

VADEMECUM HISTOIRE DES ARTS

à l'intention des professeurs de collège

En lien avec le ministère de
l'Éducation nationale et de la Jeunesse
et le ministère de la Culture



VADEMECUM HISTOIRE DES ARTS

à l'intention des professeurs de collège

COMITÉ DE PILOTAGE

Vincent Baby
Docteur en histoire de l'art, chef de projet EAC/INHA

Claire Barbillon
Professeure des universités, directrice de l'École du Louvre

Florane Bourguine
Chargée de mission à la Direction générale
à la transmission, aux territoires et à la démocratie
culturelle, ministère de la Culture

Manuel Brossé
Chef de mission EAC, DGESCO

Manuel Charpy
Agrégé d'arts appliqués, docteur en histoire
contemporaine, directeur InVisu/CNRS-INHA

Éric de Chassey
Professeur des universités, directeur général de l'INHA

Philippe Galais
Inspecteur général de l'éducation, du sport
et de la recherche, doyen du groupe enseignement
et éducation artistiques

Isabelle Jacquot-Marchand
Cheffe du bureau de temps de la vie, ministère de la Culture

Claire Lingenheim Lavelle
Enseignante d'histoire-géographie et d'histoire des arts
au lycée international des Pontonniers à Strasbourg,
experte histoire des arts DNE/DGESCO

Isabelle Marchesin
Maîtresse de conférences (HDR),
Conservatrice du patrimoine

François-René Martin
Professeur d'histoire de l'art aux Beaux-Arts de Paris,
directeur de la recherche à l'École du Louvre

Fabien Oppermann
Inspecteur général de l'éducation, du sport
et de la recherche

Perrine Vigroux
Docteure en histoire de l'art,
chargée de mission EAC, DGESCO

Olivia Voisin
Conservatrice du patrimoine,
directrice des musées d'Orléans.

RÉDACTEURS

Vincent Baby
Claire Lingenheim Lavelle

EAC: Éducation artistique et culturelle
INHA: Institut national d'histoire de l'art
DGESCO: Direction générale de l'enseignement scolaire
CNRS: Centre national de la recherche scientifique
DNE: Direction du numérique pour l'éducation
HDR: Habilitation à diriger des recherches

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.5
01 DÉCRIRE	p.6
02 DIALOGUER AVEC LES SCIENCES EXPÉRIMENTALES	p.8
03 SYMBOLISER	p.10
04 ADMIRER, ÉTUDIER AU(X) MUSÉE(S)	p.12
05 RELIER, CROISER	p.14
06 S'APPROCHER	p.16
07 DONNER DU SENS AUX TRACES	p.18
08 RE-MONTER LE TEMPS	p.20
09 CRÉER	p.22
10 POPULARISER L'EXCELLENCE	p.24
11 SENSIBILISER AUX HANDICAPS	p.26
12 FÉMINISER	p.28
13 FÊTER	p.30
14 RENTRER AU MUSÉE PAR LA BANDE DESSINÉE	p.32
15 APPRENDRE À VOIR (LES ÉCRANS)	p.34
16 MARCHER	p.36
17 PORTER LE REGARD <i>AILLEURS</i>	p.38
18 CHANTER, PENSER (LE MONDE)	p.40
19 ENTRER DANS LE PAYSAGE	p.42
20 CHORÉGRAPHER, ÉCRIRE LA DANSE	p.44
BIBLIOGRAPHIE	p.46

Depuis 2008, l'histoire des arts fait l'objet d'un enseignement interdisciplinaire au collège. Reconnaissant que les professeurs ont besoin d'être davantage accompagnés et formés pour donner à l'histoire des arts la place qui lui revient au sein de l'École de la République, les ministres de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports et de la Culture ont confié à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), par lettre de mission du 4 novembre 2019, le soin de rédiger un guide pratique à l'usage des professeurs de collège, quelle que soit la discipline qu'ils enseignent principalement, pour initier en classe une réflexion sur l'histoire des arts. À l'issue d'un processus collectif de réflexion, d'étude et de rédaction, nous avons le plaisir de vous présenter ce *vademecum*, destiné à être un outil pédagogique de référence.

Un comité de pilotage – comportant des membres de ces deux ministères, des professeurs et inspecteurs, ainsi que des universitaires, chercheuses et chercheurs, conservatrices du patrimoine et professionnels du monde de la Culture – a été réuni à de nombreuses reprises pour en guider la structure et le contenu.

La rédaction en a été confiée à Claire Lingenheim Lavelle, Professeure d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée international des Pontonniers (Strasbourg), experte histoire des arts DNE/DGESCO, et Vincent Baby, Chef de projet EAC à l'INHA et précédemment co-rédacteur (avec Stéphanie Sarmiento-Cabana) du *Vademecum Patrimoine de proximité à l'usage des Professeurs des Écoles* (2019).

Tout l'esprit de ce document est de permettre aux professeurs d'entrer dans l'histoire des arts par de multiples portes, d'explorer librement de nombreuses possibilités de se saisir de l'enseignement de l'histoire des arts au collège et d'y conduire leurs élèves à l'aide d'outils pensés pour simplifier leurs recherches documentaires tout en se conformant toujours aux programmes en usage.

Pour répondre à vos besoins pratiques, une structure de vingt Fiches a été retenue. Celles-ci sont composées chacune d'une double-page comportant un texte matriciel explicitant le titre dynamique (toujours un verbe à l'infinitif) et introduit par un chapeau. Elles s'accompagnent d'*éclairages* et d'*ouvertures* démultipliant les possibilités de s'en saisir. Une attention toute particulière a été donnée, en phase avec les thèmes abordés, à une méthodique *ouverture au monde*, permettant d'entrer par une approche simple mais factuelle dans un début d'analyse et de compréhension des pratiques artistiques extra-occidentales. Il n'y a pas d'ordre particulier et chaque Fiche peut être utilisée pour son seul attrait et engendrer une entrée en matière. Les Fiches *Décrire*, *S'approcher* ou *Apprendre à voir*

permettent notamment une telle entrée, tandis que d'autres Fiches constitueront une sorte d'escorte au cours d'un professeur: *Relier*, *croiser*, *Féminiser* et *Entrer dans le paysage* permettant par exemple de compléter un enseignement sur le fait religieux, la place des femmes ou l'écologie.

Pour que cette *boîte à outils* et son répertoire de sujets de cours potentiels soient pleinement mobilisables et utiles aux enseignants, chaque Fiche possède des énoncés de *pistes pédagogiques* claires et immédiatement applicables ainsi que, pour chaque thème évoqué, une ressource en ligne, vérifiée, documentée et mise à jour, dans la version numérique augmentée du *vademecum*: www.inha.fr/ressources/vmhdacollege.html

Transversalité, pluralité, attention aux divers régimes d'apparition des images dont on sait que nous devons démêler les strates de significations pour accompagner les adolescents dans le décryptage de la complexité du monde, tels sont les *leitmotivs* de ce *vademecum*.

Chacune et chacun d'entre vous, nous l'espérons, trouvera plaisir à y voir le plus de reproductions d'œuvres qu'il nous a été possible d'associer aux textes (avec la généreuse participation des artistes en autorisant la diffusion). Il est une invitation à entrer dans le monde des arts communiquée aux collégiens pour leur apprendre à éveiller leur sensibilité, développer leur esprit critique et savoir le formuler pour le donner en partage.

Pour tous les professeurs qui le souhaitent, rappelons que la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art – la plus grande bibliothèque d'art au monde – est ouverte sur inscription à tous les enseignants et enseignantes, aussi bien sur son site physique de la Salle Labrousse, à Paris, que par l'intermédiaire de ses importantes ressources en ligne. Nous serons heureux de vous y accueillir.

Éric de Chassey
Directeur général de
l'Institut national d'histoire de l'art

DÉCRIRE

La notion de description est fondamentale dans tous les processus éducatifs d'enseignement et d'apprentissage. Il ne s'agit pas moins que de saisir les objets du monde qui nous entoure en orientant et structurant son regard pour y faire correspondre les mots justes.

« Parmi tous les outils d'investigation propres à l'histoire de l'art, la description est sans doute l'un des plus spécifiques, celui qui fonde en partie la légitimité même de la discipline. Ni la philosophie de l'art, ni l'esthétique n'accordent à la description la fonction d'une véritable introduction à une meilleure visibilité de l'œuvre d'art singulière, comme le fait l'histoire de l'art.

Le regard n'est pas, on le sait, une donnée première : la description n'est pas le résultat de l'exercice du regard, mais c'est tout au contraire en faisant l'effort de description que l'on finit par bien voir. En mobilisant conjointement les facultés visuelles et la capacité de trouver un équivalent linguistique à des formes plastiques, nous transformons l'œuvre d'art en objet de connaissance. [...]

Dans l'antiquité, nous connaissons au moins deux descriptions célèbres

qui relèvent d'un genre littéraire appelé ekphrasis. Il s'agit de l'évocation dans les textes homériques du fameux Bouclier d'Achille et de la non moins célèbre Galerie de tableaux de Philostrate. L'auteur décrit les motifs et les figures qui ornent un objet ou une œuvre d'art mais introduit dans la description l'effet que l'objet produit sur le spectateur. [...]

Le statut de la description s'est considérablement modifié à partir du moment où une société donnée a pris conscience de l'enjeu patrimonial. C'est en s'intéressant aux œuvres d'art comme témoins d'un passé national ou même régional, comme supports de mémoire, que s'est manifesté un double souci : celui de nommer et celui de conserver. Le musée fournit alors un cadre à ces deux opérations : d'une part recueillir, inventorier, classer, d'autre part conserver et exposer. [...]

Au cours du XVIII^e siècle déjà, le langage descriptif va se stabiliser : non seulement, la grande entreprise de l'Encyclopédie lui en fournit les moyens, mais aussi l'activité des critiques comme Diderot ou des antiquaires comme le comte de Caylus. [...] Depuis les années 1970, l'Inventaire des Richesses et Monuments artistiques de la France a mis au point un certain nombre de glossaires spécialisés qui ont d'une façon décisive contribué à renforcer le caractère objectif de la description. [...]

Une bonne description constitue un enjeu considérable. Par sa double fonction sémantique et critique, elle est l'instance à partir de laquelle une véritable intelligibilité de l'œuvre est rendue possible. »

Roland Recht



Artiste non identifié, *Tapiserie de Bayeux* [Détail], 1070-1080, broderie de 9 panneaux en lin, 50 × 683 cm, Bayeux, Musée de la Tapiserie de Bayeux.

ÉCLAIRAGE

La description vise à l'organisation du discours, à sa structuration, elle diffère selon son objet, mais tend toujours à ne pas être simplement un reflet, un écho de l'œuvre analysée, ce qui implique un raisonnement et induit une prise de position. Ainsi, selon l'époque, la *tapissier de Bayeux* a pu être un support promotionnel des proches de son commanditaire (Odon de Conteville), être revendiquée alternativement par les Anglais ou les Normands ou encore être mise en avant par Napoléon en la faisant venir au Louvre à des fins de propagande lorsqu'il projeta d'envahir l'Angleterre... À chacune de ces occasions, la description a pu être biaisée, néanmoins, la trame historique des combats représentés est connue (conquête de l'Angleterre par Guillaume, duc de Normandie) et descriptible précisément jusqu'à des détails tels que la figuration de la comète de Halley (apparue bel et bien en 1066) ainsi que moult renseignements sur les outils, armes, tenues, bateaux et pratiques guerrières qui en font un terrain d'exploration d'une richesse quasi-infinie pour la description.



Artiste non identifié, *Bouclier en écorce australien*, Botany Bay, Nouvelle-Galles du Sud, Australie, 1770, rhizophora stylosa (mangrove rouge), H: 97,30 cm, L: 32,30 cm, Ep: 12 cm, Poids: 2157 grammes, Londres, British Museum, Oc1978,Q.839.

OUVERTURES

On trouvera en ligne sur le site de la BnF l'intégralité du texte homérique décrivant le *Bouclier d'Achille* mentionné par Roland Recht ainsi que la description d'autres boucliers (ceux d'*Énée* et d'*Hercule*).

D'autres pistes sont possibles, des boucliers ayant été confectionnés à toutes les époques dans toutes les parties du monde. Retenons par exemple le *Bouclier en écorce australien* conservé au British Museum ramassé par le Capitaine Cook sur le rivage de Botany Bay le dimanche 29 avril 1770 après une altercation avec deux aborigènes australiens.

Du *bouclier arverne* des aventures d'Astérix (*Pilote/1967*, Album éponyme en 1968) au *bouclier de Brennus*, récompense ultime décernée à l'équipe victorieuse du championnat de France de rugby, en passant par les multiples représentations de Méduse sur des boucliers jusqu'au logo de la maison de couture Versace (visible sur des vêtements portés par la chanteuse Beyoncé, dont un de ceux portés dans le fameux clip *The Carters – Apeshit* (2019) tourné au musée du Louvre) de nombreux canevas peuvent être tissés entre les disciplines afin de décrire cet objet dans de multiples contextes.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Associer reproductions d'œuvres appartenant à la culture antique et cartels correspondants. Décrire la diversité des techniques mises en œuvre, identifier la nature des sujets à partir d'un choix d'œuvres conservées dans des institutions muséales de proximité. L'objectif reste d'ordre méthodologique et relève de la compréhension de l'œuvre d'art par la description.
- 2 Rédiger un texte d'invention sur le mode épistolaire autour de la découverte d'un bouclier lors d'un des premiers chantiers de fouilles en Italie ou en Grèce au siècle des Lumières. Le récit se concentre sur la description de l'objet découvert, il le donne à voir, autant par sa grandeur que par ses mesures, par les matériaux et techniques employés, le sujet représenté. L'état de l'objet peut donner lieu à la rédaction d'une fiction qui n'exclue pas l'expression d'une émotion, la joie de la découverte et le jugement critique quant à sa valeur.
- 3 Restituer à l'oral en anglais la description d'un objet appartenant à la culture aborigène.
- 4 Décrire la reproduction d'un bouclier en le confrontant aux récits homériques, Thétis chez Vulcain par exemple. L'élève saisit la dimension matérielle de l'œuvre en confrontant deux types de langage.

DIALOGUER AVEC LES SCIENCES EXPÉRIMENTALES

Analyser une œuvre afin de mieux la comprendre, pour peu qu'elle soit très éloignée de nous dans le temps, nécessite parfois le recours à des spécialistes (physiciens, chimistes, ingénieurs). Aujourd'hui, ces derniers utilisent fréquemment le procédé de datation au carbone 14 qui a largement fait avancer les connaissances en archéologie et paléontologie. Un dialogue avec les disciplines scientifiques permet de renforcer l'approche des arts qui ne sont pas uniquement du domaine des sciences humaines.

Environ un millier de portraits dits du Fayoum peuplent aujourd'hui les musées du monde entier, deux mille ans nous séparent d'eux (les plus anciens datent de l'époque de Tibère (37-41 ap. J.-C.), les plus récents du IV^e siècle. ap. J.-C.). Ils sont les seuls vestiges, avec ceux de Pompéi, d'un corpus considérable de peinture antique. Le laboratoire du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) a soumis un de ces portraits à plusieurs types d'analyses parmi lesquelles la micro fluorescence X et la photographie de fluorescence d'ultraviolet.

«La radiographie révèle une femme différente, beaucoup plus âgée. Son visage est très allongé, le menton pointu, la lèvre supérieure charnue, les joues creusées. Il est très probable que le peintre a dû s'adapter au souhait de son modèle ou de son commanditaire d'avoir une image moins réaliste et plus flatteuse. Le visage a été rajeuni et adouci: le menton a été raccourci, les joues sont devenues pleines, les cernes des yeux moins marqués et le front réduit par une chevelure plus fournie. [...] Sur ce Portrait de femme, on identifie principalement une série de pigments

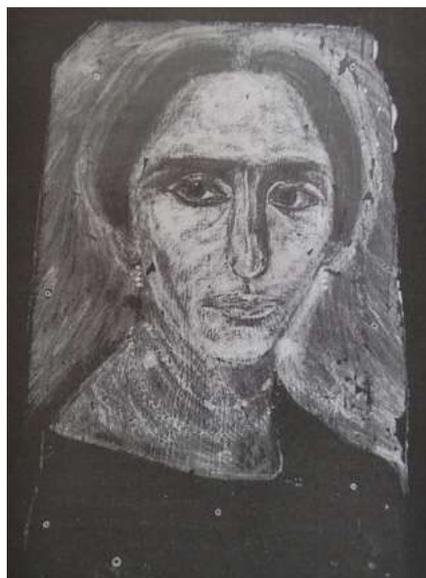
minéraux que l'artiste mélangeait afin d'obtenir toute une gamme de nuances lui permettant en particulier de moduler les jeux d'ombre et de lumière du visage: blanc de plomb, ocres et oxydes de fer jaunes et rouges, minium. Du noir organique est parfois associé en quantité variable à ces minéraux pour donner des teintes plus ou moins sombres comme celle du fond gris. Un colorant organique rouge vient compléter la palette chromatique. Son identification par spectrométrie Raman révèle la présence d'alizarine, substance tinctoriale ayant pour origine probable

des caille-laits ou de la garance. L'examen sous lumière ultraviolette induit une fluorescence dans le visible de certains composés minéraux ou organiques et révèle l'emplacement des zones peintes avec ce colorant organique à vive fluorescence rouge: uniquement sur la tunique. L'image obtenue met en évidence les deux bandes sombres des clavi, renfermant du noir organique et un peu de colorant bleu (...)

