiographique : Une fillette de 10 ans vit les deux dernières années de la deuxième guerre mondiale avec sa grand-mère, en l'absence de ses parents, en Bourgogne, dans un petit village paisible qui pourtant, déborde d'activités cachées. Le regard de Dounia, cette fillette, sur les événements qu'elle vit, fait découvrir au lecteur la guerre et l'entraîne, au fil des rencontres, à comprendre les motivations et comportements des différents personnages : les résistants luttent contre l'occupant, l'instituteur fait classe... La liberté et le danger sont représentés par la bicyclette rouge offerte par l'oncle Georges : Dounia est plongée dans le combat des résistants.</p> <p>L'histoire traite de problèmes historiques, graves et tragiques, mais ils sont adoucis par les « préoccupations enfantines » de l'héroïne, qui sont proches de celles des jeunes lecteurs.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Rolande Causse se situe entre « transmission histoire » et mémoire, mêlant faits historiques et émotions.</p> <p><i>« Écrire un texte c'est chercher le sens secret, profond, inconnu, c'est tenter de donner forme à la vie... Entraînés dans une intrigue, un lieu, des paysages, des habitations, les « Nommés » jouent leur rôle. (...)</i></p> <p><i>Mais écrire c'est aussi aborder la barbarie, la dénoncer, la pourchasser. Montrer les exodes, les exils, les exactions, dire l'Histoire sous son voile noir et mortifère et laisser filtrer vers le lecteur des pistes pour mieux résister.(...) Écrire afin de faire perdurer le souvenir des morts innocentes, leur offrir une mémoire et un souffle de vie. »</i> Rolande Causse</p> <p>Ce roman ne peut être étudié sans connaissances historiques préalables permettant l'interprétation. En effet, l'héroïne raconte ce qu'elle vit mais ne l'explique pas car, étant enfant, elle n'est pas en mesure d'en saisir les tenants et aboutissants. Les phrases courtes du texte ponctué de dialogues, situent clairement l'histoire dans l'action, et le vocabulaire simple et accessible permet une lecture et une compréhension aisées.</p>			
THEMES ABORDES			
<p>La vie quotidienne durant la guerre : la vie urbaine (Paris sous l'occupation allemande, les bombardements, les transports, le rationnement) et la vie rurale (vie à la ferme, l'école de campagne avec sa classe unique, l'examen d'entrée en 6^e, la lessive, les métiers, la libération)</p> <p>La guerre et les symboles de discrimination nazis, le vocabulaire allemand et le sort des juifs : l'étoile jaune et son origine, Kommandantur, Gestapo, Buchenwald, la disparition de la copine de l'héroïne, le soldat allemand ennemi « compatissant »</p> <p>La guerre et la résistance : le STO (père prisonnier), la radio et les messages codés, les alliés, les parachutages</p>			
BIBLIOGRAPHIE			
<p>Rolande Causse, écrivaine et librettiste, écrit des romans, des poèmes pour la jeunesse et des livres sur la littérature des jeunes. Elle encadre également de nombreux stages d'écriture.</p> <p>Elle commence à écrire tout d'abord pour ses propres enfants car la littérature jeunesse d'il y a trente ans était moins abondante qu'aujourd'hui. Un de ses premiers livres, <i>Contes et images d'autrefois</i>, regroupe les contes qu'elle leur racontait.</p> <p>Elle poursuit son travail littéraire et se lance dans la littérature jeunesse avec <i>Rouge Braise</i>, <i>Oradour la douleur</i>, <i>Les enfants d'Izieu</i> et <i>Ita Rose</i>, quatre romans ayant pour cadre la seconde guerre mondiale et abordant les thèmes de la Résistance et de la Shoah. Ayant vécu la guerre enfant, avec une famille qui a été prise dans la tourmente, elle est restée blessée et éprouve le besoin de raconter cette expérience.</p>			

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

- Bernard BUFFET, *La lapidation*, 1948, LaM, Villeneuve d'Ascq

cf. *fiche Arts du visuel* : Un homme lapidé, une œuvre réalisée au lendemain de la guerre

- Nedjar Michel, *Poupées*, LaM, Villeneuve d'Ascq

cf. *fiche Arts du visuel* : De petites poupées torturées qui rappellent les horreurs de la Shoah

- Wageman Theodor dit THEO, *Männer im 3 Reich*, 1979, LaM, Villeneuve d'Ascq

cf. *fiche Arts du visuel* : Un portrait de militaire allemand halluciné, des mots et des signes nazis sinistres

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Au CM2

ETUDE DU ROMAN

Etudier avec les élèves la structure du roman

- Situation initiale : Dounia et sa grand-mère quittent la ville bombardée. Elles s'installent à Saint-Léon, en Bourgogne, près de leur famille. Le père de Dounia est prisonnier, la mère en sanatorium.

- Dounia s'adapte bien à la vie à la ferme, plus difficilement à la classe unique. Elle découvre des secrets dont elle ne mesure pas immédiatement l'importance.

- L'oncle offre à Dounia une bicyclette rouge. Elle transporte des messages dans sa pompe.

- La vie de Dounia s'organise entre la vie quotidienne au village et certains secrets partagés.

- Les Allemands occupent Saint-Léon. L'oncle George et d'autres résistants sont arrêtés.

- La famille cherche à obtenir des nouvelles des prisonniers.

- Situation finale : Après la joie de la Libération, Dounia retourne à la ville avec sa grand-mère. Elle retrouve son père et sa mère, mais apprend que l'oncle George est mort à Buchenwald.

Etudier la quatrième de couverture

« C'est la guerre... En cette année 1944, les bombardements deviennent trop dangereux. Dounia et sa grand-mère se réfugient à Saint-Léon, paisible village de Bourgogne. Mais il se passe des choses étranges : la radio diffuse des messages incompréhensibles, oncle Georges va chercher des armes en pleine nuit. Dounia doit même se rendre en mission à bicyclette. Et surtout, elle doit garder le secret... »

Situer rapidement le cadre géographique et historique du roman : se repérer sur une carte de France et sur une frise historique. Éviter une recherche documentaire approfondie qui gênerait le plaisir de la découverte. Laisser les enfants s'exprimer, faire l'inventaire de leurs connaissances sur la période.

Interpréter

Le débat interprétatif est possible à condition que les enfants disposent de connaissances historiques sur lesquelles baser leurs interprétations.

Ce roman doit donc être lié à une étude historique de la seconde guerre mondiale, afin que les enfants puissent argumenter leurs propos.

L'exploitation sera, comme pour tout roman historique, organisée en grands ensembles correspondant aux étapes du récit.

Exemples de questions suscitant des discussions et débats mettant en lumière les différentes interprétations des élèves :

- Pourquoi Dounia quitte-t-elle la ville avec sa grand-mère ?
- Qu'a-t-on appris sur les activités d'Oncle ?
- Quel sens a le surnom de « Tourterelle » ?
- De quelle liberté dispose-t-elle à la campagne par rapport à la ville ?
- Quel est le point de vue de l'instituteur ?
- Dounia a-t-elle raison de participer à la Résistance ?

PISTES DE TRAVAIL

Etude historique

Relever les renseignements apportés par le roman, afin de compléter les connaissances acquises en histoire sur les événements nationaux et internationaux : la vie quotidienne sous l'Occupation (les bombardements, la croix gammée, le rationnement, le gazogène, la différence ville / campagne), les événements locaux significatifs (les parachutages, la chasse aux résistants, la Gestapo, les représailles). Situer les personnages dans leur époque : activité, scolarisation, mode de vie, habitat, alimentation, vêtements, loisirs...

Production littéraire

Réinvestir par une production d'écrit de 15 lignes, le vocabulaire et les connaissances historiques liés à la Seconde guerre mondiale dans un récit imaginaire. Imaginer Dounia se rendant à l'école en ville, à partir d'une photographie ou d'une illustration montrant une ville ayant subi une guerre (rue déserte, couvre-feu, école ou autre bâtiment bombardés, vitrine de magasin cassée, queue devant les magasins d'alimentation...).

Production en Arts du visuel

Travailler l'illustration de l'instituteur (p.28)

cf. *fiche Arts du visuel* : Theodor Wageman - portrait de propagande

XX^e	ESPACE	Les villes invisibles Italo Calvino - 1972	Espace
		<p>MOTS CLES Point de vue Versions Variations</p> <p>DOMINANTE ARTS DU LANGAGE : le point de vue</p> <p>DIALOGUE AVEC Arts de l'espace : Daniel Buren</p>	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Ce sont cinquante-cinq textes courts à la prose poétique, classés selon d'abstraites thématiques : la ville et la mémoire, les villes effilées... Chacune d'elles porte le nom d'une femme. On ne sait ni où elles se situent, ni quelles langues y sont parlées, ni à quelle époque elles existaient, si elles ont jamais existé.</p> <p>Il n'y est pas question d'urbanisme ou d'architecture, mais d'assemblages de souvenirs et de sensations. Les villes sont tissées par des hommes et leur manière de concevoir l'existence, leurs souvenirs et leurs rêves les imprègnent.</p> <p>Marco Polo, grand voyageur, et explorateur, conte ses voyages à Kublai Khan, descendant de l'empereur Mongol Gengis Kahn. C'est le prétexte que saisit Italo Calvino pour présenter ses travaux littéraires sur les villes imaginaires.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Dans <i>Les villes invisibles</i>, Marco Polo et l'empereur s'interrogent, chacun à sa manière (approche constructiviste ou structuraliste), sur le sens des constructions : le Khan questionne et Marco Polo apporte d'énigmatiques réponses.</p> <p>Les <i>Villes invisibles</i> reposent sur une structure rigoureuse qui répond à une règle de jeu inventée par l'auteur lui-même. Les villes décrites sont au nombre de cinquante-cinq, réparties sur neuf chapitres ou sections. Les sections sont séparées par des textes cadres en italique comprenant les dialogues entre Marco Polo et Kublai Khan. Les villes ont été réparties en onze rubriques et chaque rubrique comprend cinq villes. Chaque section introduit une nouvelle rubrique et en termine une autre, sauf la dernière section.</p> <p>Cela permet à l'auteur de multiplier les points de vue sans devoir se soucier de la causalité narrative : Despina est vue par le chamelier comme un navire grâce auquel il pourrait s'évader du désert, et par le marin comme un chameau qui lui permettrait de fuir la mer. La physionomie de Zemrude change selon l'humeur de celui qui la regarde.</p> <p style="text-align: center;"><i>« Il y eut une période où je n'arrivais à imaginer que des villes tristes et une autre que des villes heureuses; à une époque je comparais les villes au ciel étoilé et à une autre époque, j'étais sans cesse tenté de parler des immondes qui se répandent chaque jour hors des villes. C'était devenu une sorte de journal qui suivait mes humeurs et mes réflexions. »</i></p> <p style="text-align: right;">(Préface par Italo Calvino)</p>			
QUELQUES CONNAISSANCES			
Biographie			
<p>Italo Calvino est un écrivain italien né en 1923 qui a grandi dans un univers centré autour de la nature. Son premier roman, <i>Le Sentier des nids d'araignées</i> évoque son expérience de résistant.</p> <p>Ce sont les années 50 qui voient la rupture de Calvino avec des thèmes biographiques et sa reconnaissance comme l'un des auteurs majeurs de la littérature italienne, avec la publication de <i>Le Baron perché</i>, suivi par <i>Le Vicomte pourfendu</i> et <i>Le Chevalier inexistant</i>. Dans cette trilogie, il exploite la veine fantastique pour une vision allégorique de la condition humaine.</p> <p>Installé à Paris, il fonde l'OuliPo en compagnie de Raymond Queneau et Georges Pérec et écrit <i>Le château des destins croisés</i> (1969), <i>Les villes invisibles</i> (1972), <i>Si par une nuit un voyageur</i> (1979), qui appartiennent au « système combinatoire des récits et des destins humains », système à l'aide duquel Calvino prétendait construire ces récits.</p>			

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

- Daniel Buren, *Cabane rouge aux miroirs*, 2006, Musée de la Chartreuse, Douai.
cf. *fiche Arts de l'espace* : Miroirs et parois déroutent la notion de dedans / dehors.

- Myrto, Vitard, *Palais des Beaux Arts de Lille*, 1997, Lille.
Une restauration qui joue sur ancien et moderne, notamment via le reflet.

- Dialogue entre la *Cabane* de Daniel Buren et le *Musée de la Chartreuse*, Douai.
cf. *fiche Arts de l'espace* : Un espace à ciel ouvert dans un espace, dialogue entre deux architectures.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

AU FIL DE LA LECTURE

Structures

Les textes de Calvino peuvent être pris comme des poésies, même si les unes sont reliées aux autres par la structure rigoureuse qu'a inventée l'auteur.

I	Les villes et la mémoire . 1	II	Les villes et la mémoire . 5
	Les villes et la mémoire . 2		Les villes et le désir . 4
	Les villes et le désir . 1		Les villes et les signes . 3
	Les villes et la mémoire . 3		Les villes effilées . 2
	Les villes et le désir . 2		Les villes et les échanges . 1
	Les villes et les signes . 1	III	Les villes et le désir . 5
	Les villes et la mémoire . 4		Les villes et les signes . 4
	Les villes et le désir . 3		Les villes effilées . 3
	Les villes et les signes . 2		Les villes et les échanges . 2
	Les villes effilées . 1		Les villes et le regard . 1

Interprétation

Les *Villes invisibles* présentent la société moderne comme un prolongement de l'homme, de ses désirs, de sa soif de comprendre, de connaître et de se connaître, de son orgueil et de ses ambitions, de ses craintes et de ses souvenirs. Les portraits urbains de Calvino, sont issus d'un dossier où il notait au jour le jour ses préoccupations concernant l'actualité politique.

C'est à la fois poétique et philosophique et la lecture complète de cette œuvre est trop complexe.

Ne travailler au cycle 3 qu'un seul ensemble de villes, comme l'on travaillerait sur des poèmes tirés d'un recueil, et lancer un débat sur le rapport entre l'homme et la ville, ce qu'évoquent ces villes imaginaires, sans vouloir procéder à une explication approfondie (explication formelle).

PISTES DE TRAVAIL

Commencer par un travail d'anticipation à partir du titre du livre, d'un chapitre...

Puis, proposer de se remémorer un extrait, des mots, une phrase...

Association de différents arts

Lire quelques descriptions de villes pour les donner à entendre aux élèves et laisser s'exprimer les élèves sur le ressenti quant à la description « humaine » de ces villes.

Le texte poétique se reçoit et ne vise pas une compréhension unanime : il pousse chacun à mettre le poème en résonance avec sa culture propre. Il est nécessaire de privilégier les divergences d'interprétation, surtout à propos de textes qui proposent différents points de vue.

Les élèves peuvent ensuite choisir parmi plusieurs descriptions de villes, celle qui leur plaît le plus, qui leur est proche et l'associer à une musique, une photographie ou une œuvre d'art.

Lecture expressive à plusieurs voix

Lire les textes en lecture tournante : un élève commence la lecture, puis passe le livre à son voisin qui continue la lecture, puis passe... Le livre passe ainsi de mains en mains et de voix en voix.

Un travail d'expression, de mise en voix, doit être réalisé lors de cette activité.

Production : différents points de vue, différentes représentations

Comment serait la ville des rêves de... ?

Après avoir travaillé le vocabulaire de la description à travers différents textes de Calvino, demander aux enfants de décrire une ville à travers les yeux d'un personnage : une fourmi, un oiseau, un éléphant, un habitant du désert, un marin, un garde forestier, afin de personnaliser la description et tenir compte du point de vue de celui qui s'exprime.

Puis, après avoir choisi une représentation de ville (photographie, peinture...), la décrire comme la ville de ses rêves, en la personnalisant.

Les chaises Dalila**Gaetano Pesce****Corps et design**

Un ensemble de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Nord Pas-de-Calais

- *Dalila*, 1980, moule en plâtre pour une chaise, 1980, 20 x 13 cm, achat à l'artiste en 1980
- *Dalila Uno*, 1980, polyuréthane rigide et résine époxy, 89 x 49 x 55 cm, don de la galerie Formes Internationales en 1983
- *Dalila Due*, maquette, 1980, polyuréthane finition époxy, 80 x 70 x 55 cm, achat à la galerie Formes Internationales en 1983
- *Dalila Tre*, 1980, petit fauteuil, polyuréthane rigide et résine époxy 85 x 64 x 71 cm, achat à la galerie Formes Internationales en 1983

MOTS CLES Intimité
Unité
Cube

DOMINANTE ARTS DU QUOTIDIEN

DIALOGUE AVEC Arts de l'espace : extension du LaM, Manuelle Gautrand

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**PREMIERE APPROCHE**

Les chaises *Dalila* semblent ébauchées, émergeant à peine d'une gangue leur conférant une dimension presque organique. La chaise interpelle : sa surface est irrégulière, une membrane réunit ses pieds latéraux, l'ensemble est asymétrique.

A quoi nous fait-elle penser ? Serait-elle vivante, issue de la fusion magique du mobilier et de son usager ? Serait-elle, la couleur aidant, le vestige d'une hypothétique industrie néolithique ? Sa texture plastique, douce, est animée d'un léger grain : le matériau contemporain contraste avec ces références archéologiques et minérales. Réalisée en polyuréthane recouvert d'une résine époxy, son poids contraste avec son aspect massif.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Conçue avec une table, nommée Samson (titre italien « *Sansone* »), la chaise nous entraîne dans une relation étonnante aux objets : raconteraient-ils des histoires ? Un récit biblique dévoile comment l'herculéen Samson tombe amoureux de Dalila. Sollicitée par ses ennemis, cette séductrice extorque au juge d'Israël le secret de sa force, liée à sa chevelure. La traîtresse lui rase, et l'infortuné, impuissant, tombe aux mains des Philistins qui le sacrifient. De Michel-Ange à Chagall, de très nombreux artistes se sont inspirés de ce récit. Camille Saint-Saëns en tire un opéra en 1871 et Cecil B. DeMille un film en 1949. Par la dénomination de ce couple chaise/table, issue de l'Ancien Testament, le designer joue peut-être avec un concept de dualité ou la personnification de l'objet.

BIOGRAPHIE

Gaetano Pesce (né à La Spezia, Italie, en 1939)

Diplômé d'architecture et de design industriel à Venise, en 1965, Gaetano Pesce expérimente plusieurs médiums, collabore avec différents groupes en Europe avant de devenir un des leaders du *Radical Design*, mouvance qui expérimente de nouveaux matériaux.

Sa rencontre avec l'industriel Cesare Cassina est typique de la créativité italienne exceptionnelle des années 1970-1980. Christine Colin, experte en design, évoque de longues discussions entre éditeur et créateur, d'où émerge le projet de Pesce sur la capacité d'expression des objets. :

« De même que nous, humains, avons le droit d'être différents,
de même les objets doivent avoir également cette possibilité. »

Ainsi, la chaise *Dalila* résulte du coulage inachevé du plastique dans un moule trop vaste. Ce procédé de moulage amène chaque chaise à être unique au sein d'une production en série. Dans le même esprit, la production de la table « *Sansone II* » (1986), réclamait un dessin dont le tracé réalisé à la main, variait sensiblement, conformément au cahier des charges.

Après avoir vécu à Helsinki, puis Paris, Gaetano Pesce vit aujourd'hui à New York où il poursuit son travail. Le FRAC présente également l'ébauche en plâtre de l'objet, la maquette, directement acquise auprès du designer.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Gaetano Pesce, *Les deux lustres*, sculptures du Palais des Beaux-Arts de Lille, 1997 - A comparer avec ceux des Archives nationales du monde du travail (ANMT) à Roubaix, dessinés par Ingo Maurer

Matali Crasset, *Le Pigeonnier*, 2004, implanté à Caudry (59) - L'interprétation d'un objet régional par un designer

Manuelle Gautrand, l'extension du LaM, Villeneuve d'Ascq, 2010 - L'organicité

PRODUCTIONS SELON LES 3 MOTS-CLEFS

ARTS DU VISUEL

Recouvrir une collection de petits objets d'une gangue de matière (terre, papier journal, pâte à bois, pâte à papier). Colorer. Associer des histoires, des contextes à ces nouveaux objets dont on s'est réapproprié la forme, la matière, la couleur et parfois... la fonction.

Les images que le designer publie à propos de cet objet sur son site Internet confortent l'idée de personnification de l'objet. La chaise y semble même générée par la fossilisation d'un homme assis. Ce jeu pourra être poursuivi avec les élèves en ouvrant sur d'autres récits, d'autres personnifications : une chaise pour un personnage de conte...

Le site officiel : <http://www.gaetanopesce.com/>

XX^e CORPS	La chaise Panton Verner Panton 1959		Corps et design
	Mousse de polyuréthane dure, laquée à la main, éditée par Horn (3 ^e édition) 82,5 X 48 x 57 Collection Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Nord Pas-de-Calais		
	MOTS CLES	Assise Vide / plein Equilibre / déséquilibre	
	DOMINANTE	ARTS DU QUOTIDIEN	
DIALOGUE AVEC	Arts du spectacle vivant : Angelin Preljocaj, <i>Blanche Neige</i>		
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
La chaise Panton est dessinée en courbe et réalisée dans un matériau à la fois solide et souple, le polyuréthane, elle est fabriquée d'un seul tenant en porte-à-faux sur un piètement enveloppant. Sa forme installe le corps en suspension dans l'espace : l'assise flotte dans le vide. Sa forme, à la fois concave et convexe, lui donne une allure légère et élégante.			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<i>Des trois attitudes fondamentales de l'individu : debout, assis, couché, la seconde est peut être la seule qui nécessite un complément, qu'il soit le tas de sable, le bloc de pierre, le pan de mur ou, totalement contrôlé et manipulable : la chaise.</i> (Extrait du dossier FRAC)			
La chaise Panton est devenue une icône du design par sa forme et sa particularité : elle n'est pas constituée de 4 pieds, mais d'un piètement unique, lui conférant sa légèreté et sa fluidité. Son créateur Verner Panton part d'une feuille de papier qu'il déploie en zig-zag, suivant le principe de la chaise de Guerin Rietveld réalisée en bois 40 ans plus tôt. Il expérimente le principe à plusieurs reprises dans des matériaux divers. Le premier modèle produit par Panton est édité en bois souple en 1955. En 1959, l'utilisation des nouveaux plastiques apporte à la chaise sa forme définitive : le polyuréthane, qui favorisa cette ligne spécifique reconnaissable entre toutes. Léger, incassable et manipulable facilement, ce siège est également empilable (pour libérer de l'espace). Avec cette création, Verner Panton a ouvert la voie à de nombreuses innovations dans le domaine du design.			
La chaise Panton s'inscrit dans le contexte des années 60 : les mœurs sont remis en question, Rock et adolescents se mettent à exister autrement, une révolution culturelle est en marche. Technologiquement, cette chaise traduit la vulgarisation des matières plastiques qui s'imposent. Socialement elle « s'oppose » au fonctionnalisme en vigueur : la traditionnelle chaise à quatre pieds que la bienséance impose de ne pas basculer. L'utilisation de la couleur, que le plastique permet d'inclure dans sa masse, achève cette mutation de l'assise.			
BIOGRAPHIE			
Verner Panton (Gamtofte, 1926 - Copenhague, 1998)			
Architecte, diplômé des Beaux-arts de Copenhague en 1951, le jeune Verner Panton collabore deux ans avec Arne Jacobsen, figure du design danois avant de fonder son propre studio en Suisse. Il travaille sur l'aménagement d'intérieur, la scénographie d'exposition et expérimente de nouveaux matériaux. Ses meubles basés sur des formes géométriques le font remarquer. Sa collaboration avec l'éditeur Vitra débute dans les années 60. Il développe sièges et luminaires, son goût des couleurs vives assurent le succès de ses créations textiles. En 1968 et 1970, il affine sa conception d'une « maison de demain » dans l'aménagement des bateaux « <i>Visiona</i> » à la foire du meuble de Cologne. Il y établit son statut de visionnaire.			

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Verner PANTON, *Reclining Chair 125T de la série Pantanova*, 1971, FRAC Nord Pas-de-Calais

Gaetano PESCE, *Chaise Dalila*, 1980, FRAC Nord Pas-de-Calais

Piero GATTI, Cesare PAOLINI, Franco TEODORO, *Sacco*, 1968, FRAC Nord Pas-de-Calais

Eugène DODEIGNE, *Personnage debout*, LaM de Villeneuve d'Ascq

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL : L'assise

Qu'est ce qu'une chaise ?

Explorer la chaise avec les mains, identifier les matières, les courbes, faire prendre conscience des différentes sensations et les exprimer

Une chaise sert à s'asseoir mais aussi...

Faire verbaliser les autres fonctions que peut avoir une chaise : attendre, lire, se balancer, poser des affaires, grimper pour être plus haut, ... De fait, inventorier les différentes assises en fonction des usages - chaise de bureau, fauteuil, pouf, tabouret, *rocking chair*, banc, chaise haute de bébé, ...

Revenir à la chaise de classe qui est, pour être fonctionnelle, posée sur ses quatre pieds

Explorer alors d'autres positions possibles. Etant donné la nouvelle position de la chaise, comment peut-on s'y asseoir ?

Les différentes expériences pourront être photographiées, filmées ou dessinées.

ARTS DU LANGAGE : Exprimer la relation assise/émotions

A partir de déclencheurs tels que :

la joie est assise sur ...,

la peur est assise sur...,

le penseur est assis sur ...,

le rêveur est assis sur ...,

l'aventurier est assis sur...,

Produire un texte court (poétique, prose, saynètes) exprimant la relation assise/émotion ou assise/ personnage

Les textes ainsi écrits pourront s'articuler avec des illustrations (dessin ou photographie).

XX^e	CORPS	Sacco	Corps et design
			Piero GATTI, Cesare PAOLINI, Franco TEODORO Siège, cuir et billes de polystyrène. Edité par Zanotta 68x80x80 cm - Collection Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Nord Pas-de-Calais
		MOTS CLES Déformation Empreinte Point de vue	
		DOMINANTE ARTS DU QUOTIDIEN	
		DIALOGUE AVEC Arts du visuel Arts du langage	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Le siège <i>Sacco</i> très populaire, parfois plus connu sous l'appellation « poire », se résume à un principe très simple : une enveloppe en cuir remplie aux deux tiers de billes de polystyrène. Anatomique, protéiforme et confortable, c'est un siège qui a la capacité de s'adapter à toutes les positions de l'utilisateur : il épouse, tel le tas de sable, la forme du corps lorsqu'on s'y assied.</p> <p>Léger, il peut être déplacé facilement de pièce en pièce, ce déplacement était même favorisé, sur le prototype par l'existence d'une poignée.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Conçu en 1968 par trois architectes italiens, Gatti, Paolini, Teodoro, ce siège est un événement incontournable, qui fait date dans l'histoire du mobilier.</p> <p>Evacuant les composants et les repères habituels : dossier, assise, piétement, accoudoirs, il déconcerte par son concept radical de négation de toute structure et par son apparence flasque, indéfinie, énigmatique.</p> <p>La première version était transparente et remplie de liquide, c'est pour des raisons de poids que l'enveloppe fut finalement remplie aux deux tiers de billes de polystyrène.</p> <p>Présenté à la Foire du Meuble de Paris en 1970, couronné de plusieurs titres, le « Sacco » est emblématique de toute une génération. La génération des années 68 exprime sa philosophie d'une vie basée sur la liberté de la pensée et du corps. Cette liberté se ressent à l'usage du Sacco : le siège n'impose pas de position mais suit les mouvements du corps dont il épouse les formes. Ses créateurs Gatti, Paolini et Teodoro voulaient concevoir une assise universelle, pour les grands, les petits, les gros, les maigres, ... un fauteuil « anatomique », à contre courant des mobiliers raides et figés, permettant de s'asseoir en toute liberté. De plus l'assise se faisant au ras du sol, la vision sur l'espace est profondément modifiée, les habitudes de convivialité aussi.</p>			
BIOGRAPHIE			
<p>Piero Gatti (Turin, 1940) Cesare Paolini (Gênes, 1937- id, 1983) Franco Teodoro (Turin, 1939- id, 2005) sont trois jeunes architectes quand ils commencent à collaborer à partir de 1965, dans des domaines aussi divers que la décoration, le design industriel, la photographie et les arts graphiques. Ils collaborent avec différents éditeurs italiens, et proposent en 1968 à l'Editeur Zanotta : un objet qui deviendra culte au XX^e siècle : le fauteuil Sacco. L'image des Italiens du Nord recueillant les feuilles de châtaigner dans de grands sacs pour en garnir les matelas aurait suggéré la création aux designers. Ils le présentent au public à la Foire du Meuble de Paris de 1970, son succès est immédiat. Reflet de la marginalité des années 60, il est aujourd'hui exposé dans les musées du monde entier.</p>			
MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD			
<p>Autres assises :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gaetano PESCE, <i>Chaise Dalila</i>, 1980, FRAC Nord Pas-de-Calais - Achille CASTIGLIONI, <i>Mezzadro</i>, 1957, FRAC Nord Pas-de-Calais - Verner PANTON, <i>Panton</i>, 1959, FRAC Nord Pas-de-Calais <p>Par rapport à la notion de point de vue :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Une histoire à quatre voix</i>, Anthony BROWNE - <i>L'enfant océan</i>, Jean-Claude MOURLEVAT <p>Par rapport à la notion de déformation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le canapé de Paméla</i>, Robert DESNOS 			

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

L'uniforme prend forme(s) – Expérimentations

Remplir un sachet plastique (identique pour chaque élève, type sac de congélation) de plâtre (en quantité identique pour chaque élève), fermer le sachet.

L'activité reposera sur la manipulation, l'expérimentation quant aux formes que l'on pourra donner à ce sac rempli de matière molle.

Formes qui a un moment donné se figeront du fait du durcissement du plâtre.

On pourra mettre à disposition des élèves du scotch, des liens (type cordes, bandelettes de tissu), des objets de petites tailles pour ajouter à la seule pression des doigts et mains.

Le démoulage des blocs de plâtre permettra d'engager les discussions sur les effets produits.

On pourra orienter les échanges autour des notions dur/mou, formes, empreintes, unité/unicité, sculpture, contenant/contenu, matière.

Puis colorer les pièces de couleurs vives à la gouache, puis les vernir. Une recherche graphique relative aux papiers peints des années 60/70 permettra même de leur fournir un cadre ludique.

ARTS DU LANGAGE

Déformer les mots

Robert DESNOS dans *Le canapé de Paméla* joue sur les échanges de lettres ou de syllabes pour déformer les mots (à la manière de contrepèteries).

Après lecture et analyse de ce poème, écrire en déformant les mots, effectuer des permutations de syllabes ou voyelles entre deux mots, juger de l'effet obtenu, construire ensuite un texte structuré (phrases, mis en page), en enrichissant le thème développé.

Les déclencheurs peuvent être du type : le siège Sacco de ..., le tabouret de ..., le rocking chair de ...

XX^e CORPS		Backbeat Swingle Singers La musique par le corps <i>Beauty and the beatbox - Backbeat - The Swingle Singers, Shlomo and the Vocal Orchestra</i> Signum Records - Sept 2007	Corps absent
	MOTS CLES	Performance Rythme Voix	
	DOMINANTE	ARTS DU SON	
	DIALOGUE AVEC	Arts du visuel Arts du spectacle vivant : Angelin Preljocaj, <i>Blanche Neige</i> Arts du langage	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
Percevoir rythme et pulsation (<i>groove</i>), deviner la technique employée (batterie, voix, synthétiseur...)			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>A partir de « <i>Badinerie</i> », Ouverture pour orchestre n°2 en si mineur de Jean-Sébastien Bach, deux cultures musicales se superposent. L'allusion au compositeur se cache dans le titre de l'œuvre (Bach = <i>back</i>).</p> <p>Dans la célèbre Suite n° 2 en si mineur de 1739, la <i>Badinerie</i> conclut l'œuvre.</p> <p>Au début du XVIII^e siècle, le terme « suite » désigne une succession de danses précédées d'une ouverture. Ces danses s'inspirent de rythmes et de <i>tempi</i> existants mais ne sont pas destinées à être dansées.</p>			
STRUCTURE DE L'EXTRAIT			
<ul style="list-style-type: none"> - Percussions (A) - Cellule mélodique, voix chantées (B) - Apparition du thème de Bach imitant le scratch sur (A) et (B) - Imitation de l'arrêt et du redémarrage d'une platine vinyle - Exposition du thème complet chanté par une voix de soprano avec l'accompagnement de <i>beatbox</i>. <p>On retrouve dans cette œuvre à la fois le groove du hip hop, la technique de la <i>beatbox</i> sur un thème mélodique baroque.</p>			
QUELQUES DEFINITIONS			
<p>Human beatbox (<i>boîte à rythmes humaine</i>) :</p> <p>Imitation vocale d'une boîte à rythmes, de scratches et de nombreux instruments, principalement des percussions</p>			
<p>Arrangement :</p> <p>En musique, l'arrangement est une activité annexe à la composition musicale, en tant qu'agrément d'un thème donné par l'utilisation d'une instrumentation plus étendue - orchestration - ou d'un réaménagement d'un morceau original dans un autre cadre.</p>			

BIOGRAPHIE

Les *Swingle Singers* est un groupe vocal formé à Paris en 1962. Ce groupe, dirigé au départ par Ward Swingle, s'est constitué pour participer à des accompagnements vocaux. Les *Swingle Singers* sont établis à Londres et font parfois appel à un accompagnement d'une basse et d'une batterie. Ils produisent des reprises d'un haut niveau technique qui vont des *Beatles* à la musique classique en passant par l'opéra. Les arrangements sont souvent proches des harmonies du jazz.