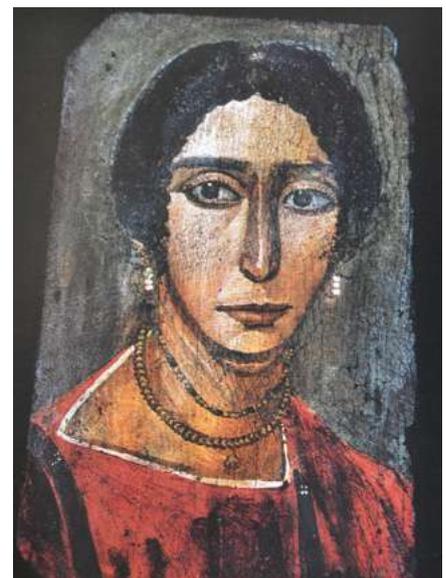
Sylvie Colinart, Marie-France Aubert, Roberta Cortopassi



Artiste non identifié, *Portrait de femme*, Fayoum, IV^e s. ap. J.-C., encaustique sur bois, 55 × 34 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes, MNC 1693/Laboratoire de recherche des Musées de France.



Radiographie mettant en évidence la modification du portrait. Les pigments absorbant le rayonnement X apparaissent en blanc. Tandis que les lacunes apparaissent elles en noir ainsi que les éléments peints avec des composés organiques, tels les cheveux, les sourcils et la tunique.



Photographie de fluorescence d'ultraviolet dans le visible révélant la fluorescence rouge vif du colorant organique et l'emplacement des restaurations.

ÉCLAIRAGE

Les sciences sont associées aux arts pour dater, caractériser les techniques d'exécution et les ateliers de fabrication, l'origine des matériaux naturels, déterminer la provenance et l'authenticité des objets, identifier la nature des altérations et localiser les restaurations. Les procédés scientifiques utilisés par les experts sur les œuvres d'art permettent au-delà du simple exercice de la vue, d'appréhender le passé (dessins préparatoires ou repentirs) et le présent (causes de dégradations). Les rayons électromagnétiques augmentent alors notre vision des œuvres d'art et interrogent les liens entre perception et connaissances.

C'est l'occasion de rappeler avec Joëlle Bolloch les origines scientifiques de l'image photographique, qui « dès son apparition (...) entretient avec la science des liens très étroits », et la première évocation d'une photographie *post-mortem* prend place dans ce contexte. Le 14 octobre 1839, soit quelques mois après la présentation à l'Académie des Sciences du procédé mis au point par Daguerre et deux mois après sa divulgation, les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences* font état de la lecture d'une lettre signée par le docteur Alfred Donné : « J'ai obtenu un très beau résultat en prenant l'image d'une personne morte ».

OUVERTURES

Le musée de la coopération franco-américaine de Blérancourt a confié au C2RMF un costume amérindien d'un chef sioux et d'autres éléments de costumes provenant d'Amérique. Cela a été l'occasion de réaliser un travail important de collecte d'informations sur les différents matériaux constitutifs comme la détermination de l'origine animale des peaux, des plumes et de la nature des fils.

Avec les procédés de la musique électronique, le compositeur Max Richter s'empare des *Quatre Saisons* (1723-1725) d'Antonio Vivaldi. Pour lui, cette œuvre majeure du répertoire classique s'est altérée, elle a perdu de sa force, employée comme fond sonore dans les annonces publicitaires ou les sonneries de smartphones. À la manière d'un scientifique, il s'en empare et dans *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* (2012) travaille la matière musicale pour mettre en avant les principes fondateurs de l'écriture de Vivaldi.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Lier naissance de l'écriture et qualité d'un matériau, par exemple en identifiant les constituants de l'argile, support mémoire de l'écriture cunéiforme, à partir des plaquettes mésopotamiennes. Établir un lien entre la naissance de l'écriture et son support dans l'Orient ancien avec les propriétés physico-chimiques et les qualités du matériau de l'argile.
- 2 Appréhender l'archéologie dans sa dimension scientifique à partir d'un chantier de fouilles à proximité de l'établissement scolaire.
- 3 Faire parler les momies, comprendre les pratiques funéraires dans l'Égypte ancienne grâce au carbone 14.
- 4 Réaliser un folioscope (*flipbook*) et inventer un récit autour de l'ouverture d'une porte en appliquant les méthodes de construction de la perspective cavalière et de la déformation du parallélogramme.

SYMBOLISER

Le langage symbolique est riche de possibilités et d'alternatives, c'est lui qui permet de montrer en disant et de dire en montrant. L'expérience sensible qui est au cœur de toutes les manifestations artistiques peut naître au théâtre, au cinéma, à l'opéra, au musée mais aussi dans la vie quotidienne, à la vue d'un événement particulier qui saisit le regard et appelle son explicitation. La chanteuse et écrivaine Patti Smith, à travers un souvenir d'enfance, transmet avec maestria ce moment de bascule où la sensation en appelle au langage articulé pour exprimer ce qui est ressenti.

« Quand j'étais toute petite, ma mère m'emmena en promenade à Humboldt Park, le long des berges de la rivière Prairie. Je garde le souvenir vague, comme des impressions sur des plaques de verre, d'un grand hangar à bateaux, d'un kiosque à musique, d'un pont à arches en pierre. Le goulet de la rivière se vidait dans une vaste lagune : j'ai vu à sa surface un curieux miracle. Un long cou incurvé jaillissait d'une robe de plumes blanches. L'animal fit

clapoter l'eau claire, battre ses ailes gigantesques, et s'éleva dans le ciel.

Cygne, dit ma mère, qui sentait mon excitation.

Mais le mot était loin de suffire à rendre compte de sa magnificence ou à transmettre l'émotion qu'il produisait en moi. La vision de l'oiseau créait un besoin pressant pour lequel je n'avais pas de mots, un désir de parler du cygne, de dire quelque chose de sa blancheur, de la nature

explosive de son mouvement, et du lent battement de ses ailes.

Le cygne ne fit plus qu'un avec le ciel. Je peinaï à trouver les mots pour décrire la perception que j'en avais. Cygne, répétai-je, pas pleinement satisfaite, et je ressentis un tiraillement, une étrange nostalgie, imperceptible aux passants, à ma mère, aux arbres ou aux nuages. »

Patti Smith



Justin Schmitz, *Away from Here*, 2013, Vidéo (6'40) [capture d'écran].

ÉCLAIRAGE

La symbolique de l'envol et de la transformation associée au cygne a inspiré un grand nombre d'œuvres artistiques et littéraires. Le jeune photographe et vidéaste américain Justin Schmitz dans *Away from here* (2013) s'en saisit pour interroger la période de transition qu'est l'adolescence, sa marginalité dans la société américaine. Il filme ici l'animal en groupe dans un paysage de banlieue, englué et sali par la boue, hors de son environnement naturel.

L'art contemporain développe ici une antithèse de la sacralisation de l'oiseau des temps anciens, compagnon inséparable d'Apollon, et exprime peut-être la nostalgie d'un lien vital perdu dans nos sociétés postindustrielles. L'artiste détourne ainsi une tradition d'un vaste ensemble de mythes et de poèmes célébrant l'oiseau immaculé, sa blancheur, sa puissance et sa grâce.

Adolescence, mélancolie, passages, déplacements de significations à travers l'expression des sentiments et des sensations. Les pistes sont multiples pour relier musique, littérature ou poésie à des images fixes ou mouvantes à travers l'usage du signe et de ce qu'on lui fait signifier.



Artiste non identifié, *Masque cérémoniel kegginaquq*, Population Yup'ik, États-Unis, Alaska, début XX^e s., bois, plumes, pigment, Ancienne collection André Breton, Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac [le cartel n'indique pas les dimensions], 70.2003.9.3.

OUVERTURES

Glissements de sens, affectations dissemblables du symbole selon les aires culturelles de ce qui fait signe du point de vue de l'objet ou encore des mots qui le désignent, le décrivent, l'interprètent, l'environnent. On pourra étudier par exemple le *Masque cérémoniel kegginaquq* (Alaska, début XX^e siècle) ayant appartenu à André Breton et versé aujourd'hui dans les collections du musée du quai Branly – Jacques Chirac. Alors que sa fonction première est propitiatoire lors d'une cérémonie dans la culture Yup'ik, elle devient, dans un contexte surréaliste, un objet à fonctionnement symbolique devant offrir une clé ouvrant le monde onirique. Conçu pour être détruit à la fin de la cérémonie, il devient tout au contraire un objet fétichisé et finalement muséal un siècle plus tard dans un autre lieu, une autre culture.

En France, en Ardèche, dans le Périgord ou le Quercy, les hommes du Paléolithique ont décoré les parois de grottes en peignant, gravant, ou sculptant des animaux, des humains, des figures. Nous ne percevons plus le sens aujourd'hui de cet univers de symboles. Ces témoignages fascinent et interrogent. Il s'agit ici de s'initier au questionnement, de prendre conscience de nos zones d'incertitude et d'approfondir la manière dont nous formulons des interprétations sur l'art rupestre.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Employer le lexique des émotions et des sentiments lors de l'écoute d'un morceau de musique. *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, notamment le 13^e mouvement « le Cygne » peut être un point de départ.
- 2 Engager une réflexion sur la symbolique de la salle de classe, lieu de glissement du langage de la cité à la langue de Marivaux dans le film *L'Esquive* (2003) d'Abdel Kechiche. Aborder l'adolescence au cinéma, moment de transition et de construction, à travers l'expression des sentiments et des sensations.
- 3 Analyser la relation fugace entre le photographe et ses modèles en s'appuyant sur le corpus de la photographie humaniste de l'immédiat après-guerre. Interroger le symbolisme des scènes dans la photographie de Sabine Weiss, à l'origine d'un univers relevant du merveilleux et empreint d'optimisme.
- 4 Étudier le bestiaire et les croyances médiévales projetées sur le monde animal à partir de l'étude des tapisseries qui forment la tenture *La Dame à la licorne* (4^e quart du XV^e siècle, 1^{er} quart du XVI^e siècle, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge).

ADMIRER, ÉTUDIER AU(X) MUSÉE(S)

Mille cent musées sont actuellement labellisés Musées de France par le ministère de la Culture et offrent des collections d'une grande diversité, du Musée des minéraux installé dans l'École Nationale Supérieure de Chimie de Mulhouse au Musée de la tapisserie d'Aubusson en passant par le Musée des Marais salants de Batz-sur-Mer ou le Musée de la vie rurale et forestière de Saint-Michel-en-Thiérache. Tous sont destinés à accueillir les scolaires et à faire connaître leurs spécificités, soit en entrant dans un dispositif tel que « La classe, l'œuvre ! » soit en collaborant avec les professeurs par l'intermédiaire de leur service pédagogique.

« Le musée est né à Rome au début du dernier tiers du XV^e siècle, quand une collection d'antiques tenues pour les emblèmes de la Ville et qui appartenaient à la papauté fut déposée par un souverain pontife au Capitole, dans le palais des autorités municipales (...). Ce mot de musée désigne ici toute collection publique d'objets naturels ou artificiels exposée dans un intérieur séculier ou sécularisé et destinée à être préservée pour un avenir indéfiniment lointain. [...]

Aujourd'hui, il existe environ quatre-vingt-cinq-mille musées. [...] Chemin faisant, le musée a changé aussi à bien des égards. Au départ, il avait un contenu strictement délimité: les antiquités romaines. Il est devenu

omnivore, à tel point qu'il serait difficile de trouver des objets qui ne figurent pas quelque part dans un musée. [...]

À l'origine, le musée était un lieu où l'on allait admirer et partager son admiration avec les autres. On y va toujours admirer les chefs-d'œuvre de l'art ou certaines productions naturelles. Mais les musées sont aussi des lieux d'étude tant pour le public que, dans une bien plus grande mesure, pour le personnel qui y travaille. [...] La gestion des collections des musées, jadis exercée par des gens du monde, souvent des collectionneurs ou des artistes, est désormais, dans les établissements d'une certaine taille, réservée aux conservateurs professionnels formés à cet effet. [...]

Heureusement, ils se laissent tous distribuer en un nombre limité de types en fonction de leur contenu [...]. Ces types sont eux-mêmes des produits de l'histoire comme le montre le tableau qui suit:

1470 antiques

1550 art, histoire naturelle, curiosités, raretés, merveilles

1790 histoire, médecine, technique, armée

1850 arts décoratifs

1870 ethnographie, musée de plein air, industrie, science

1960 vie quotidienne, travail, loisirs »

Krzysztof Pomian



Exposition Shirley Jaffe, *Une Américaine à Paris*, 2022, Photographie, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 20 avril – 29 août 2022, [Commissaire de l'exposition: Frédéric Paul].

ÉCLAIRAGE

Les musées, au fil des années, pour le dire simplement, ont évolué du trésor aux structures actuelles très professionnalisées dont les ramifications vont de l'accueil des scolaires au colloque international de spécialistes en passant par la restauration et la numérisation des collections. Néanmoins l'acquisition des œuvres reste toujours ponctuée de surprises, d'impondérables et d'un jeu constant entre la science des conservateurs et le talent d'anticipation des grands collectionneurs bien décrit par Jean-Hubert Martin lorsqu'il évoquait les donations de Daniel Cordier au musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou: «Le musée ne peut tout engranger. Il est inéluctable que certains aspects de la création aient tendance à lui échapper. Le collectionneur peut alors jouer le rôle d'antenne ou de poste avancé.»

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Questionner lors de la visite d'un musée les choix de scénographie et d'accrochage (parcours du visiteur, circuit chronologique ou thématique, ressources et médiation à disposition du public...). Identifier les discours et les intentions sous-jacents.
- 2 Donner du sens aux collections, les inscrire dans leur contexte. L'étude des collections en ligne du musée national de l'histoire de l'immigration, des mutations et des fonctions de l'espace muséal donne lieu à une réflexion sur la complexité des traces laissées par l'immigration.
- 3 Faire collection, rassembler, amasser, ranger, classer et mettre en valeur des objets au sein de l'établissement. La classe, un couloir, un espace partagé deviennent le lieu d'une collection, à la création d'une ambiance de beauté, de rareté ou d'étrangeté, en dialogue avec l'origine des cabinets de curiosités.
- 4 Faire parler à la première personne de manière fictionnelle un objet technologique contemporain, devenu un siècle plus tard une pièce de musée, contextualiser sa création et sa fonction, mettre en avant ses qualités formelles et justifier le choix de sa conservation, sa préservation et monstration.

OUVERTURES

Le musée est-il un espace hors du monde, hors de la société ou bien un champ de bataille du social? Selon la définition du Conseil international des musées (ICOM) en 2022, le musée est «une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances». Exposer, montrer, étudier, informer, offrir, divertir, conserver, légitimer, critiquer sont autant de missions des musées aujourd'hui.

Présentes dans les collections du musée de l'histoire de l'immigration, les œuvres des artistes Sammy Baloji, Chéri Samba ou Pascale Marthine Tayou interrogent en creux leur lieu d'exposition, le Palais de la Porte Dorée, bâtiment construit à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, questionnent la circulation des objets et des pièces sous l'angle du pillage colonial et mettent en lumière les relations denses et complexes des avant-gardes occidentales aux arts africains.

Si certains musées français conservent des textes au titre de leur valeur historique et documentaire tel le *diplôme sur papyrus du roi mérovingien Clotaire II* datant de l'an 625 (musée des Archives Nationales), ailleurs, et surtout dans le monde asiatique, les textes écrits sont conservés dans les musées au titre que la calligraphie y est considérée comme un art majeur. On pourra s'en convaincre en lisant les 8 chapitres de l'étude que la sinologue Yolaine Escande consacre au *Geste calligraphique en Chine* (préparation mentale, circonstances, matériel, tenue du pinceau, choix du texte, copie et appréciation, composition et effet visuel).



Photographie de la salle « Origines, les récits du temps » du musée des Confluences à Lyon, exposition permanente du mammoth de Choullans, 2017.

RELIER, CROISER

Une étude comparatiste des objets, manuscrits ou édifices religieux permet de dépasser en les déplaçant les questions de foi, d'obéissance, d'observance. Tout en préservant la liberté de croyance, de non-croyance, d'agnosticisme ou d'indifférence, l'approche des faits religieux par l'histoire des arts permet aussi de prendre en charge l'étude de la richesse patrimoniale des productions artistiques de chaque communauté religieuse.



Artiste non identifié, Manuscrit dit *Document des trois religions*, Empire ottoman, vers 1900, encre et peinture sur papier, 68 × 42 cm, Tel-Aviv, Collection William L. Gross.

« La sortie scolaire et la découverte du patrimoine local permettent de croiser l'histoire des arts et les faits religieux. Les atouts sont évidents tant pour la compréhension de l'architecture, la découverte du bâtiment que pour la contextualisation des œuvres. Voir en situation non pas seulement les vitraux et retables, mais aussi un crucifix d'autel placé en général dans la direction du soleil levant, ou l'arche sainte, conservant les rouleaux de la Torah, tournée vers Jérusalem, ou encore un mihrâb, niche qui indique la qibla, l'orientation de la prière vers la Mecque, permet une appréhension physique de l'espace et de son ordonnancement symbolique tout en rappelant que ces éléments, certes présents le plus souvent dans un édifice actuel, ne sont pas pour autant immuables, et sont apparus progressivement, non dès les origines. [...]