CONTEXTE HISTORIQUE

La spécificité de la « boîte à rythmes humaine » s'ancre au XX^e siècle dans le jazz, particulièrement dans le *scat*, improvisation vocale à base d'onomatopées. C'est le mouvement *hip-hop*, qui, en généralisant ces pratiques, a donné naissance à la forme actuelle de la *beatbox*.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ART DU SON

- Imiter des rythmes de batterie avec la bouche ou la voix

Exemples :

Le kick (Ppp) : les lèvres percutent pour faire la grosse caisse

Pff : la caisse claire avec les lèvres

Les cymbales (Tssssssss) : la langue contre le palais laisse passer l'air

Charleston (Ts Ts Ts) : la langue contre le palais, l'air est projeté puis bloqué

- Trouver des gestes qui produisent des sons différents avec le corps et les rythmer

- A partir d'une comptine, créer un arrangement sur des onomatopées

- Comparer l'interprétation des *Swingle Singers* à l'œuvre originale de Jean-Sébastien Bach

MOTS CLES

Textures
Spatialisation
Electronique

DOMINANTE

ARTS DU SON

DIALOGUE AVEC

Arts de l'espace : Le musée de la Chartreuse

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

L'écoute de l'extrait nécessite un matériel spécifique : l'utilisation de deux enceintes stéréo bien séparées afin d'appréhender la notion d'espace sonore. (Cette notion de déplacement du son devient évidente après comparaison avec une diffusion en mono).

L'extrait est un long crescendo de sons électro-acoustiques, tels des énergies sonores bondissantes. Pour aider les élèves à verbaliser leurs impressions, il est possible de mettre à leur disposition un corpus de mots définissant les sons. Il s'agit ensuite de retrouver les correspondances entre les termes et les sonorités entendues.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Musique électroacoustique composée en 1975 par Bernard Parmegiani.

Les effets sonores sont composés de bruissements, de frottements, de souffles, de sifflements, d'émergences de sons plus ou moins proches, d'effets de sons mats et de réverbération. Textures, matières, dynamiques sonores se répondent et se reflètent.

L'auditeur peut se représenter un jeu de géométrie musicale : lignes droites, courbes, spirales, répétitions, distorsion, design sonore.

Structure de l'extrait**Première partie (0'00/1'08)**

Succession rapide de sons sur un seul plan sonore, impression de chuchotements ou chuintements et discussions comme soufflées ou murmurées et non voisées

Deuxième partie (1'09/1'35)

Entrée de sons percussifs, densification de l'espace sonore dans un long crescendo

Fin de l'extrait sur un son continu.

QUELQUES DEFINITIONS

Acoustique

Qui a trait à la nature d'un lieu du point de vue sonore, du point de vue dont les sons se propagent et y sont perçus.

Exemples : acoustique réverbérante, absorbante, claire, sourde, précise, floue, etc.

Spatialisation (proximité, éloignement)

Disposition et mobilité dans l'espace des sources sonores. Les sources peuvent être regroupées ou écartées, disposées sur des plans plus ou moins distincts, leurs émissions peuvent être plus ou moins directionnelles.

Texture

Imbrication de divers sons entre eux formant une matière homogène, plus ou moins dense, et plus ou moins mouvante.

Timbre

Caractéristique d'un son liée à la présence et à la mobilité des harmoniques qui le composent, qui lui donnent ainsi sa couleur. Face à ces termes musicaux, la physique acoustique parlera plutôt du spectre d'un son. En électro-acoustique, on optera plutôt pour la terminologie de « matière ».

Musique électro-acoustique :

Elle fait appel à la production musicale par le biais de la synthèse sonore, c'est-à-dire que le son est entièrement créé et « manipulé », transformé par le biais de machines (magnétophones, synthétiseurs, ordinateurs, instruments électroniques).

CONTEXTE DE CREATION

La musique électro-acoustique est devenue un courant important aujourd'hui, allant de la musique concrète, initiée par Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux musiques électroniques populaires. Les sons pré-enregistrés dans la nature ou en studio, de synthèse ou produits pas ordinateur ne sont, en règle générale, pas reproductibles par un orchestre traditionnel. La musique électro-acoustique n'est qu'une partie de la musique dite « contemporaine ».

BIOGRAPHIE**Bernard Parmegiani**

Compositeur né en 1927, comme Pierre Henry, il est entré au groupe de recherches musicales de Pierre Schaeffer en 1959, après quelques années passées dans des écoles où l'on apprenait à fois le mime et les techniques de son, ce qui donne un mélange insolite.

Il a écrit des musiques électro-acoustiques, dont « *De Natura Sonorum* ». Dans tous les mouvements de cette œuvre, on retrouve un des traits majeurs du travail de Parmegiani : la sobriété.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE**ARTS DU SON****Création de séquences sonores**

En acoustique, dans l'espace : jouer avec des sons corporels, vocaux, utiliser des instruments de formes et de timbres variés (disposer les élèves en fonction de l'intention musicale)

Discrimination auditive

Exemple : faire deviner à des élèves auditeurs et « aveugles » le déplacement et la disposition des élèves musiciens dans la salle

Utilisation des TICE, et MAO (Musique Assistée par Ordinateur) pour travailler sur la déformation, le panoramique, la répétition, l'accumulation, les tuilages ou les effets sonores.

Ballet

Musique de Gustave Mahler et sons « électro » 79D

D'après le conte des frères Grimm

Costumes : Jean-Paul Gaultier

Décor : Thierry Leproust

Création en 2008

DVD disponible sur <http://www.preljocaj.org/>MOTS CLES Universalité
Sensualité
Narcissisme

DOMINANTE ARTS DU SPECTACLE VIVANT : danse contemporaine

DIALOGUE AVEC Arts du langage : un conte de Grimm, Blanche-Neige
Arts du quotidien : une psyché (miroir mobile), des vêtements de Jean-Paul Gaultier
Arts du spectacle vivant : Blanche-Neige de Serge Lifar, Cendrillon, La Belle au bois dormant, des contes chorégraphiés
Arts du visuel : les représentations de Narcisse, les époux Arnolfini de Van Eyck, les Ménines de Velasquez

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

De quoi parle cette œuvre ?

- **Elle raconte une histoire** : « *J'avais très envie de raconter une histoire, d'ouvrir une parenthèse féerique et enchantée* » (Angelin Preljocaj).
Il s'agit d'un conte connu qui emploie une gestuelle explicite et des procédés théâtraux.

- **Le conte**, dans sa version langagière comme dans sa version dansée, n'est qu'un prétexte pour exprimer des sentiments universels et les relations qui se tissent entre eux. Ces sentiments font écho à la sensibilité du spectateur et renvoient à des problèmes existentiels : l'éveil à l'amour, la peur de ne plus plaire, la peur de la mort. « *L'intelligence des symboles appartient aux adultes autant qu'aux enfants, elle parle à tous.* » (Angelin Preljocaj).

Les sentiments sont exprimés sous forme de contrastes :

Naïveté, douceur et sensualité de Blanche-Neige/ agressivité et rigidité de la marâtre

Insouciance de Blanche-Neige / narcissisme de la marâtre : « La marâtre est sans doute le personnage central du conte. C'est elle aussi que j'interroge à travers sa volonté narcissique de ne pas renoncer à la séduction et à sa place de femme, quitte à sacrifier sa belle fille » (Angelin Preljocaj)

Élégance de prince / animalité des nains

- **Elle est l'œuvre d'un chorégraphe, Angelin Preljocaj**. Formé à l'Opéra de Paris puis par Merce Cunningham. Pour cette pièce, il garde du style classique l'idée du ballet comme une narration. Le couple est un thème récurrent dans son œuvre : le parc, les noces, Roméo et Juliette.

Il s'appuie sur la narration du conte tout en ajoutant des interprétations très personnelles : « *Je suis fidèle à la version des frères Grimm, à quelques variations personnelles près, fondées sur mon analyse des symboles du conte. Avec Blanche-Neige, je me repose sur un argument que tout le monde connaît, ce qui me permet de me concentrer sur ce que disent les corps, les énergies, l'espace et sur ce que les personnages ressentent et éprouvent afin de donner à voir la seule transcendance des corps.* » (Angelin Preljocaj)

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Les sentiments exprimés et leur mise en scène

	<i>le corps</i>	<i>l'espace et la scénographie</i>	<i>le monde sonore</i>	<i>les relations à l'autre</i>	<i>les costumes</i>
La scène des nains : la jeunesse, l'animalité, l'énergie, la sérénité des nains	inversion des corps qui sortent du mur la tête en bas et évoluent en tournant de bas en haut, en se balançant au sol, déplacement à 4 pattes	déplacements verticaux sur le mur organisation d'une ronde avec Blanche-Neige	la musique s'organise sous forme de canon telle une chanson d'enfance	des dialogues s'appuient sur le canon musical : l'un monte, l'autre descend	des culottes courtes écossaises. les lampes frontales
la scène du miroir : le narcissisme et la colère	mouvements saccadés et amples : battements de jambe des lancers de bras des volte-face des jeux de mains le regard ne quitte pas le miroir	un espace restreint une utilisation de la vidéo pour restituer l'image de Blanche-Neige	musique techno inquiétante	les félins font écho et renforcent la domination de la reine en rampant	agressivité et volonté de séduire : du rouge et du noir des formes pointues des lanières, des cuissardes
les pas de deux : l'amour, la sensualité réciproque	une alternance de contacts, des caresses, des portés, des sauts amortis, des tours, des sauts, des chutes, des roulades au sol, des jeux de contrepoids évoquant le bonheur, l'ivresse et les jeux amoureux	des déplacements restreints sur la transversale et sur la diagonale en allers-retours des contacts au sol	absence de musique qui ajoute une dramaturgie puis reprise d'une mélodie lente et romantique	regards intenses face à face privilégié dialogues et danse à l'unisson	une tunique très légère, courte, vaporeuse pour Blanche-Neige sur des jambes nues
la scène du prince découvrant Blanche-Neige morte : la douleur et le désespoir	contorsions du buste et de la tête. Relâchement du haut du corps puis redressements, arches, rotation sur le sol succession de portés et de déséquilibres en employant les contrepoids	investissement du sol car Blanche-Neige est devenue un fardeau	musique lente et triste décalage entre le rythme de mouvements et le tempo		

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU SPECTACLE VIVANT : danse

Piste 1 : le narcissisme, «*Miroir, suis-je encore la plus belle ?* »

objectif : reproduire un geste, l'interpréter en changeant le rythme, l'énergie, la forme en l'exécutant dans un autre espace. Dialoguer en dansant.

Cette situation peut être proposée après le visionnage de la scène du miroir.

Situation n°1 : le miroir

Travail en binôme

Un élève se regarde dans le miroir en bougeant, l'autre joue son reflet.

Dans un premier temps, la position de l'élève peut rester face au miroir.

On pourra ensuite jouer sur la variable profondeur (difficile) et déplacement latéraux.
Le danseur ne doit pas surprendre son reflet. Il peut répéter certaines gestuelles afin d'établir une complicité.
L'alternance entre les deux rôles peut répondre à un signal donné mais peut aussi être décidé de manière implicite par le « danseur-reflet » qui reprend le pouvoir.

Situation n° 2 : le miroir renvoie des images contraires

Travail en binôme

Reflet contraire au niveau de l'expression : je souris, mon reflet devient triste ... je suis en colère, il devient apaisé, je suis étonné, il devient impassible.

Le travail ne se fait pas dans la simultanéité mais dans un dialogue.

La même situation peut être proposée par rapport à l'espace : j'avance, tu recules, je m'étire vers le haut, tu rapetisses, je tourne vers la droite, tu tournes vers la gauche ...

ou par rapport au rythme : je marche vite, tu marches lentement ...

Le but est d'éviter les ruptures et d'enchaîner les mouvements en alternance.

Situation n° 3 : la bille

Travail en binôme

Un des danseurs imagine qu'une petite bille s'agite dans une partie de son corps et se déplace dans son corps. Puis il envoie cette bille en utilisant la partie du corps où elle se trouve, à son partenaire qui la reçoit. Celui-ci fait de même.

Situation n°4 : le chœur

Par groupes de 6 ou 7

En formation « banc de poissons », celui qui est devant propose en déplacement, une gestuelle. Les autres le suivent. Puis le meneur effectue un quart de tour ou un demi-tour. Celui qui passe devant devient le meneur.

Plusieurs chœurs peuvent se croiser dans la salle. Certains danseurs peuvent quitter leur chœur pour aller rejoindre un autre.

ARTS DU SPECTACLE VIVANT : danse

Piste 2 : « Je suis vivant tel le prince / je m'abandonne telle Blanche-Neige »

objectif : être en relation à l'écoute, avec l'autre, conduire et se laisser conduire.

Il est possible de reprendre la musique de Mahler comme support sonore. Les liens entre la production des élèves et la scène du ballet se feront à posteriori. Les propositions sont donc à mener avant le visionnage.

Situation n° 1 : la poupée de chiffon

Travail en binôme

Un élève est allongé au sol.

Le deuxième exerce des pressions sur les différentes parties du corps. (entrée en contact)

Puis, en douceur, on tire légèrement sur les membres dans différentes directions.

L'élève allongé doit être complètement relâché.

Le corps peut être entraîné par les différentes tractions.

Situation n° 2 : équilibres à 2

Travail en binôme

En se tenant par les bras, on trouve un équilibre. On fléchit les genoux ensemble tout en conservant cet équilibre. Lorsque l'on a éprouvé ce mouvement à deux, on peut y ajouter un dynamisme en l'accélérant, en ralentissant, en marchant puis en se rencontrant.

Situation n° 3 : j'abandonne mon poids sur l'autre

Travail en binôme

La moitié des danseurs prennent une place fixe dans l'espace de danse. Les autres circulent. A un signal, ils s'appuient sur un danseur fixe en changeant leur point d'appui à chaque fois : le dos, la tête, l'épaule.

Situation n° 4 : changer les formes*Travail en binôme*

L'élève « manipulé » est en position debout ou assise. Le « manipulateur » lui donne différentes formes en modifiant sa position. Il doit veiller à ce que le corps change constamment de forme. L'élève manipulé se laisse faire.

Evolution possible :

- les manipulateurs abandonnent leur binôme et en choisissent un autre. Ils évoluent ainsi dans l'espace scénique en passant de sculpture en sculpture
- le manipulateur reprend la position de son binôme qui est délivré.

Situation n° 5 : se laisser conduire*Travail en binôme*

Un élève place sa main dans le dos de son camarade et le conduit dans l'espace scénique.

Changement de rôle au cours de la danse.

Evolution possible :

- la vitesse, les points d'appui (le haut du dos, le bas du dos, l'épaule, le bras, la fesse, la tête ...), les formes de déplacements (rectilignes, courbes, en avant, en arrière), les arrêts.

Situation n° 6 : construction chorégraphique

Les différentes explorations des 3 situations précédentes peuvent se succéder.

Le rôle de l'enseignant est de repérer les mouvements produits par les élèves afin de leur demander de les reprendre en suivant certaines contraintes.

Référence : la danse à l'école primaire, Marie Romain, Retz : p.155, p.177, p.150

XX^e CORPS		« Le p'tit bal » Clip vidéo danse (1993)	Corps matériel
		sur une chanson de Bourvil : « C'était bien » (1961) paroles de Robert Nylél musique de Gaby Verlor Réalisation et chorégraphie : Philippe Decouflé Danseurs : Philippe Decouflé (né le 22 octobre 1961) Pascale Herbin Accordéoniste : Anne Lacour Durée : 4 minutes	
	MOTS CLES	Humour Tendresse	
	DOMINANTE	ARTS DU SPECTACLE VIVANT	
	DIALOGUE AVEC	Arts du visuel	

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

VISIONNER LE CLIP

- Depuis 2006 au générique de l'émission « Des mots de minuit » sur France 2
- Disponible sur le site http://www.dailymotion.com/video/xfhj3_philippe-decoufle-le-ptit-bal-perdu_music
- DVD « Le tour du monde en 80 danses » édité par la Maison de la Danse et le CNDP (disponible à la médiathèque du CRDP)

PREMIERE APPROCHE

L'œuvre parle de l'histoire de deux amoureux en faisant dialoguer deux points de vue :

→ la chanson interprétée par Bourvil. L'enregistrement date de 1961, ce qui lui confère un côté « rétro » accentué par l'utilisation de l'accordéon. La tristesse, la solitude et la tendresse du narrateur se mêlent au bonheur dégage par l'insouciance et la passion des amoureux. Le texte est poétique, nostalgique et se comprend au premier degré.

→ la chorégraphie de Philippe Decouflé : on y voit un homme et une femme assis derrière une table en bois, dans un décor champêtre, « danser » ensemble les « mots et les syllabes » de la chanson. Les danseurs font face à la caméra et dans ce cas on n'imagine leur complicité uniquement par leur danse tantôt à l'unisson, tantôt en décalage. Cependant, à chaque refrain, ils se font face et échangent un regard intense. Ils utilisent, comme des enfants, des gestuelles inédites, des gestes du quotidien et des grimaces qui forment une sorte de code s'appuyant à la fois sur la langue des signes et le principe du rébus (on pense à la comptine marabout, bout de ficelle, selle de cheval qui utilise le même procédé et également aux jeux dansés).

Quelques accessoires hétéroclites apparaissent. Lors du solo instrumental la caméra filme une vache en gros plan et passe sous la chaise de l'accordéoniste. Le rythme de la chorégraphie est rapide, le spectateur « traduit », comme dans un jeu des éléments du vocabulaire corporel. On est attendri, étonné et amusé par ce nouveau procédé chorégraphique.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

Decouflé parle avec humour :

Les gestuelles font penser dans un premier regard au langage de signes. Or, Decouflé ne traduit pas, telle une chanson mimée, le texte de Bourvil mais il lui fait dire ce que sa chanson ne raconte pas. C'est ainsi que le bal perdu dont il est question devient une balle perdue tombant du ciel, que le souvenir d'un nom devient un « non » de la tête et que la question « comment il s'appelait » se transforme en un « ça pelait », que la bouteille de lait correspond au lait de « s'appelait » ...

D'autres accessoires (des légumes,...), la vache, le vent qui se lève, accentuent un côté loufoque et provoquent la surprise.

Enfin, l'auteur provoque le spectateur avec un décalage entre le côté « rétro » de la chanson et les techniques empruntées au clip vidéo.

Le corps devient « matériel » :

Le parti pris de Decouflé est d'utiliser le corps non pas pour transmettre une émotion ou une action mais comme élément d'un rébus. Seul le haut du corps (visage, buste, bras) est utilisé. Entre les grimaces, le visage reste neutre.

Il adopte un rythme rapide :

Il n'est pas question de s'appesantir sur « les jeux de mots/ jeux de gestes ». Au spectateur de savoir les saisir au vol. Néanmoins, le principe de la chanson alternant les refrains avec le couplet permet certaines reprises de gestes constituant autant de repères (exemple : « *les yeux au fond des yeux* »).

Les solos d'accordéon permettent une rupture avec ce rythme rapide.

BIOGRAPHIE

Philippe Decouflé a suivi un parcours de formation atypique : il se forme à l'école du mime Marceau, auprès de Isaac Alvarez, de Merce Cunningham (qui est précurseur sur l'utilisation de la vidéo en danse), de Nikolais et aux arts du cirque (école de Fratellini). On retrouve bien évidemment ces trois influences dans son œuvre. Le chorégraphe a déjà utilisé la vidéo pour les publicités (Kodak, Dior, Butagaz et pour le générique de publicité de France 2) ainsi que dans ses pièces (Codex, Décodex, Sombbrero). De toutes ces expériences, le spectateur perçoit un grand intérêt pour tous les éléments de la scène (costume, éclairage, décors, accessoires scéniques).

L'humour est présent dans l'ensemble de ses productions.

Dans « le P'tit bal », ses talents de danseur, de mime s'expriment à travers une grande qualité expressive et une précision dans les grimaces et les gestes.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

Inventer une chorégraphie rébus :

Cyril Vialon de la compagnie « les Caryatides » avait inclus dans sa pièce « *La baleine rouge* » une partie « à la manière de Decouflé » sur la chanson « *Maman, c'est toi la plus belle du monde...* » (chanson interprétée notamment par Luis Mariano, paroles de François Bonifay, musique de Marino Marani - 1957).

Le texte peut être choisi par les élèves. Voici un support possible : « *Trois petites notes de musique* » (chanson interprétée notamment par Yves Montand, musique Georges DELERUE, paroles de Henri COLP).

Dans un premier temps, les élèves peuvent apprendre une chorégraphie-rébus proposée par l'enseignant : la mémoire, la précision, la concentration et l'interprétation sont autant de compétences sollicitées par cette situation.

Dans un deuxième temps, les élèves peuvent proposer des gestuelles, stylisées et brèves pour construire une chorégraphie-rébus.

Exemple sur « *Trois petites notes de musique* » :

Trois : 3 doigts

Petites : la main et le corps se baissent vers le sol

Notes : la main dessine une note

De : 2 mains

Musique : la main part de l'oreille vers l'extérieur en formant des petites vagues

Ont plié : les 2 mains se joignent puis se retournent

Boutique : on ouvre une porte en effectuant un tour

Au creux : l'index forme un creux dans la main opposée

Du souvenir : la main frappe le front

C'en est fini : les deux bras se croisent sur le buste.

D'la bagarre : on ne mime que le son « gar » en « faisant le train »

Elle tourne : tour sur soi-même

La page : geste où l'on tourne la page

Et vont s'endormir : la tête repose sur les deux mains jointes.

ESPACE	XX^e	Espace
		La cabane éclatée aux trois peaux (Cabane éclatée V2-42) Daniel Buren, né à Boulogne-Billancourt en 1938 Bois, plexiglas transparents colorés, vinyle autoadhésif blanc de 8,7cm de large, lumière du jour et lumière électrique, dimensions variables, Décembre 99 - Janvier 2000 LaM, Villeneuve d'Ascq
	MOTS CLES	Lumière Couleur Espace
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL
	DIALOGUE AVEC	<i>Cabane rouge aux miroirs</i> , Musée de la Chartreuse, Douai

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

Au centre d'une salle se dresse une structure de bois dont les surfaces quadrillées s'animent de couleurs. En miroir de la construction centrale, des carrés, de même taille et de même matériau que celle-ci, s'alignent sur les murs blancs. Nous circulons dans quatre espaces distincts, autour puis entre les trois peaux : les enveloppes ajourées de trois cabanes gigognes. Les portes dépourvues de seuil sont alignées, des carreaux de plexiglas coloré sertissent les parois des espaces imbriqués de l'installation. Les carrés de 43 cm de côtés se projettent sur la peau suivante alternant transparence colorée et vide selon un damier précis.

L'enveloppe extérieure est bleue, l'intermédiaire rouge, le noyau central jaune. La circulation dans l'œuvre dévoile différents jeux : jeu de vides et de pleins, de couleurs et de formes. Le déplacement provoque la démultiplication des carrés, les couleurs primaires se superposent jusqu'à reconstruire le noir, l'œuvre transforme la perception.

L'installation dialogue avec l'espace qui la contient, les murs portent le reflet des ouvertures et parois de l'œuvre; espace dans l'espace, elle joue du cheminement à travers les salles. Au sein de l'histoire des arts, elle interpelle la peinture (la forme et les couleurs), la sculpture (le vide et le plein) et l'architecture dans le renouvellement abouti d'une forme contemporaine : l'installation.

Au détour d'une salle, le spectateur découvre la structure : une architecture jouant de l'architecture, une architecture jouant de l'œuvre... ou l'inverse. Curieux, il entre dans l'œuvre ; comme d'une cabane, il en traverse l'espace avant que de le quitter, plus riche d'expériences et peut-être de questions, tant sur la nature d'une œuvre d'art que de ses acteurs.

Après l'École des Métiers d'art et un parcours de recherche, Daniel Buren décide en 1965 de limiter sa peinture à des rayures verticales de 8,7 cm. En 1966, Daniel Buren Olivier Mosset, Niele Toroni et Daniel Parmentier explorent les frontières de la peinture : en quatre manifestations polémiques, l'éphémère groupe BMTP interroge les limites physiques, politiques et sociales de l'œuvre d'art. Dans les années 70, l'artiste interroge les espaces de ses formulations rayées. Sa célèbre commande publique « *Les deux plateaux* » (1985-1986) au Palais Royal à Paris le fait connaître du grand public. En 1984, il crée la première de ses cabanes éclatées, mais l'artiste fait remonter le concept à 1975. Et le concept évolue : l'objet toujours créé « *in situ* », peut se déplacer dans divers lieux. Ainsi, le « travail situé » la cabane aux trois peaux, réalisé à l'Institut d'Art contemporain de Villeurbanne est présenté au LaM. Entre 1975 et 2000, l'artiste réalisera plus de cinquante cabanes éclatées.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

La cabane rouge aux miroirs, (Cabane V2-36), travail *in situ*, Musée de la Chartreuse, Douai, 1996

La ronde de lumière, installation à l'Hospice Comtesse dans le cadre des Lumières d'artiste, Lille, 2004

<http://lille2004lille.free.fr/Videos/Ronde2nuit.avi>

Une œuvre du LaM ou du FRAC (livre d'artiste également)

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

Arts du visuel

Créer un espace dans un espace

Aménager une cabane ou un grand carton (électroménager) selon la fonction que l'on va lui attribuer (lire, raconter des histoires, se reposer)

Etablir un cahier des charges, puis jouer avec les formes, matières et couleurs de ses composants (ouvertures, cloison)

Arts du langage

Le procédé littéraire de la mise en abîme (exemple : *Un livre dont vous êtes le héros* - coll. - Ed. Folio junior)

XX^e ESPACE		Espace
		<p>La cabane rouge aux miroirs Daniel Buren, né à Boulogne-Billancourt en 1938 2006, travail <i>in-situ</i>, acquis par la ville de Douai Tôle, bois, miroirs, peinture acrylique blanche et rouge, vinyle auto-adhésif noir de 8,7cm de large, 400 x 400 x 400 cm (avant éclatement) 4 portes rectangulaires : 200 x 100 cm placées en avant à 200 cm, Epaisseur des murs : 26,1cm Bande auto-adhésive noire placée au milieu des tranches et embrasures des portes</p>
	MOTS CLES	Rupture/continuité Reflét Eclatement
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL
DIALOGUE AVEC	HISTOIRE DES ARTS Arts du visuel : <i>La cabane éclatée aux trois peaux</i> , LaM, Villeneuve d'Ascq Arts du langage : Italo CALVINO, <i>Les villes invisibles</i> , éditions du seuil, 1972	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE		
<p>PREMIERE APPROCHE</p> <p>Depuis les fenêtres du cloître :</p> <p>La cabane sans toit est placée au centre du jardin du cloître. Le sol est bitumé. La cabane est un volume percé de quatre ouvertures. Les portes « découpées » au centre de chaque mur sont décrochées et placées face aux ouvertures. Les murs intérieurs sont peints dans un rouge intense. Cette couleur contraste violemment avec celles de l'environnement architectural et plus précisément avec les teintes de la pierre et de la tuile. La couleur des ardoises des toits et celle du sol se répondent. Des rayures alternées blanches et noires sont peintes sur les tranches des pans de mur. Des miroirs installés sur les surfaces extérieures des murs de la cabane fractionnent, fragmentent, décomposent les éléments qui s'y reflètent en multipliant les points de vue.</p> <p>Dans le jardin du cloître :</p> <p>A l'origine, le volume de la cabane est un cube sans toit placé au centre du jardin. Les portes de dimensions identiques sont placées parallèlement aux murs de la cabane et à égale distance. La structure apparaît d'une grande rigueur géométrique. La découverte et l'appropriation du lieu sollicitent le regard mais aussi le corps. Les murs de la cabane sont disposés de manière à encourager la pénétration de la structure et la déambulation : tourner autour, traverser... pour multiplier et diversifier les perceptions et les sensations. Le regard qui circule, perd ses repères et à chaque déplacement se créent des confusions optiques et des surprises visuelles. Les miroirs participent au dévoilement de l'architecture extérieure du cloître. Les éléments architecturaux du XVII^e siècle se reflètent et se démultiplient dans les miroirs. Les jeux de reflét ont pour effet de bouleverser les perceptions et de perturber les repères spatiaux des visiteurs. De l'intérieur, le visiteur perçoit un espace parfaitement reconstruit et uniformément rouge. Le fait de lever la tête et de découvrir le ciel aux aspects changeants, accentue cette perte de repère et confère au lieu une dimension poétique.</p>		
<p>QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE</p> <p>« Oser » la rencontre entre une architecture du XVII^e siècle et un travail <i>in situ</i>¹ du XX^e siècle. Le musée qui est un lieu de mémoire, de conservation, doublement sacralisé (musée et monastère), fortement connoté et porteur d'une dimension symbolique est aussi un espace ouvert à un large public.</p>		

¹ « Œuvre réalisée sur place en fonction de l'espace qui lui est imparti, afin qu'il y ait interaction de l'œuvre sur le milieu et du milieu sur l'œuvre... » Extrait de *Groupes, mouvements, tendances de l'Art contemporain depuis 1945*, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts

En observant la maquette du musée, il est intéressant de juger de sa situation au sein des bâtiments conventuels.
La cabane est implantée au centre du jardin du cloître dans un espace clos situé au cœur du couvent.
A l'origine, le cloître du musée est un lieu réservé à la déambulation des moines, c'est aussi un espace de recueillement voué au silence et à la méditation.
La présence de la cabane dans le jardin transforme le lieu en le donnant à voir, en le révélant.
Le lieu n'existe que par la présence du regardeur et du promeneur. C'est un espace à vivre, à expérimenter avec tous ses sens.
Les miroirs captent, s'approprient les éléments architecturaux du XVIIe siècle qui rentrent en « résonance ». Toutes les perceptions se démultiplient par des jeux de reflets.
La cabane interroge : est-ce une installation, une peinture, une sculpture, une architecture, un lieu... un objet, un objet-sculpture? L'artiste parle de travail in situ.
Les notions de lieu, d'éclatement, de fragmentation, de démultiplication, de répétition et de reflet sont inhérentes à ce travail.

QUELQUES CONNAISSANCES

L'artiste

Les bandes alternées blanc-couleur sont la signature de Daniel BUREN qui utilise ce motif *in-situ* à partir de 1967.
Elles n'ont d'autres significations que de souligner le lieu.
La même année il participe au groupe B.M.P.T. (Buren-Mosset-Parmentier-Toroni), mouvement artistique conceptuel. Depuis, il répète à l'infini ses bandes verticales de 8,7 cm de large sur tous les supports. Il refuse l'institution muséale et le marché de l'art. Cependant, il répond à de nombreuses commandes publiques.

L'œuvre

La série des cabanes éclatées est inaugurée en 1975.
Les différentes cabanes de Buren s'adaptent aux caractéristiques et aux spécificités de l'environnement dans lequel elles sont installées.
Elles sont conçues en fonction du lieu (travail *in-situ*). Leurs caractéristiques formelles : taille, échelle, couleur, organisation des plans, traitement des surfaces... dépendent de l'espace qui les « contient ».
L'artiste utilise des matériaux différents selon leur lieu d'installation : intérieur ou extérieur.
Les premières cabanes éclatées sont réalisées à partir de toiles peintes tendues sur des châssis de bois et installées verticalement.
D'autres cabanes, comme celle de Douai, utilisent d'autres matériaux comme l'acier et le miroir.
La relation entre le musée de la Chartreuse et la cabane s'inscrit dans le temps : la cabane de Buren est pérenne.
Une première cabane éphémère fut installée dans le cadre d'une exposition intitulée « *L'art et la mesure* » en septembre 1996.
La ville de Douai a souhaité l'implantation d'une cabane pérenne à l'identique, au centre du jardin du cloître.

Propos de D. BUREN : « *Les cabanes sont des sites dans des sites, des lieux dans des lieux.* »
« *Mon travail ne réside jamais dans le fait de placer un objet quelque part mais de dévoiler, transformer, questionner un lieu.* »
« *"Toucher" à l'architecture d'un lieu c'est toucher à son sens, son histoire..., c'est indiquer beaucoup de choses de l'esprit du lieu qui ne sont pas uniquement reliées au formel. L'esprit du lieu implique le côté vivant, les personnes qui l'habitent, qui le font fonctionner et cet aspect temporel et humain n'est pas sans conséquence.* »

Le contexte historique

Le groupe B.M.P.T. voit le jour en 1966 à l'ouverture du salon de la jeune peinture et de l'année de la Révolution culturelle en Chine.
Ces événements vont conduire les artistes du groupe à refuser de transcrire une vision ou une interprétation du monde nourrie par les émotions de l'artiste.
Ils nient l'histoire de la peinture et recherchent la simplicité maximale, le degré zéro en refusant toute figuration. Ils privilégient les supports de grand format et reprennent des motifs répétitifs qui ne génèrent aucune émotion, seules les couleurs varient.