Il faut aborder non seulement la signature symbolique des formes mais encore leur rôle liturgique et rituel, c'est-à-dire parler du religieux lorsqu'on parle d'art, mais aussi à l'inverse parler d'art lorsqu'on aborde les faits religieux, et ne pas réduire l'approche de l'histoire des arts au patrimoine ancien. Visiter quand c'est possible une synagogue, une mosquée ou encore une pagode, qui bien souvent n'auront pas la même valeur d'ancienneté, c'est aussi s'attacher aux évolutions des formes et à leurs significations et les mettre en perspective dans une histoire de l'architecture. [...]

Il faut revenir à la Charte de la laïcité d'une part et rappeler d'autre part que le but de ces visites est de donner accès à tous à une culture et à des œuvres qui ont certes un sens spécifique pour les tenants de chaque religion mais dont l'intérêt et la valeur symbolique dépassent ces univers. »

Isabelle Saint-Martin

ÉCLAIRAGE

Qu'ils soient anciens ou récents, on peut comparer les formes architecturales des lieux de culte. Le plan des édifices des trois religions monothéistes ici mis en regard, conjuguent monumentalité et fonctionnalité, symbolique et représentativité. Un même type d'espace voit se rassembler les fidèles, une communauté se réunit soit autour de l'autel surélevé de l'église, autour de l'arche sainte dans la synagogue, autour de la niche vide du *mihrab* en direction de la *Quibla* pour la mosquée. Le culte des religions monothéistes a lieu dans un édifice qui rassemble les fidèles, groupés dans un lieu sacralisé par la présence de cette assemblée en prière autant que par celle de la divinité. Dans ces trois espaces dépouillés, la lumière joue un rôle fondamental. La visibilité des édifices au sein de l'espace urbain les rapproche aussi.

Les pistes sont multiples mais on pourra par exemple rapprocher et étudier des ouvrages qui se font écho dans la France de la seconde moitié du ^{xx}e siècle. *La cathédrale de la Résurrection Saint-Corbinien*, livrée par l'architecte suisse Mario Botta en 1995, marque autant la création du diocèse d'Évry-Corbeille-Essonne que la naissance symbolique de la ville nouvelle dans la banlieue sud de Paris. La monumentalité de *la synagogue de la Paix* à Strasbourg (1962) construite en béton armé sur les plans de l'architecte Claude Meyer-Lévy affirme l'importance de ce chantier prioritaire aux lendemains de la guerre comme sa dimension mémorielle. *La grande mosquée* de Lyon (2018), surmontée d'un dôme, flanqué d'un minaret rectangulaire, est une des plus grandes mosquées de France. Les religions cherchent à construire des bâtiments dont la puissance et la majesté traduisent celle de leur croyance, et la hauteur, celle de leur spiritualité.

OUVERTURES

À la chapelle du Rosaire à Vence, Matisse conçoit une œuvre liturgique totale. Pour les chasubles, que l'artiste aborde en dernier lieu à la fin de l'été 1950, Matisse réinvestit le vocabulaire coloré et végétal, inspiré de la technique artisanale tahitienne de la broderie, le *tifafai*, des draps sur lesquels sont cousus des motifs prélevés dans une autre cotonnade colorée.

Il existe une grande variété de jardins sacrés. Analogie terrestre de la vie au paradis dans la culture persane, expression du Zen, qui unit la poésie de la nature et celle de l'homme dans la civilisation japonaise ou lieu de sagesse dans la culture antique.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Observer l'organisation spatiale des sépultures lors d'une rencontre avec un archéologue. Faire parler les pratiques d'inhumation, les croyances à partir des fouilles réalisées dans l'environnement proche de l'établissement de l'élève.
- 2 S'exprimer à l'oral sur les formes d'un édifice cultuel de proximité et l'intégration dans son environnement. Décrire les différents volumes du lieu de culte pour comprendre les espaces dédiés au rite et à son déroulement, au rassemblement de la communauté. En classe, comparer le bâti avec un lieu de culte appartenant à une autre culture.
- 3 Analyser l'articulation entre temple, pouvoir et cité dans les cultures antiques. La lecture d'espaces, de formes architecturales donne lieu à la compréhension des actes et de gestes liés à des rituels. Le complexe cultuel antique dédié à Marduk, divinité polyade de Babylone en Mésopotamie peut fournir un exemple.
- 4 Développer la créativité mathématique de l'élève par l'étude des proportions en architecture et des tracés régulateurs. Le mausolée du Taj Mahal fournit un exemple à étudier en classe. Confronter avec d'autres monuments appartenant à d'autres aires géographiques et culturelles sur la question de la symétrie et des proportions.

S'APPROCHER

Daniel Arasse est sûrement l'un des historiens de l'art français les plus connus pour avoir eu le grand mérite de sortir du cénacle des spécialistes afin de communiquer sa passion de l'histoire de l'art au grand public. *L'érudition pour tous* pourrait résumer sa démarche dont une partie est hébergée en ligne sur le site de France-Culture, faisant de lui un pionnier du *podcast* avant l'heure, savant et réjouissant. Au cœur de ses travaux, une histoire du détail dans l'art, une *histoire rapprochée*, est une entrée riche qui peut éveiller en chacun le désir de s'en saisir et de l'expérimenter à sa manière.

«L'histoire de l'art est une accumulation d'histoires différentes. Dans l'histoire de loin, il y a beaucoup d'histoires intéressantes. Ce qu'on peut appeler l'histoire générale de l'art est intéressant. L'histoire de la succession des styles et de leurs éventuels contenus (...) mérite absolument d'être faite, et continuera

de l'être, car sur le long terme les styles sont une réalité historique méritant réflexion. De même l'histoire sociale de l'art est absolument passionnante. [...] Une autre des histoires qui s'intègrent à celles qui se font de loin est celle des problèmes artistiques. Par exemple, j'ai essayé de le faire pour l'Annonciation

italienne et les problèmes de perspective. Je considère que c'est de l'histoire générale de l'art. Elle est faite de loin, en ce sens qu'elle prend un ensemble considérable de tableaux et une période longue, deux siècles et demi de peinture. Son objectif est général même si, dans le travail d'analyse ponctuel, l'histoire ne peut se faire que de façon rapprochée.

L'histoire rapprochée ou l'histoire de près, c'était le sous-titre d'un de mes livres sur les détails: *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. D'ailleurs ce sous-titre est un hommage à Hubert Damisch et à son livre *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture. [...] Il y aurait d'abord ce que j'appelle le détail iconique, c'est-à-dire le détail qui fait image et qui est lié en général au message du tableau. Une mouche, par exemple (...). Le deuxième détail, je l'ai appelé le détail pictural. Au contraire du détail iconique, il correspond au moment où la peinture «se montre», où le pictural de la peinture se montre. (...) C'est la tache, la coulure. [...]

La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie. L'histoire iconographique tend à penser que tous les détails sont normaux. Or ce qui m'intéressait, en tant que petit obsessionnel, c'était au contraire de dire que ce n'est pas normal, et de chercher les possibilités de cette anomalie. À ce moment-là s'ouvre une histoire rapprochée qui implique autant de lectures de documents, et peut-être même plus, qu'une histoire de loin.»

Daniel Arasse



Georges de La Tour, *La femme à la puce*, 1638, Huile sur toile, 121 × 89 cm, Nancy, Musée Lorrain, 55.4.3.

ÉCLAIRAGE

Le concept d'*histoire rapprochée* de Daniel Arasse est un concept multiplément opératoire. En se focalisant sur un objet de représentation, on peut entrer de plain-pied dans l'esprit d'une époque dont notre modernité a bien souvent tout oublié. Emmanuel Le Roy Ladurie, cité dans le livre de Camille le Doze consacré à la puce, relate: « Dans le lit, au coin du feu, les maîtresses épouillent leurs amants avec application; les servantes épouillent leurs maîtres; les filles épouillent leurs mères et les belles-mères, leurs futurs gendres » jusqu'à ce qu'à la fin du XVI^e siècle paraissent plusieurs manuels de civilité qui définissent alors la chose comme *indécente* et en prohibent l'usage. Alors que le sujet traité par Georges de La Tour en 1638 témoigne d'un épouillage assumé, *La femme à la puce* de Crespi (1720) indiquerait la déchéance sociale d'une cantatrice *déclassée*. Plus tard, c'est le sujet lui-même qui disparaît.



Giuseppe Crespi, *La femme à la puce*, vers 1720-1730, Huile sur toile, 685 x 410 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1970 40.

OUVERTURES

L'usage de la plume est présent dans de nombreux artefacts, quelles que soient les cultures. Détail dans de multiples parures humaines, les hommes ont exploité sa richesse, sa texture, sa moirure, ses couleurs irisées. Les masques des *Tapirapé* brésiliens tout en plumes d'aras rouge et bleu, les poupées *Kachina* des *Hopi* d'Arizona et du Colorado coiffées de plumes, ou les cérémonies traditionnelles de l'île d'Espiritu au Vanuatu pendant lesquelles rivalisent de parures ornées les danseurs, musiciens, sculpteurs et magiciens.

Crevés de haut-de-chausses, usures aux manches rapiécées, vestes lacérées ou jeans déchirés, le trou dans l'histoire de la mode n'a pas toujours eu la même signification. Témoignage d'élégance, acte de révolte ou de banale consommation, le vêtement – qui a été mutilé ou fait mine d'avoir vécu – a fait l'objet de condamnation, de scandale, de convoitise voire d'indifférence.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Regarder le monde à la manière de Painlevé et des procédés de macro cinéma, outil d'apprentissage des sciences. Organiser une expérience d'observation au microscope. Confronter, comparer, relever l'étrangeté et l'insolite des formes comme la découverte de textures.
- 2 Isoler un détail dans une peinture de grand format pour comprendre sa composition et induire une nouvelle lecture de l'œuvre. L'exercice se fait au sein de l'institution muséale puis en classe avec l'utilisation de la fonction zoom.
- 3 Analyser la place et la fonction du détail dans un film. Le cinéma de Tati offre un regard critique sur le monde des objets issus de la société de consommation, ceux-ci participent pleinement de la construction du récit en s'ancrant dans la matérialité de l'image et du son.
- 4 Interroger les semelles et logos des sneakers. Semelle, plateforme, talon bobine, les dessous de la chaussure révèlent plus d'un détail sur l'art de marcher.

DONNER DU SENS AUX TRACES

Alain Schnapp est archéologue et historien, fondateur en 2001 de l'Institut national d'histoire de l'art qu'il dirige jusqu'en 2005. On lui doit un très grand nombre d'essais dont le dernier est une monumentale *Histoire universelle des ruines, des origines aux Lumières*.

Le court texte qui suit est non seulement le rappel de ce qu'est et n'est pas l'archéologie moderne mais aussi la mission qui incombe fondamentalement à tout historien des arts, néophyte ou expert : interpréter *un terrain* pour lui donner sens.

«L'archéologie vise autre chose que la simple quête de l'antiquité, elle procure la sensation d'accéder de façon presque charnelle aux temps révolus, de découvrir les traces d'hommes et de femmes du passé et d'établir une sorte de contact direct avec eux. L'archéologue ne peut se satisfaire des seuls textes ou des mythes, il lui faut du tangible, un espace qu'il investit, qu'il explore et qu'il excave, bref ce que nous appelons un terrain. [...]

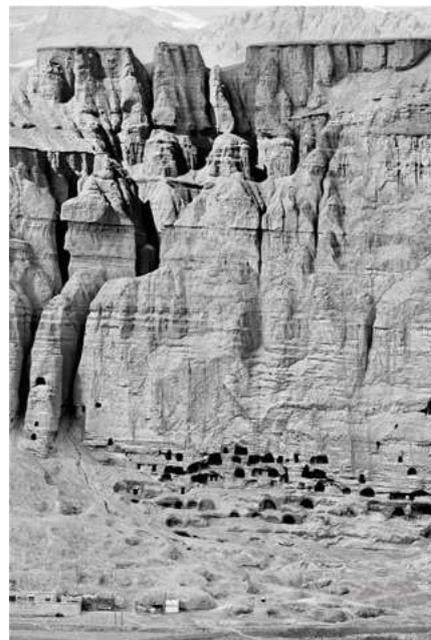
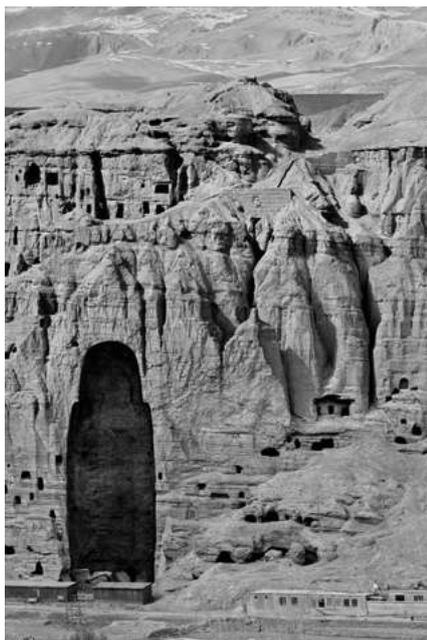
L'excavation du sol ouvre un chemin nouveau de connaissance; et, si elle

s'allie avec la redécouverte d'une écriture ancienne, alors le succès de l'archéologue est assuré: il a établi un pont solide entre les deux types de données. [...]

L'archéologie triomphante va de pair avec la philologie conquérante qui déchiffre les écritures cunéiformes ou hiéroglyphiques. Saxa loquuntur, les pierres parlent. Cela peut s'entendre de deux façons: les pierres parlent parce qu'on déchiffre les inscriptions qu'elles portent ou parce que l'on est capable de

les interpréter, que leur présence dans le paysage fait sens, que leur style et leur type de construction renvoient à des classes de monuments que l'archéologue est capable d'identifier. Ce qui différencie l'archéologue de l'antiquaire, c'est précisément cela: la capacité de donner du sens aux traces, objets et monuments qui constituent le terrain.»

Alain Schnapp



Pascal Convert, *Panoramique de la falaise de Bâmiyân*, Afghanistan [Détail], 2016-2020, polyptyque photographique de 15 épreuves contact Platine-Palladium, réalisées avec l'assistance de la société Iconem pour la numérisation 3D et de la société Cornis pour la réalisation de la prise de vue. Dimensions de chaque tirage: 160 × 110 cm.

ÉCLAIRAGE

Les photographies de Pascal Convert s'inscrivent dans l'histoire des origines de la photographie et de ses liens indéfectibles avec l'archéologie. Dans sa proposition pour le Louvre-Lens, il documente, témoigne, fait état et la photographie devient relevé archéologique. Cette œuvre monumentale constituée de 15 panneaux différents donne à voir une vue panoramique de la falaise. Le regard du photographe se fait « archéologique » confronté aux traces du passé. De larges trous noirs, les niches où se dressaient les deux statues colossales de Bouddhas debout, taillées à même la falaise au cours du VI^e siècle de notre ère, témoignent des destructions par les Talibans en mars 2001. Ces images de ruines, en lien avec les conflits géopolitiques, donnent à réfléchir sur « le gémissement des pierres sous les coups des pioches » selon les mots de l'auteur égyptien du XII^e siècle Al-Idrîsî cité par Alain Schnapp.

OUVERTURES

La mission photographique de la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) enregistre au début de l'année 1984 ses premières livraisons. Plus qu'un simple souci de garder une trace, les séries donnent à « représenter le paysage français des années 1980 » et permettent une nouvelle compréhension du quotidien comme du patrimoine. Elles se réfèrent aux grandes figures tutélaires de la photographie documentaire (l'Allemand August Sander et l'Américain Walker Evans), héritière de projets emblématiques de l'histoire de la photographie – comme la Mission héliographique de 1851 ou le projet de la Farm Security Administration (1935-1942).

Si le procédé de la plaque autochrome inventé par Louis Lumière permet une entrée fracassante de la photographie en couleur dans l'histoire de l'art, son esthétique a rapidement été mise au service d'un projet exceptionnel pensé et dirigé par Albert Kahn consistant selon lui à « fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps. » Ainsi, des *opérateurs*, durant plus de 20 ans, vont sillonner le monde et enrichir les « Archives de la Planète » de 180 000 mètres de pellicule cinéma (une centaine d'heures de projection), 4 000 plaques stéréoscopiques noir et blanc et la plus importante collection mondiale d'autochromes soit 72 000 clichés.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Réaliser un carnet de voyage collaboratif autour des principaux vestiges incas à l'aide de ressources en ligne.
- 2 Étudier la notion de friches urbaines, leur représentation (photographique et graphique) et leur potentiel poétique. À partir d'un exemple de vestiges de l'industrialisation, à proximité de l'établissement, engager un débat sur les formes de la décroissance, évoquer une époque révolue et imaginer un renouveau.
- 3 Rédiger un livret de visite après la visite d'un chantier de fouilles archéologiques dans la région. Les élèves s'approprient les gestes de l'archéologue et sensibilisent leurs camarades aux risques qui pèsent sur le patrimoine archéologique.
- 4 Interroger la présence du patrimoine musulman, découvrir les traces du passé enfoui et oublié de la civilisation de l'Islam, faire parler un objet issu des fouilles à la première personne.

RE-MONTER LE TEMPS

Le cliché de Kader Attia – un vestige antique dans le désert algérien transformé en une immense cage de foot – illustre la couverture du livre de l'historien Serge Gruzinski, *L'histoire pour quoi faire ?* L'artiste, à la manière de l'historien, explique le monde dans lequel nous vivons et le montre à travers le temps sans exclure la mémoire des événements coloniaux et les mécanismes de transfert entre les continents dans notre société globalisée.

« Le présent ne possède jamais de contours précis : il s'alimente d'un flot de stimuli, de sensations, d'images, de pressentiments, de bruits et d'« actualités » dont notre mémoire ne fixe que des bribes. Pas plus que le passé, le présent n'est donc donné. Pourtant, c'est de lui, et donc du monde contemporain, qu'il faut partir pour remonter le temps. Pour piéger le présent, en début de millénaire, il faut sans doute être artiste [...]. Kader Attia (...) fixe un des nombreux présents du globe : une poignée d'adolescents qui jouent au football dans la campagne algérienne. Le lieu, la plaine des Aurès, précisément Tazoult. Le décor ? Un arc romain servant de cage de but aux jeunes gens qui tapent dans le ballon. [...]

Comme tant d'œuvres d'art, l'arc cristallise dans ses pierres de multiples temporalités qui contaminent et

innervent le présent. Un présent qui est ici autant le reflet d'un futur ouvert sur la mondialisation et ses emblèmes normalisés – le vêtement, les loisirs, le sport – qu'un écho du passé qui enjambe les siècles séparant l'Algérie postcoloniale de l'occupation romaine. L'arc en ruine contient le passé comme le futur, puisqu'il fait le lien entre la mondialisation contemporaine et les temps d'une romanité triomphante [...]. L'arc de Tazoult a traversé une suite ininterrompue d'invasions, de conquêtes et de révoltes [...]. C'est là qu'en 81, sous l'empereur Titus, la troisième légion fonde une ville garnison, baptisée Lambaesis ou Lambèse. Capitale militaire de l'Afrique romaine (...) au III^e siècle, les légionnaires abandonnent Lambèse et, deux siècles après, les Berbères ravagent la cité, qui sombre à l'époque byzantine. [...] Au milieu du

XIX^e siècle, les autorités françaises y ouvrent un bain où elles enferment les opposants à la domination coloniale. Plus tard, l'Algérie indépendante en a fait un pénitencier d'aussi sinistre mémoire.

La photographie de Kader Attia condense donc deux millénaires d'histoire. Ce que l'image ne montre pas, mais qu'elle invite notre regard à retrouver. [...]

Le paysage de Tazoult est indissociable de l'Europe – qu'il s'agisse de Rome ou de la France coloniale. Sans la colonisation romaine et l'occupation française, pas de cliché, encore moins de Kader Attia. C'est en quoi cet artiste, né en Seine-Saint-Denis de parents d'origine algérienne, nous aide à cerner le présent. »

Serge Gruzinski



Kader Attia, *L'arche de Tazoult*, Algérie, 2012, Photographie, Paris, Musée d'Art Moderne de Paris, AMVP 3831.



Artiste non identifié, *Divinité funéraire de Cyrénaïque*, marbre d'époque hellénistique, photographiée en mars 2015 sur le site de la nécropole orientale de Cyrène, dans un quartier en voie d'urbanisation. La sculpture est attachée et altérée par les câbles permettant aux pilliers d'extraire et de traîner la sculpture à l'arrière d'un véhicule avant de la proposer à la vente.

ÉCLAIRAGE

L'artiste français d'origine algérienne Kader Attia semble poser, en écho à celle de l'historien Serge Gruzinski, la question suivante : comment intéresser les jeunes générations à l'histoire de l'art dans un monde globalisé ? L'artiste se saisit de l'histoire dans toutes ses dimensions, utilisant ses propres identités comme points de départ et condense dans une photographie de paysage l'histoire d'un espace méditerranéen marqué par la colonisation et les traces qui y demeurent. C'est aussi l'histoire globale qui se raconte ici, celle de la pratique d'un sport d'origine européenne, et de tous les fantasmes et espoirs d'intégration qu'il véhicule. Dans la pratique du plasticien, la recherche de terrain est très importante, c'est un rapport à la matière, à l'espace et à l'objet. Ce terrain de foot improbable symbolise en creux le concept de Maghreb, « terrain de malentendus, de l'Occident à l'Orient ». Le concept de transmission est au cœur de son travail, il pose la question de la fonction de l'art, celle de parvenir à communiquer à un vaste public l'importance de la généalogie des choses et des sociétés, de parvenir à lutter contre l'amnésie collective.

OUVERTURES

Dans l'espace confiné d'un restaurant, onze personnes partagent un repas. Ils sont Français et Vietnamiens. À table, au cœur des conversations, les souvenirs refont surface. Les vécus se croisent et s'entremêlent, des rencontres s'esquissent. S'entame alors un voyage sensible dans l'espace et le temps. Caroline Guiela Nguyen et La Compagnie des Hommes approximatifs poursuivent dans la pièce *Saigon*, un travail autour de la mémoire car « inviter des Vietnamiens, des Français, des Français d'origine vietnamienne à écrire avec nous notre spectacle pour qu'on les voie, qu'on les entende et que notre imaginaire s'enrichisse de leur présence ».

Parfois, c'est toute une région dont l'histoire est oubliée et que l'archéologie fait revivre. Il en va ainsi de la Cyrénaïque, située au nord-est de l'actuelle Libye, la plus isolée des régions d'Afrique du Nord. À plus de 800 km de Tripoli, la capitale, et à 800 km environ d'Alexandrie et du delta du Nil. L'historien de l'art et archéologue Morgan Belzic a très à cœur d'expliquer ses découvertes de manière volontairement pédagogique afin de faire revivre la richesse d'une statuaire fascinante. Ses connaissances permettent également aujourd'hui d'apporter une aide décisive à la traque des trafiquants d'objets d'art qui vise à restituer à leurs pays d'origine des œuvres et ainsi de recomposer leur histoire, leur rendant leur patrimoine, leur mémoire, leur passé.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Susciter la réflexion des élèves autour des histoires racontées par des objets, sur le sens qu'ils portent dans nos sociétés aujourd'hui. Imaginer un travail cartographique sur la fabrication et la circulation d'un objet « métis », en prenant appui par exemple sur lesivoires afro-portugais.
- 2 Étudier la question de la citation en musique pour ensuite animer un atelier de création et mixage sonore en classe. Interroger par exemple les emprunts à la musique romantique dans les phrases musicales de Gainsbourg, lui-même cité par la musique électronique.
- 3 Proposer un exercice d'écriture à la manière de Georges Perec « Je me souviens » en prenant appui sur la mémoire musicale et sonore des élèves. Les souvenirs individuels accumulés donnent lieu à la création de capsules mêlant textes et sons.
- 4 Analyser une chorégraphie « métisse », son pouvoir symbolique, ses références, s'ancrant dans des époques que l'on n'associe pas a priori, sans hiérarchie. À partir d'un extrait des *Indes Galantes* de Rameau, les élèves sont invités à se questionner sur l'intérêt de réinterpréter des ballets classiques.

CRÉER

Aborder l'histoire des arts sous l'angle des savoir-faire et des gestes, leurs transmissions et circulations, interroger la matérialité de l'objet ou du bâti, son état, pour privilégier une approche décloisonnée et technique.

«Travail des mains et de l'esprit? Travail des mains seules? Une telle distinction ne fonde-t-elle pas la hiérarchie que nous établissons inconsciemment lorsque nous choisissons entre ces deux mots: artisan, artiste?»

Ces deux vocables cousins mais dont l'un est le parent pauvre, dérivent d'un troisième, le mot art, et c'est de lui qu'il faut partir. Art signifie tout simplement: savoir-faire, une certaine habileté dans la mise en œuvre des pratiques par quoi l'homme assure sa prise sur le monde. Par art, on entend aussi ces pratiques, l'ensemble des savoirs, des procédés, des recettes, transmis de génération en génération [...].

La délimitation entre les arts libéraux et les arts mécaniques prend assise en effet sur de très vieilles attitudes mentales, alliant

la noblesse à l'oisiveté, réputant le travail manuel «servile», indigne de l'homme de qualité, sur d'autres aussi, manichéennes, qui, voyant dans le charnel la part maudite de l'univers, tournait le dos à la matière, la redoutait, la condamnait, s'évertuant à dégager à toute force le spirituel du corporel [...].

La promotion de ceux qui n'étaient au départ que des tâcherons s'opéra cependant, très lente, à la faveur de la croissance économique éblouissante qui remplit le XII^e siècle européen. [...] L'homme ne fut plus si fortement convié à se détourner du corporel, mais appelé au contraire à coopérer de ses mains, à l'œuvre du créateur. Cette avancée vers l'optimisme, le renforcement des puissances laïques l'accompagnait. L'Église perdait progressivement

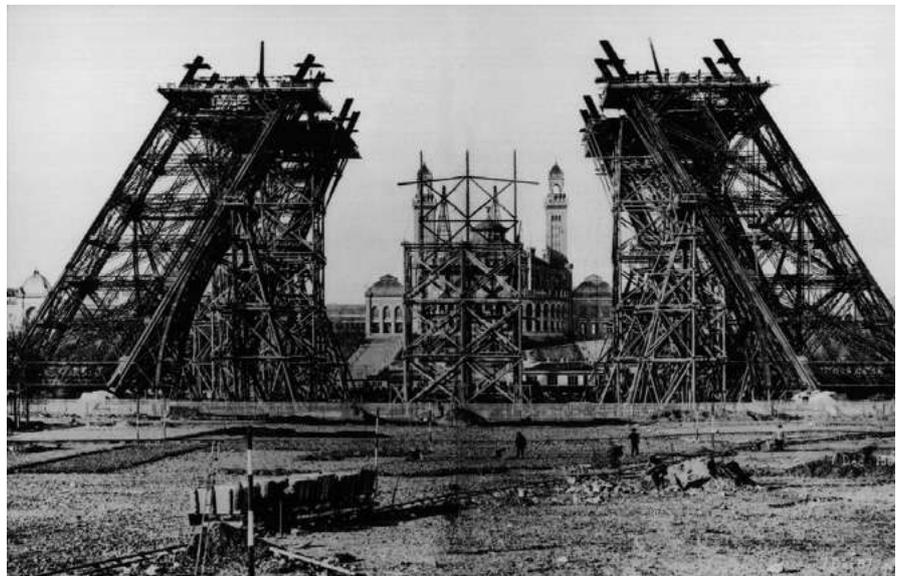
le monopole des grandes entreprises artistiques; lorsqu'elle en dirigeait encore, elle bridait moins étroitement l'initiative des travailleurs attelés à l'exécution de ses plans. [...] Gagnant de l'indépendance, leur intervention gagna du prix. Enfin la notion de beauté formelle, chargée de sa propre valeur, digne d'être admirée pour soi, et non plus seulement pour ce qu'elle signifie, se déplaça progressivement depuis les œuvres littéraires vers celles qui s'incarnaient dans la pierre, le métal et les pigments colorés [...].

Maîtres d'œuvre, coordonnant l'activité de multiples métiers, les architectes, salués «docteurs ès pierres», se faufilèrent ainsi dans les rangs des maîtres de l'université.»

Georges Duby



Artiste non identifié, *Vitrail des miracles de la Vierge* [Détail: la cathédrale en construction], 1205-1215, 811 x 238 cm, Chartres, Cathédrale Notre-Dame.



Photographe non identifié, *Montage de la partie inférieure sur les pylônes en charpente*, 7 décembre 1887, photographie dans l'ouvrage de Gustave Eiffel, *La tour de trois cents mètres*, 1900, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Sciences et techniques.

ÉCLAIRAGE

La richesse du patrimoine architectural français et les multiples opérations de restauration sur le territoire sont autant de pistes permettant d'étudier les actions menées par les artisans et leurs multiples savoir-faire. Le plan « cathédrales » de la région Centre-Val de Loire, amorcé en 2009, permet de suivre les travaux engagés à la cathédrale de Tours, puis à celle de Chartres, avec la restauration du transept sud et des vitraux du haut chœur de cette dernière.

Pour le patrimoine contemporain, la villa Cavrois de Robert Mallet-Stevens est un bon exemple de collaboration des métiers d'arts dans un chantier de restauration. Cette restauration est d'autant plus remarquable que la villa est un exemple d'œuvre d'art totale, l'expression d'une maîtrise pleine et entière du projet par Mallet-Stevens du jardin à la décoration intérieure et au mobilier. Abandonnée dans les années 1990, totalement délabrée, un travail de restauration de la villa, a été mené à partir de 2003, au plus près de sa forme originale, par de nombreux corps de métiers liés à l'artisanat d'art et au bâtiment. Extrêmement bien documentée, tant par les propos et archives de son architecte que par les photographies d'époque, la restauration de la villa permet de visualiser et de comprendre tous les enjeux à l'œuvre dans la conception, la réalisation et la revalorisation d'un monument.



Aymeric François, Restauration de la villa Cavrois, œuvre de Robert Mallet-Stevens, [Capture d'écran] 2015, film, 28 mn, Centre des monuments nationaux, 22'26''.

OUVERTURES

La tour Eiffel, construite en deux ans et deux mois, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, fut durant 40 ans le plus haut édifice du monde. Le but était pour la France de montrer sa haute technologie et un savoir-faire sans égal. Les ingénieurs Maurice Koechlin, Émile Nouguier et l'architecte en chef Stephen Sauvestre, de l'entreprise Eiffel, gagnèrent le concours. Deux autres hommes de l'équipe Eiffel vont être déterminants pour mener à bien le chantier : le charpentier Jean Compagnon, suit après son apprentissage les cours du Conservatoire national des arts et métiers et le compagnon charpentier du Devoir de Liberté Eugène Milon à qui est confié le levage de la tour.

Rodin est avant tout un sculpteur modelleur. Le modelage est la technique la plus primitive et la plus directe de mise en forme de la terre. Le critique Paul Gsell évoque dans ses souvenirs la formidable dextérité de l'artiste : « ses mains étaient extraordinairement larges avec des doigts fort courts. Il malaxait la glaise avec furie, la roulant en boules, en cylindres, usant à la fois de la paume et de ses ongles, pianotant sur l'argile, la faisant tressaillir sous ses phalanges, tantôt brutal, tantôt caressant, tordant d'un seul coup une jambe, un bras, ou bien effleurant à peine la pulpe d'une lèvre... La terre s'animait sous ses passes magnétiques ». Nombreuses sont ses pièces modelées rapidement qui présentent des empreintes de doigts, de tissu, d'outils divers. Rodin ne cherche pas à dissimuler les déformations, il fait affleurer le matériau brut.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Imaginer, à partir d'une œuvre observée sur le terrain, une activité avant-après restauration (état, dégradation, techniques et types de restauration) en utilisant les outils numériques de photomontage. Prendre des photos, capturer, modifier des images et réaliser des montages à partir de plusieurs images. Échanger sur les choix et méthodes de transformation d'images et de mutualiser les ressources. Ce travail peut donner lieu à une collaboration et à la médiation de professionnels, notamment à l'occasion de l'opération *Levez les yeux*.
- 2 Étudier la pierre en lien avec les métiers du bijou, de la taille au dessin, de la confection à la vente. Retracer dans un portfolio numérique les différentes étapes de la création d'un bijou fictif.
- 3 Aborder le chantier d'une cathédrale, dans les grandes étapes de sa construction hier et dans sa restauration aujourd'hui. C'est l'occasion d'un débat sur la notion de patrimoine de classe.
- 4 Observer les gestes, les techniques de la reliure et de la restauration de livres anciens à l'occasion d'une rencontre avec un artisan lors de la journée européenne des Métiers d'art.

POPULARISER L'EXCELLENCE

D'Eschyle, Euripide, Molière et Shakespeare jusqu'à Hélène Cixous, le travail de mise en scène d'Ariane Mnouchkine, créatrice et animatrice de la troupe du Théâtre du Soleil depuis 1964, est tendu vers une perpétuelle réinvention des formes, au service du plus large public. Militante, la troupe s'engage sur des sujets qui donnent à entendre le bruissement du monde. L'étudier mène autant à la connaissance du théâtre que de la vie.

« Si j'osais, j'écrirais « théâtre populaire » sur le fronton du Théâtre du Soleil, mais je ne le fais pas par respect du TNP de Vilar. Le théâtre populaire – qui ne s'oppose pas pour moi au théâtre savant – est le meilleur théâtre. « Élitaire pour tous » comme disait Vitez. On ne baisse pas ses ambitions en revendiquant de faire du théâtre populaire, bien au contraire. Molière était populaire; Shakespeare était populaire... Je considère que nous sommes subventionnés par les pouvoirs publics pour proposer un théâtre populaire (...). Je n'oublie jamais que ce lieu est avant tout la maison du public. [...]