Bibliographie

Catalogues raisonnés de l'œuvre de Buren
Daniel Buren. Cabanes éclatées 1975 / 2000. Catalogue raisonné thématique, Annick Boissard / Daniel Buren

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

S'intéresser à d'autres cabanes éclatées :

- *La cabane éclatée n°7*, 1984-1985, tissu et bois, 420 x 420 x 280 cm, FRAC Nord-Pas-de-Calais
- *Les trois cabanes éclatées en une*, LaM, Villeneuve d'Ascq

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

- S'intéresser au rôle et à la fonction de la cabane
- S'interroger sur l'œuvre de D. BUREN : Pourquoi « les cabanes » ?

Imaginer des cabanes pour des lieux spécifiques

- Distribuer aux élèves des photographies de lieux différents, demander aux élèves d'imaginer de dessiner une cabane qui s'intègre au lieu

Variante :

- Proposer, inversement, aux élèves l'image d'une cabane, leur demander de l'intégrer à un environnement à réaliser avec les outils de leur choix
- Travailler cette piste en utilisant un logiciel de traitement de l'image sur ordinateur

Réaliser un projet d'extension : intervenir dans une architecture existante

- Sensibiliser les élèves aux différentes étapes de conception d'une architecture
- Présenter des documents d'architecte : plans, croquis, maquettes
- Envisager des aménagements dans l'école, à l'intérieur ou à l'extérieur : poursuivre, agrandir, relier deux espaces, modifier, créer une communication entre deux lieux, etc.
- Etudier et tirer parti des spécificités de l'espace retenu : couleur, lumière, qualité des matériaux de construction, hauteur et largeur des murs, hauteur des plafonds, volumes, ouvertures (portes et fenêtres), présence de structures portantes, etc.
- Photographier l'espace pour obtenir un « panorama » qui présente l'ensemble des différents points de vue
- Jouer sur le phénomène d'intégration ou au contraire choisir le parti pris de la rupture
- Rédiger le cahier des charges des « travaux » à entreprendre
- Réaliser le projet à partir des photographies photocopiées et agrandies.

Installer des miroirs dans un lieu

- Collecter des miroirs de tailles et de formes différentes. Les installer dans un espace intérieur ou extérieur. Expérimenter différents positionnements. Varier les perceptions. Photographier.

« Réinventer » certains lieux et espaces : produire des effets d'éclatement et de fragmentation pour bouleverser les perceptions. Photographier en variant points de vue et cadrages.

ARTS DU LANGAGE

Italo CALVINO, *Les villes invisibles*, éditions du seuil, 1972

- Choisir une rubrique parmi les onze qui figurent dans l'ouvrage d'I. Calvino (*Les Villes cachées* ou *Les Villes et le regard*)
- Choisir et proposer un texte
- Lire et commenter
- Analyser certaines descriptions
- Etablir des liens formels, plastiques, architecturaux, des rapports d'ordre notionnel (lieu, espace...), de sens...

XX^e CORPS		La danse - I et II André Derain 1906 Panneaux de bois gravés polychromes Danse I : 61 x 115 cm Danse II : 54,5 x 115 cm LaM Villeneuve d'Ascq	Corps moderne
	MOTS CLES	Bois gravé Simplification des formes Mouvement	
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL	
	DIALOGUE AVEC	Arts du langage : poèmes de Saint-John Perse et Victor Segalen	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
Qu'est ce que c'est ?			
L'œuvre <i>La danse</i> est constituée de deux panneaux de bois, gravés où sont représentées des danseuses. <i>La danse I</i> est le panneau de gauche, <i>La danse II</i> , celui de droite. Ce sont des montants de lit qui ne sont pas de même dimension, ni symétriques. Ils sont rehaussés de couleurs assez sombres, on dit que ce sont des bois polychromes.			
Que voit-on sur ces panneaux ?			
<i>La danse I</i> : Au centre on voit une danseuse, nue. Elle nous regarde les bras écartés, les jambes pliées dans un mouvement arrêté. Le dessin est simple et épuré. L'espace est évoqué par la présence de feuillages. L'impression de mouvement est donnée par des lignes courbes dynamiques et par un voile léger attaché au poignet de la femme qui semble virevolter. La position des oiseaux, gravés dans les angles, accentue l'effet de mouvement.			
<i>La danse II</i> : Trois danseuses y sont représentées dans des positions différentes, au-dessus d'une bande décorative. Elles dansent en position accroupie comme chez les Polynésiens. Elles signifient des gestes avec leurs bras. Elles portent toutes une longue chevelure foncée. Leurs mains et leurs pieds semblent disproportionnés. Le dessin est simple. Les danseuses sont nues, le corps orné de tatouages. Celle de gauche, de profil, se tourne vers le spectateur. Le personnage central nous fait face, sa position et ses bijoux suggèrent son importance. La figure de droite présentée de dos, semble se retourner pour nous regarder. La position de sa tête paraît improbable.			
Comment c'est fait ?			
L'artiste a creusé les panneaux de bois avec des gouges pour dessiner les silhouettes en « creux ». Il a ensuite utilisé les outils pour rayer, griffer le fond et faire ressortir les figures. Ensuite, il a peint certaines parties avec des couleurs assez ternes. Le corps lisse de la danseuse se détache du fond par contraste.			
D'où viennent ces danseuses ?			
Elles ressemblent à des danseuses polynésiennes. En Polynésie, les femmes dansent à demi nues. Leurs longs cheveux sont un signe de beauté, de même que les tatouages sur leur corps. Elles sont parées de bijoux souvent faits de coquillages ou de végétaux. Leurs danses sensuelles sont très différentes des nôtres.			
Pourquoi l'artiste représente-t-il ces femmes d'ailleurs ?			
L'artiste, comme son ami Paul Gauguin est très impressionné par les arts dits primitifs, c'est-à-dire venus d'autres cultures. Il est ébloui par la beauté des danseuses océaniques qui n'étaient pas très connues en Europe à son époque.			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
Quelles sont les sources d'inspiration de André Derain ?			
En 1905, Derain découvre les œuvres de Paul Gauguin. Il ne respectera plus les proportions classiques des corps. Il donnera vie et mouvement aux personnages. L'utilisation du cerne autour des corps rappelle aussi le style de Gauguin. Cézanne, par ses représentations stylisées des figures et des paysages, influence également l'artiste.			
Mais c'est surtout par la découverte des arts dits primitifs, (arts premiers aujourd'hui) en 1906 que Derain poursuit sa réflexion sur les liens entre décoration et expression. De l'art primitif comme de l'art roman, il retient la simplification des formes, la frontalité des personnages, le travail en bas relief.			

Pourquoi le thème de la danse ?

Derain s'intéresse aux arts décoratifs : bas-reliefs en bois, sculpture, céramique. Il travaille à de grands panneaux sur le thème de l'âge d'or, la danse ou les femmes au bain.

Le thème de la danse représente pour l'artiste l'authenticité artistique et la relation entre le peintre, le poète et le sauvage.

A son retour de la guerre, en 1919, il crée des décors et des costumes pour des ballets russes.

LA TECHNIQUE

Le bois gravé est avant tout un procédé d'impression. Il est connu en Orient depuis le V^e siècle mais n'apparaît en Europe qu'à la fin du XIV^e siècle. Il a été très utilisé entre le XV^e et le XVI^e siècle (Dürer, Baldung, Breughel, Cranach...). A la fin du XIX^e et au début du XX^e : Gauguin, Vallotton, Munch, Dufy, Derain, Vlaminck recourent à nouveau à ce procédé. Les artistes fauves et expressionnistes utilisent la gouge et non le canif, pour creuser le bois. Ils laissent volontairement apparaître les traces de l'outil. La particularité des bois gravés de André Derain est qu'ils n'ont pas été conçus pour une future impression sur papier. Ils ont été travaillés comme de véritables bas-reliefs*.

** Le bas-relief est un type de sculpture de faible relief, à plat, le sujet représenté se détachant faiblement du fond (il s'y insère à mi-corps). On trouve souvent des bas-reliefs représentant une scène sur les façades de monuments, sur un chapiteau, un tympan, une grande frise...*

BIOGRAPHIE

André Derain est né le 10 juin 1880. Autodidacte, il fréquente beaucoup les musées et nourrit sa réflexion esthétique d'un grand nombre de lectures (Zola, Nietzsche...). A l'influence de Van Gogh qu'il découvre en 1901 et qui sera déterminante, s'ajoutent celles des néo-impressionnistes et surtout de Paul Cézanne. Il rejoint Matisse à Collioure en 1905 et à cette occasion définit le style qui le fera connaître du grand public : couleurs vives, dessin simplifié, composition claire. Il est alors considéré comme un des meilleurs représentants du Fauvisme. En 1906 et 1907, il est bouleversé par les arts primitifs et en étroite relation avec Matisse, il poursuit sa réflexion sur les liens entre décoration et expression. Il s'intéresse aux arts décoratifs : céramique, bas-reliefs en bois, sculpture. Il réalise de grands panneaux sur le thème de l'âge d'or, la danse ou les femmes au bain. Il semble influencé par Paul Gauguin, ses couleurs deviennent moins vives. Il meurt en 1954.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Pour mettre en évidence l'influence des arts premiers sur les artistes du début du XX^e siècle et pour montrer leurs recherches pour simplifier les formes :

- *Dos I, II, III, IV*, 1909 à 1930, Henri Matisse, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis
- *Homme nu assis*, 1908-1909, Pablo Picasso, LaM, Villeneuve d'Ascq
- *Tête de femme*, 1913, Amadeo Modigliani, LaM, Villeneuve d'Ascq

Pour associer à l'art roman :

- Fonts baptismaux de Cousolre, anonyme, 1160, pierre carbonifère de Tournai, Palais des Beaux Arts de Lille
- Fragments de Chapiteaux, anonyme, XII^e siècle, calcaire, Cambrai, Palais des Beaux Arts de Lille
- Tympan provenant de l'abbaye Saint Géry, représentant Pyrame et Thisbé, musée des Beaux arts de Cambrai

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Sculpture : approche de la technique de la gravure

- Approcher la technique de la taille en creux, du bas relief à partir d'un demi savon de Marseille. Reproduire un motif graphique en creusant la matière.

- En lien avec les sciences (différents états de la matière), fabriquer des blocs, des plaques de plâtre. Reporter ou dessiner des formes simples en noir. Creuser, graver les parties blanches. Expérimenter des impressions différentes en jouant sur les variables de papier, de texture de couleurs (encres, acrylique...).

Mouvement

- Chercher différents moyens de rendre l'impression de mouvement en dessin : positions du corps, des bras, des jambes ; signes graphiques empruntés à la bande dessinée, impression de flou donné en « brouillant le dessin », position sur le support (des pieds émergeant du bord supérieur évoqueront une ascension), etc.

- Comparer avec des procédés d'artistes.

ARTS DU LANGAGE

Poésie et exotisme :

- Saint-John Perse, évoquant les paysages de son enfance à la Guadeloupe dans des poèmes de jeunesse (*Images à Crusoë*, 1909 ; *Eloges*, 1911)
- Victor Segalen, de retour de Polynésie (*Les Immémoriaux*, 1907), traitent de l'exotisme dans une langue mélodieuse et maîtrisée.

XX^e	CORPS		Corps moderne
			Dos I, II, III, IV Henri Matisse Plâtres, bas-reliefs sculptés, 1909 à 1930 Musée Matisse, Le Cateau
		MOTS CLES	Série Monumentalité Simplification
		DOMINANTE	ARTS DU VISUEL
	DIALOGUE AVEC	Arts du langage	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Ce sont quatre plâtres originaux de bas-reliefs sculptés sur le thème de la femme nue de dos. Celle-ci a le bras gauche levé sur le front. La jambe droite est légèrement pliée. Le bassin est cambré. Les pieds ne sont pas représentés.</p> <p>Cette œuvre est travaillée sur le mode de la série, chaque état est travaillé à partir du plâtre précédent. Ils évoluent au fil des états vers une monumentalité de la forme et de l'expression de la féminité devenant de plus en plus schématisée et hiératique.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Ces quatre états s'échelonnent sur vingt-deux ans. Ils nous permettent de voir comment Matisse a peu à peu simplifié la forme, s'éloignant du modèle au profit d'une recherche purement géométrique des volumes.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dos I (1909) Dos I - le seul état travaillé avec les doigts ou des outils en terre glaise - montre une surface très différente des autres dos, travaillés, eux, en modelage et en taille directe dans le plâtre. Le corps féminin y est représenté dans sa souplesse, autour d'une ligne sinueuse allant du haut du bras levé à la cheville. Les formes sont rondes, courbes. Le mouvement de la femme semble s'être arrêté, nous donnant le sentiment qu'elle est appuyée contre le fond. - Dos II (1913) Les volumes sont retravaillés au ciseau dans le plâtre, créant ainsi des pans plus vigoureux préfigurant un début de géométrisation des formes. Le déhanché de Dos I disparaît progressivement, laissant place à ce qui ressemble soit à une natte, soit à une colonne vertébrale. - Dos III (1916 - 1917) La forme se lie de plus en plus avec le fond, comme si elle en émergeait. Les articulations sont réduites au minimum. La chevelure prend davantage d'importance et structure le bas-relief en trois bandes verticales. - Dos IV (1930 - 1931) Les éléments de dos III sont présents. La surface est unifiée et lisse. La chevelure est devenue comme une colonne vertébrale, un axe autour duquel la forme fusionne encore davantage avec le fond. Plus aucun élément ne domine l'autre. L'œuvre trouve un équilibre nouveau et paraît beaucoup plus monumentale. 			
QUELQUES CONNAISSANCES			
Biographie			
<p>Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Nice, 1954) n'a commencé la peinture que tardivement, suite à une période de convalescence. Dès 1891, il s'installe à Paris et apprend la peinture auprès de peintres académiques (Raoul Bouguereau et Gustave Moreau). Il découvre peu à peu les peintres impressionnistes.</p> <p>En 1904, il rencontre Signac et tourne ses recherches vers la couleur, qu'il utilise en aplats. Le Fauvisme est né. Ses recherches le mènent à explorer les qualités et capacités expressives de la couleur, à rechercher la monumentalité et la simplification des tracés. Il est un des peintres fondamentaux du XX^e siècle.</p>			

Matisse sculpteur* :

« *J'ai fait de la peinture comme un peintre ; je n'ai pas fait de la sculpture comme un sculpteur* » s'excusait-il. Pourtant Matisse a réalisé environ 70 sculptures. Il étudie dans l'atelier de Gustave Moreau, il rencontre Maillol. Il regarde la sculpture antique grecque, celle de Rodin, de Donatello, de Canova.

Il disait encore : « *J'ai fait de la sculpture parce que ce qui m'intéressait dans la peinture, c'était de mettre de l'ordre dans mon cerveau. Je changeais de moyens. Je prenais de la terre pour me reposer de la peinture dans laquelle j'avais absolument fait tout ce que je pouvais faire pour le moment.* » Mais la sculpture pour Matisse n'est pas un objet de délasserment : il y travaille l'équilibre du corps, la force et la faiblesse qui l'anime. Par l'intermédiaire du découpage de papiers gouachés, Matisse en arrive à sculpter la couleur : « *Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille des sculptures.* »

(*à partir de l'article de Laurent Bourdier « Matisse en son jardin », Télérama Hors série 1993)

La technique

Le terme de « sculpture » vient étymologiquement du latin « *sculpere* » qui signifie « tailler » ou « enlever des morceaux à une pierre ».

La sculpture est une activité artistique qui permet de réaliser des formes en relief, soit :

- **en ronde-bosse** : sculpture en trois dimensions, posée sur un socle en général, observable sous n'importe quel angle (une partie peut parfois être inachevée),
- **en haut-relief** : sculpture en trois dimensions où le sujet est presque entièrement sculpté en ronde-bosse et relié au fond par une partie (membre, tête, dos...),
- **en bas-relief** : sa particularité est de ne présenter qu'un faible relief, d'être à plat, le sujet représenté ne se détachant que faiblement du fond. Il y reste engagé à mi-corps. On trouve souvent des bas-reliefs sur les façades de monuments, représentant une scène dans une grande frise par exemple. Les « Dos » de Matisse sont des bas-reliefs.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Mise en réseau avec d'autres musées du Nord qui présentent des architectures d'époques et de styles différents

Pour l'influence des arts premiers sur l'art de ce début de XX^e siècle qui amène les artistes à simplifier, épurer les formes :

- *La danse I et II*, 1909-1930, André Derain, LaM, Villeneuve d'Ascq,
- *Nu assis à la chemise*, 1917, Amadeo Modigliani, LaM, Villeneuve d'Ascq
- *Personnage debout*, 1948, Eugène Dodeigne, LaM, Villeneuve d'Ascq,

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU LANGAGE

- ***Simplifier la forme poétique***

Cent onze Haïku, Bashô, Ed. Verdier

Ecrire un fragment de texte de type poétique

Utiliser une ou plusieurs règles précises visant à simplifier la structure du poème, de la phrase

Evoquer plutôt que raconter.