Même si rien ne nous l'impose, nous nous donnons une mission d'éducation, qui se concrétise notamment par des

stages ouverts à tous. Le théâtre est par nature éducatif, il est une sorte d'université.

Nous passons souvent quinze heures ou plus ensemble chaque jour. Une grande partie de notre vie se déroule ici, dans ce théâtre qui est devenu notre maison, en même temps que celle du public. Vivre en troupe n'est pas seulement une manière de faire du théâtre, mais une mise en pratique de certaines convictions idéalistes et politiques. [...]

C'est le mélange d'un processus de recherche artistique et de cet effort de mise en pratique de nos convictions qui, me semble-t-il, explique l'attachement du public aux propositions du Théâtre du Soleil. (...) Le Théâtre du Soleil est une utopie

en partie réalisée. Cette utopie est amenée à progresser, sans cesse. [...]

De nombreuses théories sur l'art dramatique et le jeu de l'acteur ont déjà été énoncées, que ce soit par Dullin, Copeau, Jovet, Brecht, Stanislavski, Meyerhold ou les traditions orientales, et je ne vois pas pourquoi je me mettrais aujourd'hui à formuler une théorie générale sur le théâtre. (...) Au Théâtre du Soleil, si nous « théorisons », nous ne le faisons qu'au présent et sur le moment, d'après ce que nous découvrons en travaillant. Une théorie est toujours l'aboutissement d'une recherche, et ce qui m'importe est sa vérification pratique. »

Ariane Mnouchkine



Salut final de la troupe du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie lors de la création collective d'*Une chambre en Inde*, 2016.

ÉCLAIRAGE

Au centre du travail d'Ariane Mnouchkine se pose la question de l'accessibilité du public, à la fois financière et intellectuelle, et ce jusque dans l'architecture des espaces de la salle. Le souci du public n'est pas seulement programmatique mais pratique. Enseigner le théâtre en histoire des arts, au-delà de l'approche littéraire du texte et de la réflexion dramaturgique, peut s'enrichir d'une réflexion sur le lieu de la représentation. Interroger l'espace du théâtre ou d'une salle de spectacle fréquentée par les élèves pendant l'année scolaire – comprendre l'espace de la scène et de la salle, la présence ou non de gradins, l'envers du décor, l'inscrire ensuite dans une histoire des politiques culturelles, c'est faire de l'élève un acteur actif et un spectateur critique. Ariane Mnouchkine construit ses scénographies en référence aux traditions populaires des arts de la rue, du cirque et de la foire.

En résonance avec la question du *populaire*, le projet artistique d'Ariane Mnouchkine s'inscrit aussi dans la perspective historique héritée du théâtre grec qui porte en son cœur l'idée de la collectivité et de la cité, dans le contexte de la décolonisation. Les enjeux politiques sont donc centraux, les différentes formes d'altérité, ses lieux et ses références, revendiquées par ce théâtre, son ouverture sur le monde, en font une image de la diversité et de la pluralité. Sur scène, se font entendre la polyphonie des voix, accents et langues de tous les membres de la troupe, et ceci depuis les premiers spectacles élaborés à la fin des années 1960.



OUVERTURES

Commerciale et informative, l'affiche illustrée s'installe dans le paysage urbain dès la fin du XIX^e siècle. Ces grandes images en couleurs ne tardent pas à susciter l'engouement de nombreux amateurs d'art, séduits par la simplification formelle induite par les nouveaux procédés de reproduction de l'image.

La samba est à l'image du Brésil, métisse. Cette musique apparaît dans les quartiers populaires du centre de Rio connus sous le nom de Pequena Africa et fait l'objet dès 1917 de nombreux enregistrements. La samba plonge la ville dans une ambiance festive, populaire et colorée lors du carnaval, mêlant danse, poésie et musique avec ses rythmes syncopés joués par des orchestres de percussions, les *batucadas*. Les différentes reprises de samba témoignent de sa complexité et ses nombreuses transformations. En novembre 2005, l'UNESCO proclame la *Samba de Roda* chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Composante majeure de la culture populaire régionale des Brésiliens d'origine africaine, la *Samba de Roda* a été apportée par les migrants à Rio de Janeiro où elle a influencé la samba urbaine, devenue au vingtième siècle le principal marqueur de l'identité nationale brésilienne.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Construire un motif à partir de l'observation, de l'écoute des arts ou musiques dites populaires, des pratiques vernaculaires, par le relevé, le dessin ou le schéma, l'enregistrement sonore pour mettre en avant la simplification des formes ou leur répétition.
- 2 Réaliser un jeu d'énigme sur le bâtiment, la scène, les lieux et les mots du théâtre, avant ou après la visite du lieu.
- 3 Mettre en voix le travail des graffeurs, la préparation du support du mur, le choix des formes et du sujet comme expression d'une volonté de rendre l'art accessible à tous, l'expression d'une révolte, d'un combat, d'une spontanéité.
- 4 Confronter la dimension populaire et artistique de la fête et les moments festifs en France et dans un pays étranger. Une perspective sur d'autres cultures et pays vient enrichir ces moments d'apprentissage interculturel.

SENSIBILISER AUX HANDICAPS

Gérard Bonnefon anime des formations sur le développement des pratiques artistiques et l'accès à la culture des personnes handicapées, il est l'auteur de l'ouvrage de référence *Art et lien social, les pratiques artistiques des personnes handicapées*. Dans *Handicap et cinéma*, il établit les grands axes de l'apport éducatif que constitue l'ouverture à l'altérité par ce médium et propose des entrées simples et convaincantes dans la filmographie liée à la représentation des handicaps.

« Les fictions sont les reflets transposés et élaborés artistiquement de la réalité et le spectateur a le loisir de s'identifier ou de se projeter dans tel ou tel personnage. Le cinéma se situe dans un entre-deux fait de la réalité et de ses représentations, où les affects des spectateurs sont en jeu, puisqu'on peut y rire ou pleurer, être agacé ou ému. La figure de l'étrange et de l'irrégularité dans le monde représentée par les personnes handicapées et dans laquelle se projettent des peurs et des

inquiétudes, est une matière attractive. Projetés sur les écrans les personnages handicapés interpellent, qu'on le veuille ou non, chacun d'entre nous sur ses propres représentations du handicap et de l'altérité. Une altérité qui est de ce monde, non comme une menace, mais comme une possibilité de rencontre avec l'autre. [...]

Les œuvres de fiction fournissent des informations sur les personnes handicapées et les dispositifs d'accueil, de formation, de travail... Tous les aspects

de leur vie sont de plus en plus révélés au public qui ignore de moins en moins leurs difficultés et leurs combats pour s'intégrer dans la société. La présence sur les écrans de personnages handicapés contribue à l'évolution des mentalités et au dépassement des peurs et des gênes. [...] Les fictions ne demeurent pas sans effet. Une éducation à l'altérité s'effectue à travers elles. »

Gérard Bonnefon



Dolk, *Les amoureux aux fauteuils roulants*, 2016, pochoir, bombe aérosol, dimensions inconnues, Bergen (Norvège).

ÉCLAIRAGE

Comment entendre et faire ressentir la musique lorsqu'on est déficient auditif? La réalisatrice Lydia Erbibou a suivi un groupe au cours d'une année scolaire à l'Institut national des jeunes sourds de Paris. Dans son film documentaire *Good Vibrations* (2017), elle cherche à filmer le sensible, la perception des sons ne passant pas uniquement par l'ouïe, mais également par le toucher grâce aux vibrations. Aidés d'une technologie qui convertit les sons en sensations tactiles, les élèves prennent petit à petit goût au plaisir des instruments et des bruitages. Au fil des séances, la réalisatrice a filmé les exercices musicaux de ces jeunes, les activités autour du son et du rythme et l'apprentissage d'un instrument. Comment faire ressentir la relation des adolescents sourds et malentendants avec la musique et les sons? Comment entrer dans leur perception? *Good Vibrations* s'inscrit pleinement dans toute une tradition du cinéma, notamment du cinéma documentaire qui pose la question sociétale de l'inclusion.

Sur un autre mode, plus distancié, humoristique le plus souvent, mais non moins susceptible d'interroger le passant sur les codes sociaux et les préjugés, le street-artiste norvégien Dolk Lundgren, à l'instar d'autres street-artistes (la Française Marie-Caroline Brazey alias MC Solaire qui intervient sur les panneaux de signalétiques pour handicapés ou les Irlandaises Ailbhe et Izzy Keane qui customisent les roues de fauteuils roulants) crée de grands pochoirs où les fauteuils valdinguent, exprimant l'attente des personnes en situation de handicap à ce que l'on porte un autre regard sur eux.

OUVERTURES

La place des personnes handicapées dans les sociétés d'hier et d'aujourd'hui fait aussi l'objet de recherches menées par des scientifiques, archéologues et historiens. L'archéologie funéraire, à l'aide des grilles de lecture de l'anthropologie, permet d'«éclairer» le quotidien d'un individu handicapé et sa place dans les communautés du passé. Ainsi, l'antiquité égyptienne apparaît comme une société particulièrement accueillante à l'égard des personnes handicapées, avec des représentations d'une humanité vulnérable, de protocoles de soutien et d'accompagnement pour les plus fragiles. Certains dieux sont porteurs d'un handicap, à l'image du plus célèbre d'entre eux, Horus, le dieu-faucon, dieu des pharaons, fils d'Isis et Osiris, qui perd son œil gauche lors de son combat contre Seth. Ce mythe tient une place importante dans les cultes de l'Égypte antique, et des représentations de l'œil d'Horus étaient portées comme amulettes en signe de protection et de voyance.

Les scénographes et plasticiens Pierre Meunier et Marguerite Bordat ont exploré le monde intérieur et l'écriture de la jeune poétesse diagnostiquée autiste Babouillec. Selon ses propres mots, elle n'a pas appris à lire, à écrire, à parler mais réussit pourtant à accéder à l'écriture à l'aide de lettres en carton disposées sur une page blanche et produit aujourd'hui des œuvres d'une grande force poétique. Avec humour et grâce, le spectacle *Forbidden di sporgersi* adapté de l'ouvrage *Algorithme éponyme* évoque l'écart entre le monde intérieur vaste et libre de l'autrice et le monde extérieur de notre société «très occupé à mettre en rang tout ce qui dépasse».

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Initier une réflexion sur toutes les différentes formes de discrimination en matière d'accès à la ville et à ses services à partir du territoire de proximité de l'école ou du collège. Concevoir en classe une ville ouverte et accessible à tous. Produire une maquette avec la collaboration d'un architecte invité.
- 2 Étudier l'iconographie du handicap et de la différence dans l'histoire de l'art sous toutes ses formes. Ces représentations, dans les situations d'enseignement, placent trop souvent la personne handicapée dans une situation de victime (notamment à travers l'image des mutilés de guerre) et non comme pleinement acteur (au sein de partitions chorégraphiques par exemple).
- 3 Donner à voir. Dans le cadre de l'opération «La classe, L'œuvre!», réaliser une capsule sonore – en lien avec une structure culturelle – à destination des personnes déficientes visuelles. Travailler l'accessibilité du contenu et la qualité de l'habillage sonore.
- 4 Réaliser une exposition virtuelle à partir de la collection du fonds du musée de l'art brut à Lausanne.

FÉMINISER

Michelle Perrot, pionnière de *l'histoire des femmes*, a ouvert un grand nombre de pistes de réflexion à partir desquelles les études actuelles et à venir trouveront des points d'appui indispensables. Elle a su se saisir de la question de l'effacement des femmes dans l'enseignement et la transmission de l'histoire. À l'occasion de l'exposition «elles@centrepompidou», l'historienne revenait sur la place des femmes dans l'histoire de l'art.

«Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère.

Le récit historique traditionnel leur fait peu de place, dans la mesure même où il privilégie la scène publique – la politique, la guerre – où elles apparaissent peu. L'iconographie commémorative leur est plus ouverte. La statuaire, manie chère à la III^e République, a semé la ville de silhouettes féminines. Mais allégories ou symboles, elles couronnent les grands hommes, ou se prosternent à leurs pieds, reléguant un peu plus dans l'oubli les femmes réelles qui les ont soutenus ou aimés, et les femmes créatrices dont l'effigie leur porterait ombrage. [...]

Les femmes autrices ont du mal à conquérir leur espace public et privé, à se ménager dans la famille et la maison la solitude nécessaire à l'écriture. Edith Wharton écrivait dans son lit, le seul endroit où elle se sentait tranquille, sans corset, le corps libre (...). Emily Dickinson ne quitte jamais la demeure paternelle. Un jour, elle conduit sa nièce, Martha, dans sa chambre, ferme la porte: «Marty, here's freedom», lui dit-elle. (...) On sait le goût de George Sand pour l'écriture nocturne. L'amant endormi, la maisonnée couchée, elle était libre de donner cours à sa passion. Ce temps-là lui appartenait, elle ne le volait à personne. Son bureau, c'était la nuit. [...]

Les femmes artistes sont de plus en plus présentes et reconnues, même si la parité (notion qui n'a ici pas grand sens) est loin d'être réalisée. C'est moins le point d'arrivée – celui de l'exposition, de la consécration – qu'il importe de regarder, mais le long chemin plein d'embûches et d'obstacles visibles et invisibles qui mène à la visibilité. Au printemps 2009, le centre Pompidou consacrait une magnifique exposition à Elles. Artistes femmes dans la collection du musée national d'Art moderne.»

Michelle Perrot



Agnès Thurnauer, *Portraits grandeur nature*, 2007-2008, résine et peinture époxy, Diam. 120 cm. Vue de l'exposition Pays et Langue à la Kunsthalle Bratislava (Slovaquie), 8 décembre 2016-29 janvier 2017 [Commissaire de l'exposition : Míra Sikorová-Putišová].

ÉCLAIRAGE

En 1832, Aurore Dupin prend comme pseudonyme masculin George Sand. Eugène Delacroix fait son portrait en 1834 à la demande de l'éditeur de l'autrice. Le peintre soulève la question des conditions matérielles de la création au féminin : travestie, peinte sous l'aspect d'un jeune garçon, la romancière âgée à peine de 30 ans, apparaît ici comme une figure emblématique de la génération romantique. Eugène Delacroix a su révéler une certaine fragilité en la représentant les cheveux défaits, dans un camaïeu de brun, le visage creusé par les peines de cœur après sa rupture avec Alfred de Musset. Tout au long de sa carrière, de nombreux portraits caricaturent l'autrice, ridiculisent ses « accoutrements », sa prétention de « bas-bleus » à s'émanciper de son rôle d'épouse et de la fonction domestique assignée aux femmes. C'est en réalité le confort et le moindre coût des vêtements masculins qui lui permettent d'investir les lieux publics réservés aux hommes qu'apprécie George Sand. Trente ans plus tard, en 1864, au faite de sa carrière, elle est photographiée par Nadar, coiffée d'une perruque Louis XVI, référence explicite à Molière et à la sculpture en buste de la Comédie-Française. Le photographe la métamorphose avec admiration et n'hésite pas à procéder à quelques retouches au stylet ou au pinceau pour atténuer ses rides. Lorsqu'Edmond Texier commente les photographies dans le numéro du 26 mars 1864 de *L'Illustration*, il affirme : « Il y a de la grande dame dans ce grand homme. »

OUVERTURES

Sur une photographie de 1935 prise au musée du Jeu de Paume, documentant l'accrochage ou le décrochage de l'exposition *L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, une jeune femme fixe l'objectif. Il s'agit de Rose Valland, attachée de conservation dont l'engagement pendant l'occupation nazie a été déterminant. En 1940, le musée devient un entrepôt pour les œuvres d'art volées, destinées à être transférées en Allemagne. Espionne et résistante, elle réalise alors un travail technique d'archiviste et de mises en fiche qui a permis à l'issue du conflit, de tracer, d'identifier et de reconnaître les œuvres spoliées.

L'artiste sud-africaine Zanele Muholi articule l'intime et le social en interrogeant les privations faites aux femmes – privation d'espace, de travail et de reconnaissance – pour construire ses séries photographiques. La photographe s'empare de l'espace de la cuisine, lieu de contraintes et d'inégalités, lié à la condition féminine, pour en faire un lieu de création. Dans la série *Bester*, elle choisit de se mettre en scène dans des autoportraits, en se parant d'objets du quotidien : pinces à linge, éponges à récurer, serpillières. S'affichant avec fierté, jouant et rejouant avec les clichés, elle fait vaciller les archétypes du modèle noir.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Réaliser une cartographie des productions de femmes artistes contemporaines appartenant à différentes aires culturelles.
- 2 Réfléchir aux stéréotypes de genre dans la pratique de l'urbanisme et au sein de l'architecture scolaire en particulier. Conduire un atelier en partenariat avec les CAUE, pour engager un débat en classe et proposer des solutions pour créer des espaces mixtes.
- 3 Rédiger une correspondance fictive entre deux femmes appartenant au monde de l'art (artiste, galeriste, mécène, conservatrice, historienne de l'art) et imaginer une conversation sous les formes du « mail art. »
- 4 Recueillir les propos d'une artiste femme, issus de vidéos mises en ligne et en faire une synthèse sous la forme d'un article de presse.