ARTS DU VISUEL

- ***La série***

Phase 1 :

En lien avec les sciences (les changements d'états de la matière, solutions et mélanges), mettre en pratique les expérimentations faites en classe pour fabriquer des blocs, des pavés de plâtre en variant les formats et les dimensions. Fabriquer trois blocs par enfant.

Phase 2 :

Partir d'un dessin, le reporter sur le bloc de plâtre. Utiliser des gestes plastiques simples (gratter, poncer, creuser...) pour donner du volume au dessin.

Une fois cet état terminé, proposer un autre bloc de plâtre. Partir de l'état obtenu pour travailler la même forme en la simplifiant davantage (laisser la possibilité aux élèves de travailler directement le dessin sur le bloc de plâtre ou de faire des recherches sur feuilles).

- ***La monumentalité***

Expérimenter des gestes plastiques sur de très grands formats. Observer, analyser les effets produits par rapport à soi quand on produit (forme, occupation spatiale, rapport au corps, au geste...) et par rapport à celui qui regarde.

XX^e	CORPS	Homme nu assis	Corps moderne
		Pablo Picasso Huile sur toile, 96x76 cm Donation Geneviève et Jean Masurel, 1976 - LaM, Villeneuve d'Ascq	
	MOTS CLES	Monumentalité Homme nu Formes simplifiées	
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
Que voit-on sur ce tableau ?			
<p>Un homme nu est assis. Il est puissant, monumental, il occupe tout l'espace du tableau. Les mains et les jambes sont tronquées. La lumière frappe la gauche du front, le creux de l'épaule et la cuisse gauche.</p> <p>Il ressemble à une statue de bois par les couleurs liées à l'ocre-brun et la lumière qui modèlent son corps comme une sculpture. Picasso représente un homme en simplifiant les formes, en les géométrisant : Les épaules sont des arcs de cercles, les cuisses sont des rectangles, le nez un triangle.</p>			
Quelle expression a-t-il ? Quel sentiment semble-t-il exprimer ?			
<p>Le personnage se tient tête baissée, inclinée, on ne voit pas ses yeux dans l'ombre des arcades sourcilières, son visage est peu expressif. Le personnage semble résigné, accablé, absent.</p>			
Où se trouve-t-il ? Qui est-il ?			
<p>Le personnage, cerné de noir, se détache du fond gris-bleuté. Il occupe l'essentiel de l'espace de la toile. Le support sur lequel il est assis, représenté par une zone sombre, amorce un début de perspective, accentuée par l'ombre bleue au creux de sa cuisse gauche. La tête semble auréolée de lumière. Le fond est neutre et n'apporte pas de précision sur le lieu. Il renforce la présence de ce personnage seul et en dehors de tout.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
Pourquoi Picasso représente-t-il cet homme de manière si simplifiée ?			
<p>Le tableau de cet homme nu est un tableau pré cubiste pas encore cubiste. La simplification, la géométrisation des formes et les différents points de vue d'un objet représenté définiront ce mouvement artistique qu'inventera Picasso. Ici on est aux prémices de cet élan d'art moderne.</p>			
Comment Picasso a-t-il inventé le cubisme ?			
<p>Pablo Picasso a puisé les racines du cubisme dans le travail de Paul Cézanne. Déjà, le peintre divisait la surface peinte en multiples facettes et simplifiait les formes par l'utilisation des cylindres, sphères, cônes.</p> <p>En parallèle, Picasso découvre les arts dits « primitifs » : africain, océanien et ibérique ancien lors d'expositions. Ce sont Picasso et Georges Braque qui ont inventé le cubisme. Ils ont travaillé en étroite collaboration jusqu'à la première guerre mondiale. Juan Gris les a rejoints rapidement et le mouvement s'est répandu dans toute l'Europe.</p>			
D'où vient le mot « cubisme » ?			
<p>C'est le critique d'art Louis Vauxcelles qui a utilisé pour la première fois le terme « cubisme » en 1908, pour décrire la peinture de Georges Braque comme « pleine de petits cubes ». C'est le tableau <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> qui est considéré comme le premier tableau cubiste.</p>			

Biographie

Pablo Ruiz Picasso (Malaga, 1881- Mougins, 1973) est élève à l'école des Beaux arts de Barcelone dès l'âge de 14 ans, puis à l'académie royale de Madrid en 1897. Il découvre la vie de bohème en fréquentant un cabaret de la vieille ville de Barcelone où ses travaux sont exposés pour la première fois. En 1901, marqué par le suicide de son ami Casagemas qu'il représente, mort, il découvre le potentiel émotionnel des peintures en camaïeu de bleu.

Il s'installe en France en 1904, au Bateau-Lavoir où il fréquente Max Jacob, Modigliani, Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire. Cette époque marque le début de sa période rose.

Il réalise en 1907 *Les Femmes d'Alger* qui marquent la naissance de l'art moderne. Tous ses amis s'indignent devant l'œuvre. Mais Picasso et son ami Georges Braque, admirateurs de l'œuvre de Cézanne, inventent non seulement le cubisme mais le font évoluer d'une phase cézannienne vers une période de recherche extrême, *analytique*, pour enfin revenir à des œuvres plus lisibles, le *Cubisme synthétique*.

Dans les années 20, Picasso pratique un retour à une forme d'art classique puis renoue avec les avant-gardes en se rapprochant des surréalistes. Véritable « touche-à-tout », il réalise des objets, des jouets, des céramiques, des lithographies, des monuments publics ou des toiles immenses comme *Guernica*. A la fin des années 40, il s'installe à Vallauris où il pratique essentiellement la céramique. Il réalise ses dernières œuvres, peintures, sculptures, terres cuites et autres objets hétérogènes. Ses sujets de prédilection sont alors ses compagnes, ses enfants, le cirque, la tauromachie, l'Espagne, la politique. Sa carrière artistique se constitue d'étapes, marquées par les incertitudes et les crises qui le conduisent à une constante remise en cause et à une innovation permanente.

(Renseignements provenant de la biographie du dossier pédagogique Pablo Picasso, Centre Pompidou, www.centrepompidou.fr)

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

- *Personnage debout*, 1948, Eugène Dodeigne, LaM, Villeneuve d'Ascq

Un personnage monumental, touchant par sa fragilité humaine

- *Dos I, II, III, IV*, 1909 à 1930, Henri Matisse, Musée Matisse, Le Cateau

Un bas relief qui simplifie le corps et exacerbe les volumes

- *Nu assis à la chemise*, 1917, Amedeo Modigliani, LaM, Villeneuve d'Ascq

Un personnage triste qui envahit l'espace de la toile

- *Olga au col de fourrure*, 1923, huile sur toile, Palais des Beaux arts de Lille

Un portrait psychologique qui joue sur l'épure et la monumentalité

- *Spartacus*, Denis Foyatier, 1830, sculpture plâtre, Palais des Beaux arts de Lille

Un héros nu et monumental traité de manière néo classique

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Exprimer la monumentalité par le dessin

- le cadre est trop petit, le dessin ne montre que partiellement
- le personnage est énorme par rapport à un autre objet
- le personnage est dessiné à l'aide de volume

Réaliser un portrait géométrique

- à partir d'une photo : en utilisant du papier calque, relever les contours d'un visage en n'utilisant que des formes géométriques
- à partir de formes géométriques découpées dans du carton, réaliser un visage

XX^e	Corps souffrant	
	CORPS	<p>La lapidation Bernard BUFFET (1928-1999) Huile sur toile 1948. Acquis par Jean Masurel Donation Geneviève et Jean Masurel, 1979</p> <p>MOTS CLES Torture, misérabilisme, corps filiforme</p> <p>DOMINANTE ARTS DU VISUEL</p> <p>DIALOGUE AVEC HISTOIRE La violence du XX^e siècle, deuxième guerre mondiale HISTOIRE DES ARTS Arts du visuel : Pablo PICASSO, Alberto GIACOMETTI, Harmenz RIJN VAN REMBRANDT Arts du langage : Rolande CAUSSE, Robert DESNOS Arts du son : Henri DUTILLEUX</p>

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

« Pourquoi voit-on un homme attaché, et d'autres qui lui jettent des cailloux ? »

C'est un homme qui est torturé par deux autres mais on ne sait pas pourquoi. On ne sait pas non plus où cela se passe. C'est un acte de cruauté. L'artiste nous montre la douleur que l'on inflige à celui qui est attaché.

« C'est triste, il n'y a pas de couleur. »

Bernard Buffet utilise très peu de couleurs pour donner une ambiance austère, froide, pour montrer encore mieux la solitude et la tristesse de ces hommes. C'est comme un grand silence qui entoure cette scène pourtant douloureuse. On ne peut pas être distrait par le décor ou les couleurs. Il choisit le blanc ou plutôt les blancs car il préfère que l'on voie le dessin, la forme des personnages qui sont très faméliques.

« Les personnages sont longs et maigres. »

Bernard Buffet exagère la forme de ces personnages, ils sont longs et maigres pour nous dire qu'ils ont faim, ou plutôt pour nous rappeler que la maigreur évoque la misère. Il accentue la forme des personnages pour nous donner une impression encore plus triste, s'il les avait dessinés bien dodus cela aurait été moins désespérant.

« Pourquoi n'ont-ils pas de vêtements ? »

Ils n'ont pas de vêtements car on ne sait pas qui ils sont et où ils sont. Si on leur avait mis des baskets, des jeans et des tee-shirts on penserait qu'ils sont contemporains. Là, ils peuvent être de n'importe quelle époque.

« Les pieds du personnage attaché sont tordus. »

Il est impossible de positionner ses pieds comme cela, c'est la même chose pour les bras. L'artiste nous montre comme le personnage souffre en tordant ses membres de manière exagérée.

Il y a un homme qui parle à l'autre... »

L'homme de droite se tourne la bouche ouverte, que peut-il dire à son comparse ?

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

« Pourquoi les hommes sont-ils en train de lancer des pierres sur un autre ? »

Les hommes torturent d'autres hommes depuis la nuit des temps et encore aujourd'hui. On torture des hommes pour leurs idées, leurs actions ou ce qu'ils sont, car souvent dérangeants pour un pouvoir établi. Ici on ne sait rien : ni de l'homme torturé, ni de ses tortionnaires ni pourquoi on met à mort cet homme. C'est une allégorie de l'intolérance et de la violence des hommes.

Le mot lapidation vient du latin lapis qui veut dire pierre qui a donné le verbe *lapidare*, qui signifie lapider. Lapider peut se traduire donc par « tuer à coups de pierres ». C'est une forme d'exécution que l'on utilisait couramment à l'époque préchrétienne dans tout le bassin méditerranéen mais qui existe encore aujourd'hui.

L'artiste renvoie, par cette scène impersonnelle, aux tortures et aux exactions de la Seconde guerre mondiale mais plus encore de manière universelle à l'intolérance et à la violence. Cette œuvre fait partie d'une série que l'artiste peint au lendemain de la guerre.

« Pourquoi le peintre a-t-il choisi ce sujet, est-ce nouveau ? »

Non, ce sujet n'est pas nouveau mais Bernard Buffet le traite autrement. Avant lui, le thème a été peint de nombreuses fois par des peintres depuis le Moyen Age. Pierre Paul Rubens, Harmenz Rijn Van Rembrandt pour ne citer qu'eux, ont également représenté des scènes de lapidation. Au XVIIIe siècle surtout, les artistes peignent le martyr des chrétiens. C'est alors un moyen pour l'Eglise de montrer que des hommes peuvent mourir pour leur foi, à l'heure où celle-ci est profondément secouée par d'autres doctrines chrétiennes en Europe qui déboucheront sur les guerres de religion. L'art à cette époque devient un véritable programme de propagande qui veut montrer le courage de ces martyrs qui donnent leur vie pour leur foi chrétienne.

Dans ce tableau, Bernard Buffet fait allusion aux tableaux religieux pour exprimer la persistance des pratiques tortionnaires au nom des idées. Il peint ce tableau après la Seconde guerre mondiale où l'on découvre le plan d'extermination des juifs dont la faute est d'être de religion juvaidue mais également l'extermination des malades mentaux, des homosexuels, des communistes. Le lendemain de la Seconde guerre mondiale révèle l'atrocité commise au nom de l'intolérance.

« Comment Buffet s'y prend-il pour nous donner une impression de solitude et de désespoir ? »

Buffet choisit de traiter le sujet avec beaucoup d'économie pour donner cette impression.

Tout d'abord, il ne montre que trois personnes ainsi on ne peut pas être diverti par d'autres protagonistes.

Puis il emploie une composition symétrique, rigoureuse voire mathématique : il place le supplicié au centre du tableau, c'est surtout lui avec sa tête baissée qui nous interpelle, il a mal et de chaque côté de la colonne sont campés les deux bourreaux qui le lapident de concert.

Quelles sont les relations entre les personnages ? Il y a trois personnages et en même temps tous semblent seuls, il n'y a aucun lien plastique entre eux. Les bourreaux d'abord : l'un est de dos, l'autre de profil, ils ne nous regardent pas, accaparés par leur sinistre tâche qu'ils semblent accomplir sans grande conviction. Seul le supplicié est face à nous. Trois postures différentes pour trois personnages dans leur immense solitude. Ensuite Buffet utilise peu de couleurs ce qui renforce la présence de personnages, les gradations de gris, de blancs sales apportent une force indéniable aux sujets dessinés. Le fond constitué de grands rectangles blancs évoque l'hôpital voire la morgue.

Enfin Bernard Buffet utilise un trait nerveux et anguleux, il renforce le côté squelettique des personnages en les allongeant, ce qui donne un aspect spectral et famélique.

« Est-ce que l'artiste a toujours peint des scènes comme celle-ci ? »

Bernard Buffet a peint d'autres sujets mais après la guerre il s'oriente vers une forme où il privilégie la figure décharnée, d'une raideur extrême aux tons livides et froids qui correspondent à la période de l'après Seconde guerre mondiale.

La Lapidation fait partie d'une série d'œuvres religieuses qui datent de la même période d'après guerre (*Déposition de Croix, Pietà...*). Les sentiments de souffrance et d'angoisse y sont particulièrement bien rendus. Ils renvoient sans nul doute au calvaire et à la solitude des déportés dans les camps de concentration mourant sous la torture.

« Est-ce que tous les peintres qui ont connu la guerre ont peint des scènes comme celle-ci ? »

Au lendemain de la guerre, beaucoup d'artistes ont exprimé leur sentiment d'horreur face à la barbarie révélée. Mais certains, dont de nombreux réfugiés aux Etats-Unis, ont choisi la voie de l'abstraction où le geste et les couleurs de la peinture sans représentation suffisaient à dire la violence. D'autres encore comme Pablo Picasso ont fait d'immenses tableaux d'histoire pour que l'humanité n'oublie pas.

« Est-ce que Bernard Buffet est un artiste connu ? »

Bernard Buffet n'a que 16 ans quand il entre à l'École nationale supérieure des Beaux- Arts de Paris mais très vite, après deux années d'études seulement, il décide de se perfectionner seul. Dans les années 1960 il est très connu et il a beaucoup de succès mais les critiques d'art le boudent notamment parce qu'il produit beaucoup. Il réalise presque de « l'art en série » en répétant toujours la même manière de peindre les figures. De plus il ne répond pas aux critères de la nouvelle peinture car il reste figuratif alors qu'à l'époque, l'art abstrait est en vigueur. Il se suicide en 1999 car il est malade et ne parvient plus à peindre.

MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD

Piste d'étude : « *Violence, souffrance au XX^e siècle* »

Arts du Son :

DUTILLEUX Henri, *The Shadows of time II*, Mémoires des Ombres, 1997
Une douleur, une angoisse évoquant la mémoire d'Anne Franck...

Arts du Langage :

CAUSSE Rolande, ELUARD Paul

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Photographie : exprimer la douleur ou la haine par le mime. Seul ou à plusieurs. Photographier.

Variante : Réaliser des tableaux vivants à partir d'œuvres qui expriment la douleur ou l'intolérance.