Collective, instituée ou spontanée, costumée, dansante, la fête prend toutes les formes. Art total, la fête témoigne de la rencontre entre l'architecture, les arts visuels et la musique. Elle est le lieu d'expérimentations et d'expressions de nouvelles sensibilités esthétiques et politiques. Souvent abordée sous l'angle du merveilleux et du plaisir, l'historien de l'art interroge aussi ses traces, leurs sens, fonctions et diffusion. Pourquoi et comment capturer l'éphémère ? Les images de fêtes initient et perpétuent des constructions. Dans leur inscription spatiale et à l'échelle territoriale ou nationale, carnivals, cérémonies et réjouissances s'offrent comme le récit d'une communauté.

« Ce qu'on appelle « bal », au cours des temps, a fini par s'identifier de manière si intime à la simple notion de divertissement qu'à l'exception de celui des Débutantes ou de quelques cérémonies viennoises encore cérémonieuses, il a même perdu son nom : quelle jeune fille aujourd'hui oserait dire : « Je vais au bal » ?

Avec ses rites, son ordonnance, son cérémonial, c'est au contraire l'une des plus parfaites et profondes représentations que le XVII^e siècle puisse nous donner de lui-même. [...]

Si les sociologues et les philosophes étaient moins condescendants à l'égard de la musique et de ce qui l'accompagne, ils pourraient découvrir mille secrets

aussi structuralistement révélateurs que ceux des Nambikwara et des Tupi-kawahib qui passionnaient Lévi-Strauss, et descendre au cœur de la société de cour plus intimement que Norbert Élias.

Le bal est alors le moment absolu de l'homme en représentation, c'est-à-dire, pensait-on dans sa perfection. Si nous pouvions imaginer les danseurs par couples (car on ne danse que deux par deux, dans l'ordre hiérarchique descendant, les regards convergents et sans indulgence de cette société tout entière assemblée), leurs saluts (au partenaire, au roi, puis aux assistants) (...) si nous pouvions nous représenter la transition insensible de

la marche, puis de la révérence, puis de la danse, la délicatesse et la difficulté des pas, des attitudes, ondulations de la main, regards ; si nous savions faire le rapport entre ces mouvements, ces expressions, et la situation personnelle et sociale de ces personnages entre eux, non seulement nous commencerions à comprendre ce que cette société désirait de l'homme, son idéal (difficile, physiquement difficile...) de perfection humaine, mais bien des étrangetés de la vie « spectaculaire » du roi nous deviendraient intelligibles – et qui plus est, sans mots. »

Philippe Beaussant



Giovanbattista Balbi, Valerio Spada, Stefano Della Bella, Planche n° 6, ballet des Indiens et des perroquets, *La Finta pazza*, 1645, Gouache avec rehauts d'or et d'argent, Ouvrage décrivant 3 ballets destinés à servir d'intermèdes pour la 1^{ère} représentation en France de *La Finta pazza* (Paris, Théâtre du Petit-Bourbon, 14 décembre 1645) dans des décors de Giacomo Torelli (1^{ère} représentation publique d'un opéra en France), Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Jacques Doucet.



Louis Benech (paysagiste), Jean-Michel Othoniel (artiste), *Les Belles Danses*, 2015, sculptures-fontaines, entrelacs et arabesques dorées en perles de Murano, réaménagement du bosquet du Théâtre d'Eau créé par André Le Nôtre, Versailles.

ÉCLAIRAGE

À Versailles, le divertissement est politique et se divertir par la danse est un sujet sérieux. Charles-Nicolas Cochin, dessinateur et graveur aux Menus Plaisirs, se fait chroniqueur de l'éphémère et perpétue au XVIII^e siècle, dans des planches de grand format, l'extraordinaire tradition de faste et de création inaugurée par Louis XIV. Il immortalise dans le bal des Ifs la fin des festivités offertes au château à l'occasion du mariage du dauphin Louis avec Marie-Thérèse d'Espagne en 1745. Dans la nuit du 25 au 26 février, 15 000 personnes se pressent dans la galerie des Glaces, lieu de pouvoir par excellence. La composition de Cochin est rythmée par les lustres de cristal, animée par les groupes en masque qui se font et se défont, arlequins aux côtés de bergères ou de sauvages. Au sein de la foule, les grands masques d'ifs suscitent la curiosité par leur étrangeté et bizarrerie. Cochin a su retranscrire dans ce cadre solennel, l'humour et le pittoresque qui participent au succès de la fête.



Louis Desplagnes (lieutenant), *Les danses des « Sinsé » pendant les fêtes des semailles au village de Tile, près de Bandiagara*, planche LXXXI, Fig. 158 de l'ouvrage *Le Plateau central nigérien: Une mission archéologique et ethnographique au Soudan français*, Paris, Éd. Larose, 1907, Paris, Bibliothèque nationale de France.

OUVERTURES

Les sculptures-fontaines *Les Belles Danses* sont une commande publique adressée au sculpteur Jean-Michel Othoniel et au paysagiste Louis Benech pour le bosquet du Théâtre d'Eau à Versailles. Elles se veulent un hommage à l'esprit des fêtes au Siècle du Roi Soleil. Le réseau formel de nœuds et d'entrelacs en perles de verre, est inspiré de l'art classique du jardinier du roi André Le Nôtre et des notations mises en signes par le maître à danser Raoul-Auger Feuillet.

Dans un tout autre contexte, les fêtes cérémonielles dogon sont à l'origine de la fascination et de l'attrait que cette société a exercé sur les ethnologues occidentaux. Photographiées par le lieutenant Louis Desplagnes, étudiées et décrites par l'écrivain, poète et critique d'art Michel Leiris, interprétées par l'ethnologue Marcel Griaule au temps des premières missions, puis filmées par le réalisateur et ethnologue Jean Rouch, ces images de fêtes rituelles capturées par le regard européen ont nourri l'imaginaire occidental.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Inscrire les fêtes (carnaval, célébration de la nouvelle année, fêtes citoyennes) dans leur dimension locale et internationale en s'attachant au contexte géographique, aux notions de territoire vécu et d'échelle.
- 2 Questionner les liens entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux, dans les œuvres d'art sur le thème du carnaval ou du charivari (peintures, gravures, photographies, cinéma).
- 3 Concevoir une mosaïque d'images sur le thème de la fête et lui faire correspondre un lexique des émotions (joie, excès, parodie, transgression, fantaisie et ferveur).
- 4 Aborder les fêtes indigènes dédiées aux morts et leurs expressions dans différentes cultures (chants, costumes, couleurs, danses, prières) : *Famadihana* à Madagascar, *O Bon* au Japon ou *Gai Jatra* au Népal.

RENTRER AU MUSÉE PAR LA BANDE DESSINÉE

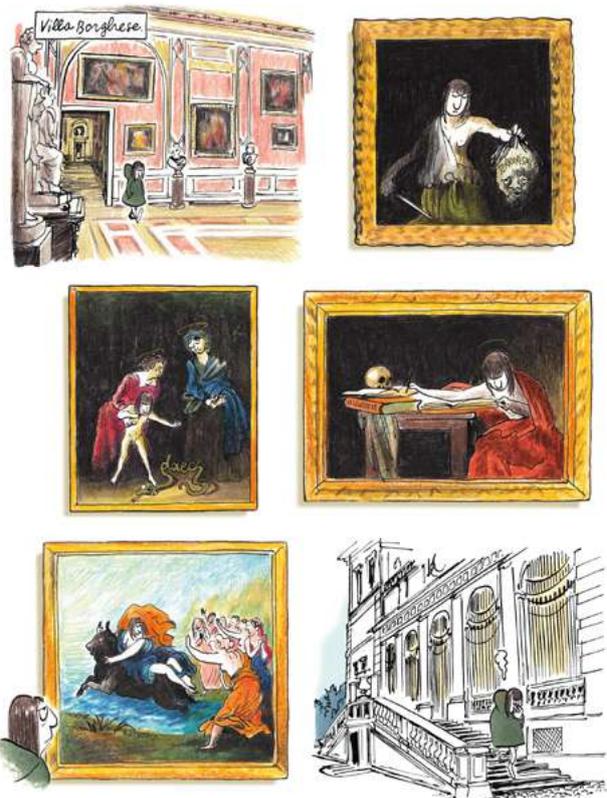
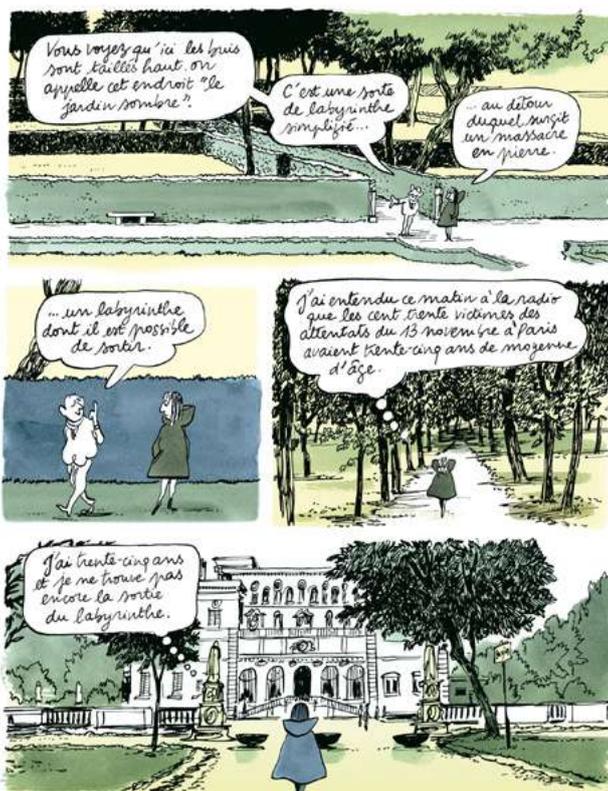
Catherine Meurisse est dessinatrice de presse, illustratrice et auteure de bandes dessinées. Elle a étudié les Lettres modernes à l'université de Poitiers, l'illustration à l'école Estienne et à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Son élection le 15 janvier 2020 à l'Académie des beaux-arts concrétise l'entrée du Neuvième Art à l'Institut. Elle est la première dessinatrice de bande dessinée installée sous la Coupole.

« Je rentre dans les tableaux comme je rentre au musée, littéralement. Je considère que les musées nous offrent des images de liberté, d'espaces mentaux, on peut y voyager comme on le souhaite et j'applique ça vraiment au premier degré. C'est le désir d'être absolument libre et de partager cette liberté, qui passe par un grand rire. Dessiner me procure de la joie, véritablement, c'est un travail, fastidieux, mais qui me rend heureuse et j'essaie de faire passer ça à travers mes dessins pour ne pas ennuyer le lecteur. »

Catherine Meurisse

« Fait unique en Europe, la France est dotée d'une institution publique spécifiquement dédiée à la conservation du patrimoine et à la promotion de la création en bande dessinée et de l'image, qui abrite notamment un musée classé « Musée de France ». [...] Le musée poursuit aujourd'hui de nouveaux enjeux stratégiques, notamment favoriser l'accès de nouveaux publics et, pour cela, enrichir et diversifier ses modes de médiations et les expériences de visite (entre autres par le numérique et les dispositifs interactifs et immersifs) ou encore élaborer davantage de projets participatifs afin de favoriser l'éducation artistique et culturelle et d'encourager la création. »

Anne-Hélène Hoog



ÉCLAIRAGE

Nombreux sont les artistes qui engagent un dialogue avec leurs homologues des siècles passés et établissent ainsi des filiations indépendamment des questions de style. Pourquoi, en tant qu'artiste au XXI^e siècle, vouloir se confronter aux chefs-d'œuvre du passé ? Dans son album *La Légèreté*, la dessinatrice Catherine Meurisse évoque l'art et les artistes qui l'ont aidée à littéralement se relever après l'effondrement provoqué par l'attentat terroriste dans les locaux de *Charlie Hebdo*. Elle évoque par le dessin une de ses visites au Louvre en 2015 aux côtés de Sigolène Vinson, sa consœur rescapée du massacre. Devant le tableau monumental de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, elles sont toutes deux représentées minuscules, mais debout. Confrontant passé et présent, la vision terrifiante du peintre romantique résonne avec la tuerie survenue quelques mois plus tôt. Catherine Meurisse salue le maître, sa fine connaissance des faits divers comme sa lecture de la presse, qui fait écho à sa propre activité au sein du journal satirique. En citant ce tableau exploitant un événement dramatique survenu en 1816, elle évoque indirectement le pouvoir des images. Le tableau du maître romantique évoque la détresse humaine, mais aussi l'espoir d'un sauvetage. C'est en creux le sujet de *La Légèreté*.

OUVERTURES

L'enfant est un personnage central dans l'histoire de la bande dessinée et particulièrement dans le manga. Ce genre littéraire est aujourd'hui plébiscité par les adolescents en France. Le mangaka Taiyo Matsumoto explore le monde de l'enfance, sur le mode de l'onirisme. Dans *Les chats du Louvre*, il donne à voir une vision personnelle et sensible du musée parisien, dans un style hybride entre ligne claire de la bande dessinée franco-belge et tradition japonaise.

Les héros de bande dessinée célèbres sont souvent de grands voyageurs, de Corto Maltese à Astérix en passant par Tintin. En conduisant vers un ailleurs, le personnage invite à la découverte de l'autre et de soi, à la compréhension des mondes et à dépasser les préjugés.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Enseigner l'esprit critique et proposer des débats courts en classe : qu'est-ce qui fait œuvre ? En quoi la bande dessinée est-elle une expression artistique ?
- 2 Enquêter et retrouver les reproductions d'originaux des œuvres représentées par Catherine Meurisse. C'est l'occasion d'interroger les rapports de filiation.
- 3 Aborder le lexique de l'urbanisme et des espaces architecturaux à partir de ses représentations en bande dessinée.
- 4 Comparer peinture et bande dessinée : comment certains artistes du XX^e siècle se sont-ils emparés des codes du Neuvième art, et de quelle manière (littérale, critique, ironique) ?

APPRENDRE À VOIR (LES ÉCRANS)

Marie-Josée Mondzain, philosophe, spécialiste de l'art et des images est l'autrice d'études érudites consacrées aux icônes et à l'iconoclasme mais elle est aussi extrêmement attentive aux méthodes pédagogiques qui peuvent initier les plus jeunes à savoir voir et parler des images. Dans ce registre, elle a mené un extraordinaire entretien durant deux ans avec des élèves du premier degré (*Qu'est-ce que tu vois ?*, Gallimard, 2008). Dans l'extrait qui suit, elle interroge la construction du regard à partir de l'usage si prégnant et problématique des écrans et indique les pistes dialectiques à envisager.



Gisbert van der Wal, *Après-midi au Rijksmuseum [Vanmiddag in het Rijksmuseum]*, 27 novembre 2014, photographie, Amsterdam.

« Qui dit écran semble poser d'emblée un espace de séparation, voire même d'occultation du visible. Faire écran, cela peut signifier cacher. Or nos écrans sont les lieux de l'apparition des images. L'écran est à la fois un espace réel et la condition de déréalisation de ce qu'un réalisateur produit. [...] »

La naissance des écrans a mis dans l'espace social un dispositif aussi énigmatique que l'image qu'il rend manifeste. (...) Toute réception visuelle sur un écran a lieu dans une sorte d'atopie fugitive, le temps de la vision ou de la projection. Ce non-lieu prend place dans l'espace social. C'est à partir de lui que s'organise l'espace des spectateurs. [...]

Donc quelque chose se met en place dans l'espace collectif où se joue en même temps la communauté du spectacle et la solitude de la vision. Dans le même temps se distribuent des places d'où chacun éprouvera les émotions singulières que les images vont provoquer. [...]

Si la construction du regard est un devoir politique, dès lors, quand cette construction existe, aussitôt tout spectacle est mesuré à l'aune de la liberté qu'il donne. (...) Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible. C'est sans doute en ces termes qu'il faut aborder l'éducation des regards. Un enfant peut tout voir à condition d'avoir eu la possibilité de construire sa place de spectateur. Or cette place est longue à construire. Il faut donc en conclure qu'un enfant ne peut pas tout voir s'il n'est pas soutenu par la parole de ceux qui voient avec lui et qui eux-mêmes doivent avoir appris à voir. L'image n'est pas un espéranto accessible à tous et à chacun. »

Marie-Josée Mondzain

ÉCLAIRAGE

La photographie prise au Rijksmuseum à Amsterdam par le photographe amateur Gijsbert van der Wal le 27 novembre 2014, largement diffusée sur les réseaux sociaux, a suscité une vive polémique médiatique. Elle a pour sujet la visite scolaire au musée. Ce qui a fait débat, c'est qu'ici le groupe d'élèves tourne ostensiblement le dos au chef-d'œuvre monumental de Rembrandt, *La Ronde de nuit*, les adolescents ayant les yeux rivés sur leur téléphone portable. Cette image semble à première vue un exemple du témoignage, à l'ère du numérique, de l'exposition nocive aux écrans et du désintérêt pour l'exercice du regard *in situ*. Le musée du Rijksmuseum, les services éducatifs et une équipe de recherche ont développé de riches ressources numériques pour former le jeune public à l'expérience de la visite. C'est cette application que les élèves regardent.