XX^e	Männer im 3. Reich		Corps souffrant
	Theodor Wagemann dit Théo (1918-1998)		
CORPS	MOTS CLES	Portrait, Saturation Art brut	1979 - Crayons de couleur et crayon graphite sur papier sulfurisé 37,5 x 25 cm- Donation l'Aracine - LaM, Villeneuve d'Ascq
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL	
	DIALOGUE AVEC	HISTOIRE La violence du XX ^e siècle, La deuxième guerre mondiale, Hitler HISTOIRE DES ARTS Arts du visuel : Michel NEDJAR Arts du langage : Rolande CAUSSE Arts du son : Henri DUTILLEUX, Tom WAITS	

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

« *Ce militaire n'a pas une allure habituelle !* »

Souvent, les militaires sont portraiturés de manière solennelle. Les personnages ont le plus souvent fière allure. Ils adoptent un port altier et arborent leurs distinctions militaires. Ici, il s'agit d'un portrait de militaire déroutant, le personnage possède un regard halluciné. Il occupe l'essentiel de l'espace. Sa posture bancale donne une impression de déséquilibre.

« *Ce personnage nous met mal à l'aise.* »

En observant ce portrait, nous sommes mal à l'aise. Si dans un premier temps, le personnage nous paraît somme toute sympathique voire touchant, le renvoi aux symboles sinistrement connus du III^e Reich déstabilise. Qui est ce personnage ? Héros, victime, rescapé ? Les yeux nous fixent, un sourire est ébauché. Que veut-il nous dire ou nous faire comprendre ? Le regardeur reste dérouté et interrogatif.

« *On dirait un dessin d'enfant et pourtant...* »

Le dessin paraît sommaire et ne semble pas montrer une grande maîtrise technique. Les traits assez grossiers, l'absence de dégradés, le recours basique à la couleur font penser à une réalisation d'amateur voire d'enfant. Mais la réalisation est loin d'être « innocente ». Les différents graphismes et écrits évoquant la Seconde guerre mondiale plongent le spectateur dans une dimension tragique : la « naïveté » du trait pour exprimer une tragédie. On se demande bien qui a pu dessiner un tel portrait.

« *Pas un espace de libre !* »

Le portrait occupe l'essentiel de l'espace. Mais le reste de la feuille est envahie par une profusion d'écrits, de signes, de symboles. Des lettres, des mots, des dates, des signatures, des croix gammées... Il y a en a partout et dans tous les sens !

Que signifient tous ces signes, ces mots griffonnés en langue allemande ? Une invitation au décryptage pour mieux comprendre!

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

« *Pourquoi l'artiste utilise des matériaux si particuliers ?* »

Theodor Wagemann a passé ses dix dernières années dans un hôpital psychiatrique. C'est là qu'il commence à dessiner une série de portraits d'Hitler et d'autres dignitaires nazis. Il utilise alors du papier sulfurisé récupéré dans les cuisines. Ce support inhabituel et les médiums utilisés (crayons de couleurs et feutres) donnent un aspect rudimentaire à la réalisation.

« *Un ensemble confus* »

Le personnage central, vu de face, emplit l'espace de la feuille. Il est dessiné aux crayons de couleur sur du papier sulfurisé. Seuls quelques éléments du costume militaire ainsi que le drapeau sont rehaussés de couleurs rouge, jaune et vert. Le portrait se dégage du fond par l'emploi d'un cerne épais. Le visage est bizarre car asymétrique et parcouru de lignes, il rappelle les « gueules cassées » de la première guerre, les plis du papier peuvent évoquer des cicatrices. Le dessin est encadré d'une bande grise.

Autour du personnage, l'espace est complètement saturé à la fois d'inscriptions autonomes, de sigles, de motifs divers (pièce de monnaie, insignes, chiffres etc.). Le tout forme un ensemble confus et illisible renforcé par un jeu de transparences, de superpositions, inhérent à l'emploi du papier sulfurisé. Recto et verso du support se mêlent, ce qui renforce la confusion de la lecture de l'œuvre.

« Une absence de distance »

La reprise des slogans et des symboles du III^e Reich peut choquer par l'absence de second degré de l'artiste.

Théo reprend textes et images de propagande tels qu'il les a perçus.

Quelques mots peuvent être identifiés, ce sont des mots en langue allemande que l'artiste déforme :

Männer im 3. Reich : des hommes dans le III^e Reich

Gott mit uns : Dieu avec nous

Minnister : ministère

Deuchlant (Deutschland): Allemagne

Dr Joshof Göbbes : Dr Joseph Goebbels

Alles für : tous pour

1 Preis : 1^{er} prix

etc.

« Théo, un artiste de l'art brut »

Théo ne possède pas à proprement parler de culture artistique : aucune étude d'art, aucune fréquentation de lieux culturels. Cette absence de culture artistique, ce mode d'expression hors des normes et conventions artistiques font de Théo un des artistes de l'art brut (terme inventé en 1945 par Jean Dubuffet).

QUELQUES CONNAISSANCES

Contexte historique

Pendant la Seconde guerre mondiale, les juifs, les tziganes, les homosexuels mais aussi les malades mentaux sont voués au programme d'extermination mis en place par Hitler. Les malades mentaux subissent une stérilisation forcée et font même l'objet d'expérimentations.

Biographie

Theodor Wagemann, dit Théo est né dans un petit village près d'Aix-la-Chapelle, en Allemagne. Lors de son adolescence, il passe le plus clair de son temps à faire de la contrebande de nourriture. Un jour, il se fait prendre par les douaniers qui l'intimident en tirant des coups de fusil. Suite à cet incident il se replie sur lui-même, s'enferme dans un mutisme total. C'est probablement à cette époque qu'il commence à dessiner, particulièrement des caricatures d'hommes d'Eglise.

Pendant la Seconde guerre mondiale, lorsqu'Hitler conçoit son programme d'extermination des malades mentaux, le médecin de famille de Théo, l'aide à s'échapper et lui évite la chambre à gaz. Il subit cependant une stérilisation forcée.

Petit à petit il commence à collecter les ordures. A soixante et un ans, sa famille décide de le faire interner. Il entreprend alors de dessiner de nombreux portraits d'Hitler et d'autres dignitaires nazis. Il utilise du papier sulfurisé qu'il récupère dans les cuisines de l'établissement ainsi que des crayons et des feutres offerts par ses proches. Il ajoute des slogans xénophobes, des séries de nombres indiquant les années associées au III^e Reich.

Theodor Wagemann, croyant, tire son univers iconique des vitraux, sculptures et livres religieux. En outre, Théo aime peindre des personnages historiques ou des événements actuels qu'il découvre et découpe dans les magazines.

Théo rédige un texte au dos de chacune de ses œuvres, puis il les signe d'une écriture gothique et les envoie à sa famille. Il en conserve certaines qu'il cache sous son lit ou dans ses vêtements.

Hors des normes et conventions artistiques, l'œuvre de Théo appartient à l'art brut.

MISE EN RESEAU THEMATIQUE AVEC LA LISTE MINISTERIELLE EN HISTOIRE DES ARTS

Piste d'étude «La violence du XX^e siècle, la guerre»

Arts du visuel

- Michel NEDJAR, *Sans titre*, entre 1976 et 1982, techniques mixtes, environ 60 cm

cf. fiche : Des poupées mutilées qui renvoient à la shoah...

Arts du langage

- Rolande CAUSSE, *Rouge Braise*, 1985, Editions Gallimard, Collection Folio Junior, 2007

cf. fiche : Témoignage d'une fillette durant la deuxième guerre mondiale...

Arts du son

- Henri DUTILLEUX, *The Shadows of time II*, Mémoires des Ombres, 1997

Une douleur, une angoisse évoquant la mémoire d'Anne Frank...

- Tom WAITS

Une voix, des émotions à la limite du supportable...

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Portrait de propagande

Transformer un portrait anonyme (image de magazine) en portrait de propagande : celui d'un chef d'état, d'un dictateur, d'un gourou, d'un puissant homme d'affaires.

Lui ajouter des attributs du pouvoir selon sa fonction : costume, drapeau, insignes décoratifs, médailles, couvre-chef, etc.

Le placer dans un contexte rappelant son importance.

Saturation – Excès

Proposer aux élèves de saturer un support transparent (calque, papier sulfurisé, papier fleuriste, rhodoïd, etc.). Copier des slogans repris ou inventés en utilisant différents scripteurs (feutres, fusains, craies grasses, crayons, plume, etc.). Jouer avec la taille et l'épaisseur des traits, la calligraphie, la typographie. Ecrire dans tous les sens de la feuille.

XX^e	CORPS	Nu assis à la chemise	Corps moderne
		Amadeo Modigliani Huile sur toile, 1917, Dimensions : 62 x 67,5 cm LaM, Villeneuve d'Ascq	
	MOTS CLES	Ligne Simplification Arts premiers	
	DOMINANTE	ARTS DU VISUEL	
	DIALOGUE AVEC	Arts du visuel Arts du langage	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Nous voyons un portrait. Un portrait de femme nue. Elle est assise face à nous, le corps tourné de trois-quarts. Ses deux bras remontés sur le torse tentent de cacher par une chemise blanche, sa poitrine. Son visage est représenté de face, nous regardant de ses yeux vides, la tête légèrement penchée sur le côté droit.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p>Le fond ocre rouge est peu détaillé. Il entoure ce portrait de femme, la rendant encore plus présente et renforce, en même temps l'intensité des orangés de la peau. Nous avons l'impression que le sujet a été placé dans un contexte intemporel.</p> <p>Les éléments du visage sont cernés par un trait noir destiné à rehausser les détails et à mettre l'accent sur les courbures, la souplesse et la pureté de la ligne.</p> <p>Le visage, bien qu'ovale, est plus anguleux que le reste du corps. Les yeux sont en amande, sans pupille, ce qui confère au personnage un air énigmatique. La sérénité et la douceur que nous sentons émaner de ce personnage, est le résultat d'un subtil travail de transitions, de dégradés de tons chauds, allant du brun-orangé au rose chair. Mais également d'un travail de la ligne tout en courbes gracieuses et douces.</p> <p>Modigliani est à la fois sculpteur et peintre. Sa pratique de la sculpture a influencé sa pratique picturale, l'amenant à épurer les lignes et à styliser les formes. Il développa un style personnel caractéristique : des formes allongées - voire déformées - aux visages ovales au nez étroit et long. Ses visages peints, ses têtes sculptées très polies, évoquent les statuettes de bois de Côte d'Ivoire ou la sculpture des Cyclades.</p>			
QUELQUES CONNAISSANCES			
Biographie			
<p>Amedeo Modigliani (Livourne, 1884 – Paris, 1920), commença à étudier en 1898 à l'école des beaux-arts de sa ville natale, puis à l'Académie des beaux-arts de Florence. En 1906, il s'installa à Paris au Bateau-Lavoir où il fréquenta, entre autres, Pablo Picasso, Jean Cocteau et Max Jacob. Il eut une carrière extrêmement courte et mourut à l'âge de 35 ans. Son œuvre sera essentiellement produite à Paris, de 1906 à 1920. Ses thèmes de prédilection sont le portrait et le nu féminin.</p>			
MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD			
Pour l'influence des arts premiers sur l'art de ce début de XX^e siècle qui amène les artistes à simplifier, épurer les formes :			
<ul style="list-style-type: none"> - <i>La danse I et II</i>, 1906, André Derain, LaM, Villeneuve d'Ascq - <i>Dos I, II, III, IV</i>, 1909-1930, Henri Matisse, Musée Matisse, Le Cateau - <i>Personnage debout</i>, 1948, Eugène Dodeigne, LaM, Villeneuve d'Ascq 			

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Analyse comparée de deux sculptures : classicisme et arts premiers

- Décrire, analyser, comparer une sculpture antique ou classique et une sculpture des arts premiers
- Mettre en évidence les formes employées, les proportions, le réalisme qui convergent, dans la statuaire classique, vers une représentation idéale du corps, et le choix d'une représentation moins réaliste, dans les arts premiers, visant à évoquer ce qui est au-delà de la réalité

La ligne, la simplification

- A partir d'un portrait (photo de soi, d'un autre), réaliser au crayon de bois un dessin de ce modèle
- Réaliser plusieurs portraits successifs en essayant progressivement de ne garder que les quelques lignes qui semblent essentielles pour reconnaître le modèle

Album - Ed. Rue du monde / Des poèmes dans les yeux - 2003

MOTS CLES
 Contraste
 Guerre / Paix
 Violence / Douceur
 Désordre / Harmonie

DOMINANTE
 ARTS DU VISUEL : La photographie et la guerre

DIALOGUE AVEC
 Arts du langage : cf. fiche parallèle, Arts du langage « On n'aime guère que la paix. »

PERCEPTION DE L'ŒUVRE**SELECTION DE PHOTOGRAPHIES**

Paul LOWE, *Chant de paix à Sarajevo* - 1994 : Bosnie-Herzégovine

Marc RIBOUD, *Manifestation contre la guerre au Vietnam* - 1967 : Washington, USA

PREMIERE APPROCHE

Laisser un moment de contemplation devant les deux œuvres puis, faire un premier inventaire des éléments constitutifs des œuvres.

Qu'ont-elles en commun?

- Le contexte de guerre.

L'une présente des soldats pointant leurs fusils, l'autre un édifice qui semble avoir été bombardé.

- Des éléments évoquant l'amour et l'harmonie qui contrastent avec le contexte violent :

une fleur tenue par une femme et la musique d'un quatuor à cordes.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

	<i>Chant de paix à Sarajevo</i> de Paul LOWE	<i>Manifestation contre la guerre au Vietnam</i> de Marc RIBOUD
Technique	Photographie noir et blanc	Photographie noir et blanc
Contexte et description	<p>Une mise en scène intentionnelle du photographe qui veut délivrer un message d'espoir.</p> <p>Un quatuor à cordes (trois violonistes et un violoncelliste) joue dans un bâtiment en ruine, en 1994, pendant la guerre de Bosnie Herzégovine. Un contraste oppose le champ de ruines, dont la dureté est accentuée par le froid hivernal et la musique qui évoque l'harmonie.</p>	<p>La saisie d'un instant symbolique chargé de sens.</p> <p>Durant la manifestation pour la paix au Vietnam en 1967, une jeune femme de profil tient une fleur face aux baïonnettes des soldats. Le contraste est saisissant entre la fragilité de cette fleur et la violence qui se dégage des armes.</p>

Choix opérés pour la prise de vue	<p>- La composition a été intentionnellement organisée en trois plans :</p> <p><i>au premier plan</i> à droite un homme joue du violoncelle. <i>Au second plan</i>, trois personnes disposées de manière triangulaire et centrale jouent du violon, ils font écho à <i>l'arrière plan</i> aux trois baies voûtées du bâtiment, peut-être d'un bâtiment religieux.</p> <p>- Le cadrage large laisse la place au décor en ruine du bâtiment qui semble avoir été bombardé.</p> <p>- Le point de vue est frontal. La photographie a été prise légèrement en contre-plongée, ce qui met l'accent sur la mise en scène.</p> <p>- La lumière est diffuse. La source de lumière provient du haut.</p>	<p>- La photographie est composée en deux parties qui se font face : à gauche des soldats qui tiennent des baïonnettes et à droite une femme de profil qui hume une fleur.</p> <p>La composition soutient ici l'opposition sémantique.</p> <p>- Le cadrage est serré puisque la jeune femme et les soldats sortent du cadre de part et d'autre. Cela renforce notre attention sur l'espace qui concentre la tension entre les deux éléments.</p> <p>- La lumière est diffuse et la photographie laisse apparaître un léger aspect granuleux.</p> <p>Au premier plan, les figures se détachent sur un flou qui s'accroît avec la profondeur de champ.</p>
Fonction, enjeux, interprétation	<p>Cette image présente un contraste fort entre l'espace ravagé par la guerre, et la musique jouée par ces musiciens dans les ruines. Cette dernière évoque l'harmonie et semble signifier que la vie a repris le dessus.</p>	<p>Une opposition forte se dégage entre l'image des soldats qui pointent leurs baïonnettes et la sérénité de cette femme qui leur fait face. Le message est clair : sa foi en la paix semble plus forte que la violence des armes.</p>

BIOGRAPHIE

Paul LOWE

Photojournaliste anglais, il travaille entre Sarajevo et Londres. Il publie ses photographies dans de nombreux journaux comme le « Times », « Newsweek », « Life » ou « Der Spiegel ».

En 2005, il a publié une monographie sur la Bosnie (*Bosnians*) couvrant la guerre et l'après guerre par la photographie.

Marc RIBOUD

Photographe français né en 1923 à Paris. Il est invité par Robert Capa à rejoindre l'agence Magnum en 1952.

Il réalise de nombreux voyages durant lesquels il saisit par la photographie des moments éphémères et poignants.