Passer outre les faux-semblants par une étude plus attentive de l'image, c'est ce que fait également l'historienne de l'art Marine Kisiel, dans une capsule vidéo réalisée pour les 20 ans de l'INHA, à partir de cette photographie des jeunes gens réunis devant *La Ronde de nuit*, pour entrer plus avant dans l'univers pictural de Rembrandt et proposer, qu'à leur manière, les élèves rassemblés, rejouent une activité de dissection du tableau pour en approfondir l'analyse par l'explicitation de quelques détails choisis.



Copie d'écran de l'explication de l'application du Rijksmuseum.

OUVERTURES

L'artiste anglaise Anna Ridler interroge l'image à l'ère du numérique en établissant une filiation étonnante entre la tulipomanie au Siècle d'Or et les cryptomonnaies. Dans sa vidéo *Mosaic Virus*, une tulipe sur un fond sombre se déploie. L'apparence des fleurs, les formes des pétales, sont contrôlées virtuellement par le cours du bitcoin en temps réel, grâce à l'intelligence artificielle. Cette modélisation réalisée à partir de 10 000 photos de tulipes questionne les liens historiques entre marché financier et marché de l'art, rappelant qu'au siècle de Rembrandt, la tulipe, présente dans toutes les natures mortes de bouquets, a donné lieu au premier krach boursier...

Les artistes contemporains investissent la puissance des images et leur fabrication autant matérielle qu'intellectuelle. La collecte d'images d'archives, de photographies anciennes voire ethnographiques est l'occasion pour les artistes d'interroger les conditions dans lesquelles ces images ont été prises, l'intention des photographes et ensuite leur circulation et/ou manipulation. Dans un de ses projets, le diaporama *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*, l'artiste sud-africain Santu Mofokeng aborde la représentation de la petite bourgeoisie noire de 1890 à 1950, les récits intimes et les histoires familiales chez les Noirs d'Afrique du Sud.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Lire une photographie de presse et relever des archétypes utilisés qui l'inscrivent dans une tradition iconographique. Discuter du sujet, des choix de cadrage, de composition. Identifier les éléments constitutifs (lignes, formes, composition) et des procédés de l'image (flash, plan, cadrage, couleur et format).
- 2 Confronter différentes reproductions d'une œuvre située à proximité de l'établissement, trouvées sur Internet. Comparer ensuite ces reproductions et l'œuvre sur place. En classe, on peut ensuite étudier l'histoire de la technique et l'amplification du phénomène de la reproduction à partir du XIX^e siècle au temps de l'industrie.
- 3 Concevoir un parcours au sein d'une institution muséale lors de l'opération « la classe, l'œuvre ! » à l'occasion de la Nuit des Musées combinant analyse sur place et support numérique. Faire une restitution sur un réseau social en interrogeant à cette occasion la nature des documents et des images partagées, comme la question des droits à l'image.
- 4 Explorer en ligne des images en haute résolution tirées des collections muséales étrangères (British Museum, Rijksmuseum, Prado, etc.). Faire une recherche en langue vivante sur la matérialité de l'œuvre et leurs spécificités pigmentaires.

MARCHER

Cheminement solitaire, pratique collective, flânerie poétique ou déplacement du spectateur autour de l'œuvre, la marche, dans la pluralité de ses pratiques, génère toute une typologie d'artistes arpenteurs qui instaurent un lien singulier avec l'environnement qu'ils parcourent en articulant une gamme de réflexions à partir des notions de milieu, de paysage, d'ambiance et d'écoute.

« *Marcher n'est ni se promener ni simplement déambuler. C'est un mode de locomotion, une façon de prendre appui sur ses pieds... pour se déplacer. L'allure que l'on a ne dépend pas de la cadence avec laquelle on avance mais d'une certaine coordination des mouvements qui donne à leur ensemble de la légèreté et de l'aisance. Cette allure-là dit assez la manière dont on est. [...]* »

Le promeneur s'assoit volontiers au gré de ses caprices, s'arrête pour observer ceci ou cela, lève le nez, se détourne de sa route le cas échéant. Il n'est ni très attentif à ce qui se passe autour de lui ni très concentré sur ce qu'il fait. Tout, pour lui, peut être objet de sollicitation: la distraction est

son mode d'être. Le modèle pourrait en être le court roman de Robert Walser, La Promenade. (...)

Ici la marche est le moyen de la promenade et l'on comprend qu'un artiste qui fait de celle-là son activité principale ne se promène pas.

Ceux qui se promènent sont d'un autre style: ils sont aux aguets, prêts à la rencontre, de l'être ou de l'objet désiré. On reconnaît ici un des grands thèmes du surréalisme qui trouve ses racines chez Baudelaire et dans le romantisme allemand. L'inconscient des villes dont certains artistes reconstituent « l'œuvre esthétique » se manifeste à travers des formations culturelles stratifiées, dans les vitrines, sur les murs ou les enseignes des magasins: dépôts

de mémoire fossilisée auxquels l'œil s'accroche selon ce qu'il désire voir sans en être nécessairement conscient.

Cette « attention flottante » sur le modèle de l'écoute analytique a déterminé pour une part à la toute fin des années 40 et au début de la décennie suivante, l'intérêt de Raymond Hains, Jacques de Villeglé et François Dufrêne pour les affiches lacérées. À certains égards, on est plus proche avec ces artistes – et même si l'on en reste encore loin – de la dérive situationniste (...) définie par Guy Debord comme une manière de « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent ».

Gilles A. Tiberghien



Henry Monnier, *Toilettes, préparatifs pour la promenade, cirage de bottes et souliers*, 1829, estampe, lithographie de Delpech, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876, Huile sur toile, 125 x 181 cm, Genève, Petit Palais.



Photographe non-identifié, *Marcheurs sur le pont de l'Aqueduc*, Paris Xc.

ÉCLAIRAGE

Dans une série de trois vues urbaines consacrée au Paris d’Haussmann en 1877, le peintre Gustave Caillebotte s’empare de la figure du flâneur, représentative de la vie moderne. Avec rigueur, suite à une multitude d’esquisses et d’études de détails (du lampadaire au parapluie), il manifeste une volonté documentaire pour rendre compte d’une nouvelle pratique : la marche en ville. Le piéton devient l’emblème d’une urbanité virile et bourgeoise où domine le noir, son uniforme répond à l’homogénéisation des façades du Paris remodelé. L’émergence de la promenade comme pratique et loisir crée également la nécessité de nouvelles tenues.

Le peintre établit une analogie entre les lois qui régissent l’architecture et le costume, voire l’essence même de la marche : économie de moyens, symétrie et répétition. Le photographe néerlandais Hans Eijkelboom, quant à lui, interroge nos balades contemporaines. Dans *Hommes du XXI^e siècle*, il rend hommage à la grande tradition documentaire d’August Sander et à l’homme de la rue ordinaire. Il accumule portraits et instantanés de piétons, de Shanghai à Mexico, puis réalise des séries typologiques à partir d’un vêtement, d’un motif, d’un accessoire. Loin de la promenade désœuvrée des flâneurs de Caillebotte, l’artiste pose un constat à la fois amusé et critique sur nos déambulations urbaines asservies à la consommation, et nos apparences uniformisées dans les sociétés mondialisées.

OUVERTURES

Les sculptures monumentales de Richard Serra dans l’espace public imposent le déplacement du sculpteur comme celui du spectateur, le premier arpentant le site pour en interroger sa spécificité, le second cheminant, déambulant autour des sculptures pour mieux les appréhender. Dans le cadre de la deuxième manifestation de *Monumenta*, le sculpteur américain a réalisé *Promenade* (2008), soit cinq plaques d’acier disposées asymétriquement le long de l’axe central de la nef du Grand Palais, sous l’espace immense de la verrière. À cette occasion, le chorégraphe Daniel Larrieu prend au mot le titre même de l’installation du sculpteur dans *Unlimited Walks* (2008). Dans cette intervention chorégraphique publique, des danseurs et des spectateurs se glissent au cœur de ce grand corps d’acier. En marchant ensemble, ils établissent un réseau de flux et d’oscillations, créant par leurs déambulations une œuvre unique et personnelle.

Les gravures anciennes des maîtres japonais Hiroshige, Eisen, Kunisada et Kuniyoshi documentent les sites et les vues le long des itinéraires et des routes empruntés à l’époque Edo, reliant Tokyo à Kyoto. C’est au retour d’une mission officielle sur la route du Tôkaidô qu’Hiroshige de 1833 à 1834 réalise une série d’estampes intitulées *Les Cinquante-trois Stations du Tôkaidô*. Ces gravures sont un témoignage précieux de ce que devait être le voyage à cette époque, un document sur le quotidien des voyageurs croqués dans leur marche ou leurs moments de pause, mais sont aussi un hommage appuyé aux montagnes majestueuses. Les figures anonymes de marcheurs se fondent dans le paysage, en harmonie avec la nature glorifiée par l’artiste, fidèle aux principes du shintoïsme.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Appréhender une sculpture en ronde-bosse dans l’espace public, de différents points de vue. Selon l’angle choisi, prendre du recul, s’approcher, se déplacer, s’éloigner et interroger ainsi les changements de lecture des formes, des détails et des volumes.
- 2 Étudier l’espace urbain et l’histoire des aménagements pour piétons, constitutifs de l’urbanité dans les métropoles européennes (trottoirs, voirie, mobilier urbain).
- 3 Repérer les différents procédés filmiques dans une comédie musicale à l’aide de notions cinématographiques (profondeur de l’image, son, effets de montage, mouvement...) qui permettent le passage de la marche à la danse.
- 4 Dresser un inventaire des signes urbains en s’appuyant sur le corpus de la « street photography » de Brassai à Diane Airbus.

PORTER LE REGARD AILLEURS

L'histoire des arts, et plus généralement le regard occidental même, ne peuvent plus se porter aujourd'hui sur les artefacts de tous les continents et de toutes les cultures *autres* sans leur reconnaître une histoire et des spécificités qui leur ont été longtemps déniées ou étaient incomprises. L'historienne de l'art Nadeije Laneyrie-Dagen, en esquisse quelques jalons.

«Les arts des autres continents ou civilisations, à l'exception de ceux de l'Amérique avant le XVI^e siècle, n'ont jamais été tout à fait ignorés de la culture occidentale. Ou du moins: les Européens avaient les moyens de les connaître, les apprécier et éventuellement s'en inspirer. Or, leur curiosité à l'égard de ces créations différentes a été plus que modeste avant l'époque contemporaine.

À quelques exceptions près, les objets qui ont attiré l'attention des Occidentaux l'ont fait pour leur matériau, quand celui-ci était précieux: soieries chinoises, objets d'or précolombiens, ivoires africains. Des

savoir-faire inconnus en Europe ont été appréciés à leur juste valeur: ainsi pour les porcelaines et les laques d'Asie; ainsi pour les tapis tissés en terre d'Islam. [...]

Quelques objets «d'ailleurs», cependant, ont été importés en Europe précocement: ils figuraient dans les trésors des églises, comme les tissus précieux enveloppant des reliques, ou dans les collections de princes, que l'on nommait alors «cabinets de curiosités» ou chambre des merveilles.

C'est au XIX^e siècle, donc très tard, que les Européens ont vraiment commencé à s'intéresser aux formes artistiques extra-occidentales, en commençant par celles des

civilisations organisées en États: les empires de l'Asie et ceux du monde musulman. Et au XX^e seulement, que cet intérêt s'est étendu aux civilisations précolombiennes, dont les vestiges ont attiré les touristes – l'intérêt économique stimulant d'autant l'investigation archéologique – et – grâce d'abord aux ethnologues et aux artistes – aux objets des civilisations qui n'étaient pas organisées en États et qui n'ont pas toujours pratiqué l'écriture: autrement dit aux œuvres «primitives», renommées «premières» au début du XX^e siècle.»

Nadeije Laneyrie-Dagen



Yōshū Chikanobu, *Promenade dans le parc d'Asuka*, 1888, estampe, Tokyo, Machida City Museum of Graphic Arts.

ÉCLAIRAGE

Ailleurs fantasmé ou réellement vu, documenté ou retranscrit, interprété ou consciencieusement restitué, toutes ces modalités et bien d'autres encore sont possibles et non exclusives lorsqu'il s'agit d'interroger les multiples biais interprétatifs du regard porté sur l'*Ailleurs*. En étudier la gradation est nécessaire pour réfléchir à l'histoire, dans les deux sens : comment voit-on l'*Autre* dans cet *ailleurs* et comment, lui, nous voit-il ? À partir de réajustements successifs, d'un va-et-vient du regard, dialectique, on apprend à prendre le contre-pied d'un nationalisme méthodologique étroit et à interroger, en suivant par exemple Sanjay Subrahmanyam, à réfléchir à ce que signifie être étranger. Une œuvre telle que *Promenade dans le parc d'Asuka* (1888) de Yôshû Chikanobu, montrant la famille impériale japonaise occidentalisant sa façon de vivre, l'empereur Meiji adoptant l'uniforme militaire et les femmes de son entourage des robes à tournure gonflant l'arrière de la silhouette, est à interroger en pensant qu'à la même époque, à Paris, Vincent Van Gogh, fasciné par les estampes japonaises (Ukiyo-e), copie ou livre des compositions inspirées de Hiroshige, Utamaro et Hokusai.



Charlotte Perriand, *Chaise longue basculante*, 1940, bambou, chêne, hêtre, aluminium, pièce unique présentée en 1941 dans les magasins Takashimaya à Tokyo lors de l'exposition *Tradition, Sélection, Création*, don de Nihon Mingei Kan au Musée des Arts Décoratifs, Paris, en 1985.

OUVERTURES

Loin de la simple quête d'exotisme, le séjour au Japon de Charlotte Perriand s'inscrit dans une histoire des regards et des relations artistiques, une tradition d'échanges au sein des arts décoratifs initiée par les expositions universelles de la fin du XIX^e siècle. Invitée en 1940 par le ministère impérial du commerce et de l'industrie japonais comme conseillère en art industriel, la créatrice s'imprègne de la philosophie et de l'art de vivre nippons. Elle adopte les matériaux traditionnels et conçoit en bambou une version de la chaise longue basculante, une de ses premières créations en collaboration avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Au-delà de la simple fascination, Charlotte Perriand exploite des formes, des motifs et des techniques traditionnels propres à cette culture qui l'amènent à renouveler les composantes de son langage moderne.

Les objets de parure et cérémoniels incas symbolisent une vision du monde et expriment leur caractère divin par l'emploi de matériaux précieux et métaux nobles. Volés, et fondus ensuite par les Conquistadores, ces objets d'un patrimoine sacré deviennent pour ces conquérants étrangers un simple butin, apprécié exclusivement pour leur valeur économique. Aujourd'hui ces pièces, pour certaines appartenant aux collections européennes, produites aux temps des Incas pour des offrandes rituelles, sont l'objet d'études scientifiques et historiques qui révèlent la qualité des technologies mises en œuvre et la composition des alliages.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Réaliser une frise chronologique sur les formes des échanges artistiques entre Japon et Occident, des premières expositions universelles et de la fascination pour les estampes japonaises, jusqu'à la passion actuelle pour le manga.
- 2 Augmenter (c'est-à-dire rendre l'image interactive grâce à l'usage d'outils numériques), la représentation des cabinets de curiosité d'autrefois par l'introduction d'objets de notre quotidien, issus de la société mondialisée.
- 3 Interroger les océans comme lieu de l'ailleurs, de flux et d'échanges, la pirogue comme mode de transport millénaire dans les civilisations océaniques. Lors de la journée mondiale de l'océan, les questions environnementales, l'océan comme lieu de collecte « malgré lui » des rebuts et déchets de la société de consommation.
- 4 Confronter des formes musicales de la rencontre, de l'influence de l'Orient sur la musique occidentale au nouveau langage jusqu'aux premières expressions de métissages.

CHANTER, PENSER (LE MONDE)

Qu'une chanson populaire convoque et relie autant de figures tutélaires d'un continent pour interroger ce qui lie, relie, les femmes et les hommes tient de la gageure et pourtant la polysémie convoquée par ces associations fait mouche. Un chanteur franco-algérien, Rachid Taha, parvient à donner à ses concitoyens français des clés pour s'ouvrir à la compréhension esthétique de ce qui fonde la richesse de ses *autres* concitoyens – africains – comme il le dit lui-même, parfois fantasmagoriques. L'étude de chacune des figures évoquées, de son œuvre, de son action, de sa résonance historique et artistique est une introduction sans pareille à l'art de construire le puzzle d'une compréhension mosaïque du monde.