CONTEXTE

La photographie de guerre, petite histoire et problématique

A la fin du XIX^e siècle, les photographes font leur entrée sur les champs de bataille. Ils côtoient alors les peintres d'histoire avant de les supplanter.

Très vite, des problématiques entourent la photographie-reportage :

Comment photographier la guerre? Que peut-on montrer?

La photographie est-elle objective? Est-elle du moins plus objective que la peinture?

Plusieurs conflits marquent l'évolution de la photographie de guerre.

La guerre de Crimée (1853-55) qui oppose la Russie à la Turquie puis à la France et l'Angleterre, est le premier conflit photographié. La reine Victoria confie à Roger Fenton, photographe officiel de la famille royale, la réalisation d'un reportage destiné à contrer l'image défavorable de la guerre. Les photos présentent donc l'image d'une "guerre propre" sans souffrances, sans champs de bataille désordonnés, et sans cadavres. Napoléon III envoie peu de temps après, Robertson et son assistant Beato qui vont réaliser de la même façon une photographie de propagande avec de jolis panoramas et des batteries russes abandonnées.

C'est en 1861-65 pendant la guerre américaine de Sécession que les premières scènes de violence apparaissent sur les images. C'est Matthew Brady qui se lance dans l'aventure. Pour la première fois, l'ensemble du conflit est couvert par la photographie. Les populations civiles peuvent ainsi se faire une idée concrète de la guerre : terres brûlées, maisons incendiées et cadavres.

A la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, l'image photographique s'impose dans la presse.

Pendant la première guerre mondiale, la photographie de guerre est encore strictement encadrée. En 1915 est créé la SPA, Section Photographique de l'Armée.

Cependant, la photographie se démocratise grâce à l'apparition du premier appareil Kodak en 1888, puis du Leica en 1925, peu coûteux et facile à manier. De nombreux soldats anonymes enregistrent leurs souvenirs, les visages de leurs camarades, leurs parties de cartes... Ces clichés représentent un témoignage très important qui prendra une grande valeur à posteriori.

Durant l'entre deux guerres, la figure des photoreporters s'affirme et le photoreportage connaît une grande vogue dans les années 40 puis 50. Ceux-ci s'engagent de plus en plus politiquement et leurs travaux sont publiés dans les revues antifascistes « Vu », « Life » ou « Regards ». Ils sont à la recherche de « l'instant parfait » et la frontière est parfois ténue entre la mise en scène et l'instantané.

Le plus célèbre des photographes de guerre est sans nul doute Robert CAPA, (1913-1954). Son credo fut « *si tes photos ne sont pas assez bonnes, c'est que tu n'es pas assez près* ». Il voulut tellement se rapprocher de la vérité durant la guerre d'Indochine qu'il mourut sur le terrain de la guerre en 1954 après la bataille de Dien Bien Phu. Il avait déjà tragiquement perdu sa compagne Gerda, photographe-reporter également sur un champ de bataille.

MISE EN RESEAU

Œuvres de la liste officielle :

Robert CAPA : *Mort d'un soldat républicain*, vers le 5 septembre 1936, Espagne, près de Cerro Muriano.

Celle-ci présente un homme qui chancelle, frappé d'une balle durant la guerre civile en Espagne. Elle fut publiée dans « Vu » en septembre 1936.

La revue DaDa n°103 propose une thématique Paix contre Guerre. Elle présente de nombreuses œuvres à mettre en résonance avec les photographies de Paul Lowe et de Marc Riboud :

Tsuyoshi OZAWA, *Armes végétales*, 2001, 2002

Carl Freudrik REUTERSWARD, *Non-Violence*, 1988

Les deux photographies sont à mettre en réseau avec les poèmes de l'album :

Robert DESNOS, *La voix*.

Abdulah SIDRAN, *Cauchemar*

François DAVID, *L'amour blessé*

(cf. fiche parallèle, Arts du langage « On n'aime guère que la paix. » 1)

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

"Détourner les armes"

- Donner aux élèves la photocopie d'un soldat qui pointe un fusil comme élément inducteur.

Chaque enfant pourra imaginer ce qui pourrait sortir du fusil en temps de paix : une fleur, des couleurs, des mots...

"Opposer la guerre et la paix"

- Réaliser des collections d'images évoquant la guerre et la paix. En observer les composantes plastiques et sémantiques. Chercher des mots qui pourraient qualifier les images.

Jouer à mettre en scène, dans des présentations, les collections d'images et les mots.

- Chercher les composantes plastiques (couleurs, lignes, formes...) qui pourraient évoquer la guerre ou la paix. Les opposer par le dessin.

- Réaliser des compositions par photomontage en opposant des éléments qui évoquent la guerre et la violence à des éléments qui évoquent la douceur et la paix.

- Utiliser des photographies présentant des espaces ravagés et y introduire des éléments par collage, évoquant la paix, l'espoir, l'amour, et la gaieté. Transformer les couleurs sombres en couleurs vives et gaies.

XX^e	CORPS	Personnage debout <i>Eugène Dodeigne</i> bois, 1948, dimensions : 133 x 17,5 x 17cm LaM, Villeneuve d'Ascq	Corps moderne
		MOTS CLES Verticalité Fragilité Souffrance DOMINANTE ARTS DU VISUEL DIALOGUE AVEC Arts du visuel Arts du langage	
PERCEPTION DE L'ŒUVRE			
PREMIERE APPROCHE			
<p>Cette sculpture est haute et fine comme un poteau ou un totem. Elle est faite dans du bois. Nous voyons les nœuds et des zones vermoulues. Cette sculpture représente un personnage. Le modelé et les formes sont simples, peu détaillés. Le personnage a les bras le long du corps, ce qui accentue la finesse de l'ensemble. Ses jambes, légèrement pliées comme les statues africaines, sont simplement signalées par un sillon. Elles sont peu différenciées.</p>			
QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE			
<p><i>Personnage debout</i> appartient aux œuvres de jeunesse. La figure élancée a une surface rugueuse, accentuant par ses irrégularités (nœuds, fentes, vermoulures), la matérialité du bois. En sculptant ce personnage, l'artiste semble se référer au primitivisme de Gauguin, à l'art africain ainsi qu'aux statues-colonnes des cathédrales romanes. Il y a de la grâce, de la souplesse dans cette figure, bien que d'apparence monolithique. Les arabesques ciselées la font vibrer et semblent lui conférer vie, énergie intérieure. Comme pour la plupart de ses silhouettes, celle-ci allie, à la fois, puissance et fragilité. Elle évoque la grandeur et la solitude de l'Homme. Le poids de sa souffrance, également. Ses œuvres semblent émaner d'un monde originel, conférant une force hiératique à la figure humaine luttant contre l'horreur d'une guerre encore récente et présente.</p>			
QUELQUES CONNAISSANCES			
<p>Biographie Eugène Dodeigne (né à Rouvrex, Belgique, en 1923) a commencé très tôt, à sculpter dans l'atelier de son père, tailleur de pierre. Il approfondit sa formation en suivant des cours de modelage et de dessin à l'Ecole des beaux arts de Tourcoing. De 1948 à 1955, il sculpte en taille directe le bois. Il se confrontera, ensuite, à la pierre et au bronze. Cette technique de la taille directe lui permet un travail dont l'aspect accidenté et inachevé donne davantage de force expressive.</p> <p>Le contexte historique C'est celui de la fin de la seconde guerre mondiale: temps de la découverte des horreurs qui y ont été commises mais aussi temps de la reconstruction.</p>			
MISE EN RESEAU AVEC DES ŒUVRES DANS LE NORD			
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Figure debout</i>, pierre de Soignies, Eugène Dodeigne, 1955, LaM, Villeneuve d'Ascq - <i>Cariatide assise</i>, bronze, 1930, Henri Laurens, LaM, Villeneuve d'Ascq - <i>La Vénus de Villeteuse</i>, bronze, 1962, César, LAAC Dunkerque 			
PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE			
ARTS DU VISUEL et ARTS DU LANGAGE			
<p>Arts du visuel : la verticalité Assembler, poser, coller, lier... pour créer une structure qui monte très haut. Expérimenter la notion d'équilibre, de poids, de contrepoids (lien avec les sciences)</p> <p>Arts du langage : la souffrance Robert Desnos, <i>Ce coeur qui haïssait la guerre</i>, 1943, dans <i>Destinée arbitraire</i>, Gallimard, Poésie, 1975 (Voir aussi la fiche <i>Rouge Braise</i>).</p>			

XX^e	Corps souffrant	
	CORPS	<p>Sans titre Michel NEDJAR entre 1980 et 1984, techniques mixtes, environ 60 cm</p> <p>MOTS CLES Poupées Corps déformés Torture</p> <p>DOMINANTE ARTS DU VISUEL</p> <p>DIALOGUE AVEC HISTOIRE La violence du XX^e siècle, deuxième guerre mondiale, La Shoah L'objet rituel, poupée magique</p> <p>HISTOIRE DES ARTS Arts du visuel : BOLTANSKI Christian, MESSENGER Annette, BACON Francis Arts du langage : CAUSSE Rolande, ELUARD Paul Arts du son : DUTILLEUX Henri, WAITS Tom</p>

PERCEPTION DE L'ŒUVRE

PREMIERE APPROCHE

« Moi je trouve cela bizarre, et ce n'est pas beau. »

On est mal à l'aise devant ces petites choses. Elles font penser à des personnes mais elles sont tout recroquevillées, incomplètes. Elles font penser à des personnes porteuses de handicap ou de personnes prisonnières, que l'on ne pourrait pas aider.

« On dirait des poupées, mais on n'a vraiment pas envie de jouer avec. »

C'est vrai, ce sont des sortes de poupées mais auxquelles il manque les bras, elles ne semblent pas finies.

Mais c'est volontairement que l'artiste nous montre des corps amputés. Il veut parler de la torture, de la mort, il doit utiliser des moyens forts.

« Elle a un air méchant cette poupée. »

Elle a surtout l'air de n'être pas très bien. Ses yeux ne sont pas à la même hauteur, ce sont des trous qui nous fixent. Sa bouche est horizontale et affiche un sourire cynique. Elle est agressive et semble vouloir nous bondir dessus.

« Ses jambes sont bizarres. »

Elles sont faites de petits morceaux de terre assemblés. Cela rappelle des cicatrices, des malformations.

« Ses habits la serrent et l'emprisonnent, elle ne peut pas bouger. »

Elle semble effectivement prisonnière de ses vêtements qui ressemblent plus à des cordes, à des camisoles qu'à des vêtements de mode.

QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE

« Pourquoi l'artiste représente-t-il des poupées aussi inquiétantes ? »

Nedjar est juif, sa famille a subi les exactions de la deuxième guerre mondiale : emprisonnés, torturés, la plupart des membres de sa famille ont péri dans les camps d'extermination. L'artiste veut nous faire ressentir la douleur subie par ces gens dont le seul crime était leur croyance religieuse. Mais c'est surtout lors d'un voyage au Mexique que Nedjar découvre l'existence des poupées magiques des civilisations primitives qui vont influencer son propre travail.

« Comment fait-il ? »

Parfois, il réalise des poupées avec des bouts de chiffons qu'il entortille, qu'il brûle aussi pour nous rappeler encore plus le sort des personnes qui ont subi l'extermination. Parfois, il assemble des petits morceaux de terre pour faire apparaître une silhouette. Il l'habille ensuite en l'enroulant de chutes de tissus.

« Pourquoi l'artiste utilise-t-il la terre et des bouts de chiffons ? »

L'artiste veut ainsi parler des souffrances des juifs enfermés dans les ghettos qui devaient récupérer toute sorte de choses pour survivre. Il nous rappelle ainsi que pendant la guerre les gens souffraient d'abord d'alimentation mais aussi de tout ce qui fait notre quotidien, les vêtements notamment. De plus, le père de Nedjar était tailleur, tout petit il jouait avec les chutes de tissus, il a même suivi une école de stylisme : le textile est très présent dans la vie de l'artiste.

« Comment fait-il ses poupées ? »

Nedjar réalise ses poupées avec des matériaux pauvres bien différents du marbre ou du plâtre, il les modèle en terre, il les habille avec des morceaux de tissus récupérés, matériaux peu coûteux. Des boules de chiffons, entortillées, liées, assemblées peuvent donner naissance à toutes sortes de formes.

Pourquoi sont-elles accrochées comme ça ? »

Elles rappellent ainsi les papillons épinglés que l'on a capturés, elles rappellent aussi les trophées de chasse que l'on accroche aux murs. L'artiste met en parallèle la vie humaine et la vie des pauvres insectes dont une seule personne peut choisir le destin, un peu comme les chasseurs ou les zoologues le font avec leurs papillons ou leurs têtes de cerfs. Mais ici l'artiste montre en quelque sorte le pouvoir dévastateur d'un dictateur.

Pourquoi l'artiste fait-il des poupées pour parler de la guerre ? »

Nedjar a beaucoup voyagé après avoir découvert le sort de sa famille et l'horreur de l'holocauste. Il est allé notamment en Amérique latine où il a découvert une autre culture. Il a rencontré des gens qui entretiennent un rapport différent avec la mort (ex : la fête des morts au Mexique). Il a aussi étudié les poupées votives qui rappellent l'existence de ceux qui ont disparu.

Il s'est également penché sur le rôle magique des poupées fétiches, celles qui conjurent le mauvais sort dans les cultures africaines.

Nedjar a aussi réalisé une série de poupées « *pourim* ». La fête du Pourim célèbre la vie ; c'est le jour où l'on s'offre des cadeaux. Au lendemain de la libération des camps, les juifs rescapés ont honoré cette fête de l'été en s'offrant des présents faits de bric et de broc.

Nourri de tous ces apports, Nedjar a choisi de parler de l'horreur de la Seconde guerre mondiale à travers ces poupées.

« Pourquoi ce n'est pas beau ? L'art c'est beau ! »

L'art délivre avant tout des messages qui parlent de l'homme. Depuis plus de deux siècles, les artistes ne cherchent plus à faire du « beau » mais avant tout ils cherchent à nous dire des choses qui parlent de la vie, de la mort, de l'existence de l'homme. Avant, ils le faisaient aussi mais ils devaient respecter des codes, des manières de représenter. Même les sujets difficiles devaient être « esthétiques ». Mais c'est une longue histoire...

QUELQUES CONNAISSANCES

L'artiste

Michel Nedjar est né en 1947 d'un père juif algérien et de mère juive polonaise, une grande partie de sa famille a disparu dans les camps de déportation nazis.

En 1956, il a à peine 10 ans, il découvre au travers du film *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1956), l'horreur de l'holocauste.

Mal adapté à l'école, il l'est encore plus à l'armée et après un bref passage dans une école de stylisme, il décide de devenir artiste. Il voyage beaucoup notamment en Amérique latine.

Son œuvre est celle de la mémoire personnelle mais aussi celle d'un peuple.

Le contexte historique

Michel NEDJAR a été profondément marqué par les abominations de la Shoah.

Lors de la libération des camps de concentration de la Seconde guerre mondiale, les prisonniers israéliens ont tenu à fêter le *Pourim* en s'offrant des présents faits de rebus récupérés.

La fête de *Pourim* est relatée dans l'ancien testament, dans *Le livre d'Esther* :

« (...) C'était le jour où les juifs avaient trouvé le repos vis à vis de leur ennemi. Ils devaient en faire des jours de festin et de réjouissances. » Esther IX, 22.

PRODUCTIONS A PARTIR DE L'ŒUVRE

ARTS DU VISUEL

Une poupée de bric et de broc

Récolter des bouts de tissus, des dentelles, des brindilles, des morceaux d'éponges, du fil, de la laine, des rubans, etc. Réaliser de petites poupées en chiffonnant, enroulant, assemblant, entortillant les chutes textiles.

Proscrire la colle et le scotch et donner corps à la poupée en assemblant les éléments avec du fil, de la laine, etc.

Personnaliser cette poupée en lui donnant un nom, une histoire.

ARTS DU LANGAGE

Lire et distinguer les conditions de vie à la ville, à la campagne durant la guerre

cf. fiche : Rouge Braise, Rolande CAUSSE

- Lister tous les éléments qui montrent que Dounia a eu une vie difficile en ville. Lister tous les éléments qui montrent la méfiance des gens les uns vis à vis des autres au village.

- L'étude du contexte historique peut être proposée aux élèves par un relevé des renseignements apportés par le roman dans les domaines de la vie quotidienne sous l'Occupation (les bombardements, la croix gammée, le rationnement, le gazogène, la différence de vie entre ville et campagne), les événements locaux significatifs (les parachutages, la chasse aux résistants, la Gestapo, les représailles) et les événements nationaux et internationaux (la défaite de 1940, l'Occupation, les résistants, les collaborateurs, les prisonniers, le port de l'étoile jaune, le front russe, la Libération).