«Je suis Africain/Africain, du Nord
au Sud/Je suis Africain/Dedans comme
dehors

Je suis Africain/Je n'ai pas le rythme
dans la peau/Je suis Africain/Un
albinos afro

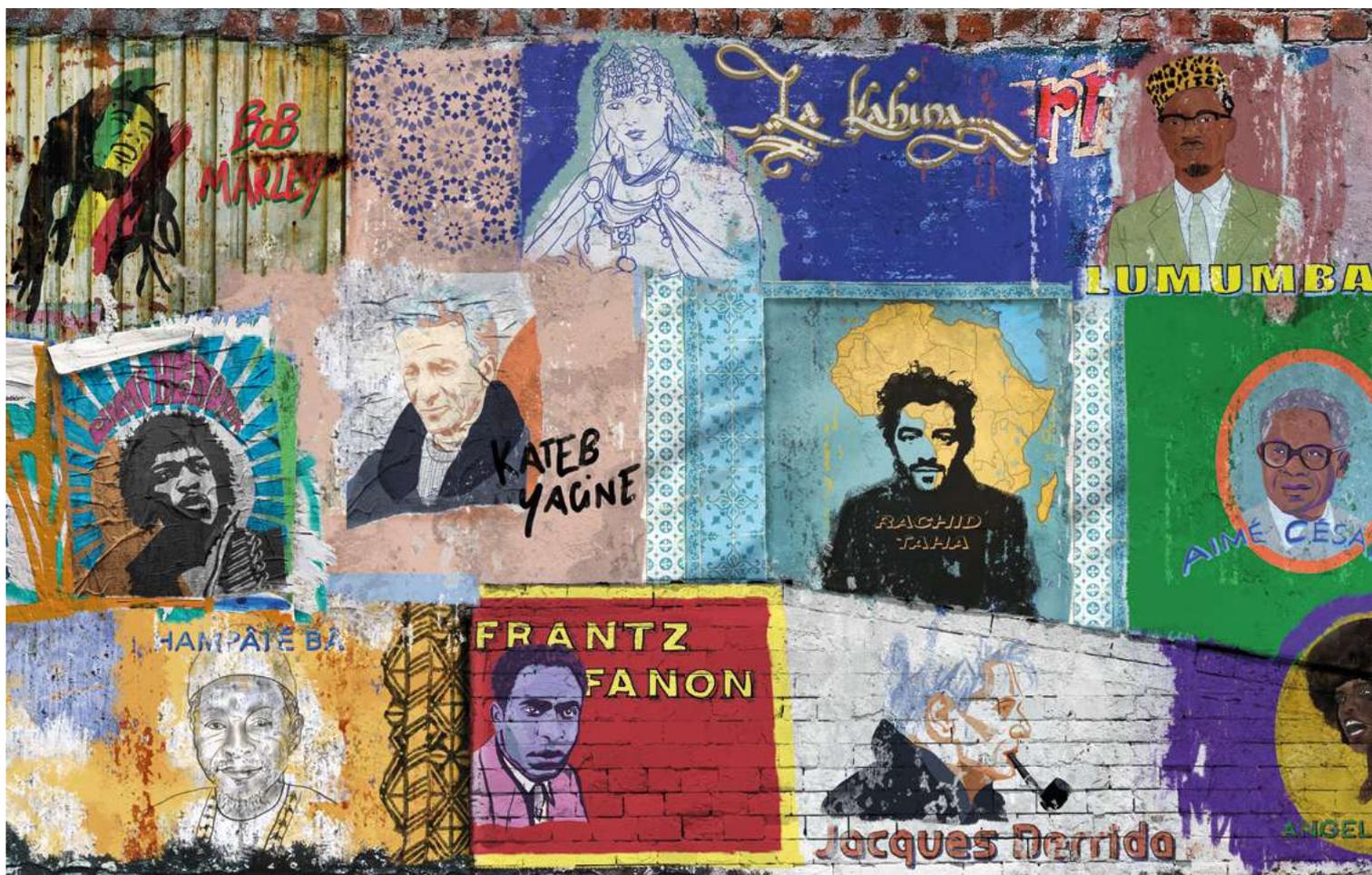
Africain, j'aime, j'aime l'Afrique/
Africain, fantasmagorique/Africain
de New York au Congo/Africain,
Dieu a la même peau/Je suis
Africain/

De Paris à Bamako/Je suis
Africain/Du Fuji au Kilimandjaro/
Africain, j'aime, j'aime l'Afrique/
Africain, fantasmagorique/Africain,
de New York au Congo/Africain, Dieu
a la même peau

Mandela (Africain)/La Kahina
(Africain)/Malcom X (Africain)/
Kateb Yacine (Africain)/Jimi Hendrix
(Africain)/Jacques Derrida (Africain)/
Angela Davis (Africain)/Frantz Fanon

(Africain)/Lumumba (Africain)/
Sankara (Africain)/Bob Marley
(Africain)/Hampâté Bâ (Africain)/
Aimé Césaire (Africain)/Rachid Taha
(Africain) Ah (Africain)/Africain,
j'aime, j'aime l'Afrique/Africain,
fantasmagorique/Africain, Africain/
Africain, Africain/Africain, Africain/
Africain »

Rachid Taha



Camille Mougeolle, Fresque numérique réalisée pour le clip *Je suis africain* de Rachid Taha, 2019.

ÉCLAIRAGE

Je suis africain, l'album posthume de Rachid Taha relate l'histoire d'un métissage à l'échelle planétaire. Il donne à son parcours individuel, celui d'un chanteur rock'n raï version afro entre France et Algérie, une dimension collective. Il chante l'amour pour l'Afrique, berceau de l'humanité, planète métisse ouverte sur le monde et à l'altérité. Artiste militant, il promeut une vision plurielle de la société et du monde, faite de circulations et de rencontres, engagé dans la lutte contre le racisme et les discriminations. Le chanteur questionne notre rapport à l'altérité et à la diversité: « Est-ce que tu connais l'autre? » demande-t-il dans une chanson du même album. Toutes les dimensions de sa voix font écho à son engagement humaniste.



OUVERTURES

Certains photographes contemporains africains, dans des séries d'autoportraits, cherchent à révéler la diversité d'un continent bien souvent réduit à des archétypes. L'artiste camerounais Samuel Fosso étudie les variations de l'identité africaine à l'ère postcoloniale. En écho aux premières photographies ethnographiques, il joue avec les représentations exotiques et fantasmées d'une Afrique sauvage. Dans la série *Diaspora*, le photographe sénégalais Omar Victor Diop revisite les codes du portrait pour rendre hommage aux grandes figures africaines qui ont tenu un rôle important en dehors de leur continent d'origine, du XVI^e au XX^e siècle. Il définit ainsi son travail comme « une proposition narrative de la réalité africaine fondée sur mon vécu, mon passé, telle que je la découvre dans mes recherches. Pour moi, il s'agit de prendre la parole en tant qu'enfant d'Afrique conscient de sa place dans le monde et soucieux de la qualité de la représentation qui est faite de ses peuples. »

Dans les rituels d'Asie septentrionale, le rôle du tambour est central. C'est le véhicule du voyage, qui à la manière d'une monture, emmène le chaman dans l'autre monde. Les rythmes produits par les différents battements font entendre le récit de ses confrontations avec les esprits. Chez le peuple Sami de Laponie, le tambour est utilisé pour conduire à la transe et entrer en contact avec le monde spirituel. Danses et battements du tambour permettent aux chamans d'invoquer les esprits pour guérir les maladies, connaître une vérité cachée ou demander conseil.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Proposer des récits multimédias en s'inspirant de la figure antique d'Ulysse, ses voyages et ses épreuves, traitant de l'expérience de la rencontre.
- 2 Imaginer des récits intimes ou politiques, individuels ou collectifs, en s'appuyant sur l'analyse d'œuvres contemporaines (photographies, cinéma, installations, vidéos...) traitant de la thématique des migrations.
- 3 Analyser l'apport des artistes étrangers à l'histoire des avant-gardes parisiennes dans la première moitié du XX^e siècle.
- 4 Identifier les caractéristiques de l'Afrobeat, musique de circulation qui s'inscrit dans le contexte de la mondialisation, en cherchant à favoriser l'échange et le débat.

ENTRER DANS LE PAYSAGE

L'historienne de l'art Colette Garraud, dans le champ de sa discipline, a construit une histoire de *l'idée de nature* dans l'art contemporain qui donne des clés de lecture et impulse le goût de prospecter à son tour. Elle aborde les enjeux du Land Art et opère un classement des artistes selon l'idée génératrice de leur travail, « la réflexion sur l'espace, le corps comme outil, la rêverie fusionnelle, l'expérience du temps ou la sculpture ».

« La peinture de paysage (...) a aujourd'hui, sinon complètement disparu, du moins largement [cédé] le pas, pour l'essentiel, à la sculpture, dans un sens élargi du terme, aux installations et aux environnements, aux actions engageant le corps de l'artiste, à la photographie, et à toutes les combinaisons possibles entre ces formes d'art. (...) À la fin des années soixante, l'esprit de révolte de la jeune génération manifesté partout se traduit plus particulièrement dans une mise en cause radicale du système marchand et des circuits traditionnels atelier-musée-galerie. [...]

Si la méditation romantique, la retraite contemplative, la nostalgie

d'une douceur pastorale, ou encore la préoccupation écologique animent sans aucun doute certains (...) le contact avec la nature sera quelquefois pensé en termes non pas d'harmonie, de nouvelle alliance, mais de rapports de force. (...) Bien sûr, il a fallu dénommer ces formes d'art inconnues, au demeurant très diverses. On voit donc apparaître un grand nombre d'expressions nouvelles: Land Art, Earth Art, Earthworks, Environmental Art, Outdoors Art, Land projects, Projects on site [...]

Les parcs de sculptures, créés à l'initiative d'une collectivité, d'une institution muséale ou d'un mécène (...)

s'orientent vers une articulation entre art et nature de plus en plus serrée et signifiante. Dans le domaine de Kerguéhennec, les emplacements de telle sculpture de granite bleu d'Ulrich Rückriem, mystérieuse comme un vestige de civilisation celtique, au détour d'une allée, de telle structure légère de Zorio suspendue dans les arbres (...) répondent à des exigences de l'ordre du sens et non plus d'un simple arrangement harmonieux. Ces œuvres, au demeurant, voisinent avec celles de Penone ou de Richard Long. »

Colette Garraud



Ulrich Rückriem, *Bild Stock*, 1985, granite bleu de Normandie taillé et poli, Domaine de Kerguéhennec, Bignan (Morbihan), jardin de sculptures en plein air créé en 1986.



Giuseppe Penone, *Sentier de Charme*, 1986, bronze, charme, Domaine de Kerguéhennec, Bignan (Morbihan), jardin de sculptures en plein air créé en 1986.

ÉCLAIRAGE

Artiste randonneur, Richard Long pratique le paysage par la marche. Il définit son itinéraire au préalable sur une carte, étudie la topographie et la configuration des lieux, ce qui lui permet de cerner le territoire. Il prélève, collecte puis accumule des matériaux naturels qu'il pose à même le sol, trouvés sur les lieux de ses déplacements, mis en scène selon des formes simples et symboliques comme le cercle, la spirale, la croix. Cet art de faire le paysage s'expose aussi hors du circuit traditionnel de l'art, dans des parcs dits de sculpture, comme celui du domaine de Kerguéhennec dans le Morbihan. Ses œuvres deviennent alors une invitation à changer notre point de vue sur l'environnement. L'artiste anglais définit ainsi son travail: « Mes sculptures en plein air sont des lieux. Le matériau et l'idée appartiennent au lieu ; sculptures et lieu sont une seule et même chose. Le lieu s'étend aussi loin que l'œil peut voir, à partir de la sculpture. L'endroit de la sculpture est trouvé en marchant. Certaines de mes œuvres sont une succession de lieux précis tout au long d'une marche. »



Richard Long, *Un cercle en Bretagne*, 1986, assemblage de schistes roses des carrières Yvoir à Saint-Just, Domaine de Kerguéhennec, Bignan (Morbihan), jardin de sculptures en plein air créé en 1986.

OUVERTURES

La tapisserie monumentale de l'artiste contemporaine Britta Marakatt-Labba intitulée *History* (2003-2007) est une œuvre indispensable pour comprendre comment les artistes samis forgent des représentations du paysage qui leur sont propres, le lieu d'une mise en scène d'une relation spirituelle avec la terre et les ressources traditionnelles. Par ce paysage, traversé par la file d'attelages qui lie rennes et hommes pendant les déplacements et les migrations saisonnières, l'artiste réussit à transmettre une vision sensible des terres enneigées. Elle forge des récits de création en insistant sur l'interdépendance entre les humains et la nature. Entrer dans la forêt pour mieux en sortir et si possible victorieux. Du Moyen Âge à la Renaissance, la forêt, lieu terrifiant, de rencontres et d'épreuves, se traverse. Alors qu'elle est peu décrite dans la légende arthurienne, les enluminures, procédé graphique autant que didactique, donnent à voir ce lieu sauvage, domaine des enchantements. Les miniaturistes soulignent alors sa densité, les arbres envahissent toute la composition de l'image, les couleurs sombres évoquent la perte de repères. Dans les peintures en pleine page des *Très Riches Heures du duc de Berry* (xv^e siècle), les frères Limbourg représentent une forêt désormais domestiquée, cadre et décor des divertissements de la noblesse. Dans les miniatures du mois de mai, les tours et les flèches gothiques dépassent la canopée de la forêt, à l'arrière-plan de l'image, qui semble ainsi maîtrisée et encadrée.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Faire classe dehors. Aller dans les environs immédiats de l'école pour y mener des projets de découverte du patrimoine de proximité à l'aide d'une carte. Les temps de marche, de collecte, d'observation puis de restitution sont autant d'entrées sensibles dans le paysage.
- 2 Envisager un travail autour de l'arbre et ses représentations. Avec une série de mots donnés aux élèves relevant du champ lexical de l'*organique*, proposer plusieurs interprétations descriptives.
- 3 Envisager un débat et des recherches sur l'actualité de l'architecture autour des notions de durabilité et d'urgence climatique. La revégétalisation des cours d'école peut servir de base de discussion.
- 4 Découvrir la notion de paysage sonore et les caractéristiques d'un paysage lointain, celui de l'Amazonie guyanaise, par l'écoute d'un document éco-acoustique. Enregistrer un paysage sonore de proximité. Réaliser une capsule sonore d'un paysage métis.

CHORÉGRAPHER, ÉCRIRE LA DANSE

Depuis les travaux menés par Marcel Mauss, l'anthropologie nous a appris à identifier et à savoir nommer l'existence d'un *savoir du corps*. La danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, figure majeure de la danse contemporaine, autrice de plus de 35 chorégraphies, parvient dans une magistrale conférence donnée au Collège de France à expliciter les bases de son analyse de la pensée *du corps en mouvement* s'articulant à partir, entre autres, des codes musicaux.

«L'horizontal, le vertical, la marche et le souffle, et puis tourner et sauter, et puis chercher l'envol et défier la gravité. C'est à peu près tout. C'est «ce qui reste». Mais ce tout petit nombre de choses, cette réserve naturelle qu'est demeuré notre corps humain, il nous est encore permis de le sonder avec le sens de l'infini. Car je pense, avec une foi très farouche, que le corps est un inépuisable réservoir de mémoire. Je pense que dans notre corps sont encodées notre naissance, notre enfance, et toute notre expérience émotionnelle, sociale,

spirituelle. Et aussi bien: l'histoire de nos parents, celle de nos aïeux. Et c'est d'ailleurs parce que notre corps contient en abondance tout ce code que nous pouvons le connecter à toutes sortes d'autres codes plus abstraits, musicaux, géométriques, topologiques. Le potentiel de code produit par ce type de courts-circuits est alors illimité. [...]

La musique écrite me délivre des concepts qu'on ne trouve nulle part ailleurs: canon, variation, rétrograde, développement, polyphonie, modulation... Une très large partie

de mon lexique de chorégraphe est directement empruntée à celui de la formalisation musicale. [...]

La musique est une pensée, une façon de penser. D'organiser le temps, aussi. Dans mon obsession à faire du corps dansant un carrefour, un lieu de rencontre entre monde abstrait et le monde matériel, la musique est mon plus grand secours.»

Anne Teresa De Keersmaeker



Carolien Coenen, École de danse d'Anne Teresa De Keersmaeker sur la place Ladeuze, 15 octobre 2011, photographie, Louvain (Belgique).

ÉCLAIRAGE

La chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker pense le corps dans son expression la plus minimale. Le dépouillement est à l'œuvre et met à nu la danse même. L'espace se fait réceptacle, dans la plus extrême simplicité des principes générateurs de mouvements, ceux de la marche par exemple. Le principe de répétition reste riche et complexe, les modèles mathématiques guidant son écriture. À la recherche de combinaisons pour produire une multiplicité d'infimes différences, la chorégraphe, dès ses débuts, s'empare de la question musicale via la temporalité et le rythme. Le temps musical s'organise avec le bas du corps, qui peut éventuellement contraster avec les mouvements du haut. Dans son premier spectacle, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, en 1982, en écho à la musique minimaliste du compositeur américain Steve Reich, se joue une partition hypnotique faite de répétitions, un réseau complexe de formes et de motifs traversés par de légers glissements et de subtiles variations.

OUVERTURES

Loïe Fuller, par ses recherches avant-gardistes sur la lumière, la couleur et le mouvement, révolutionne les arts scéniques à la fin du XIX^e siècle. Dans ses spectacles, elle évoque, par sa gestuelle ondoiyante, le lys, l'orchidée, le papillon. Initiatrice d'une nouvelle esthétique, et symbole d'un rapprochement entre beaux-arts et arts décoratifs, elle suscite l'admiration des milieux littéraires et artistiques. La chorégraphe incarne l'esprit de l'Art nouveau en libérant le corps de la tradition, de l'entrave du costume de scène et pose les bases de l'abstraction en danse.

« Contrairement à une croyance répandue, tous les peuples du monde ne dansent pas » nous enseigne l'ethnoscénographe Françoise Gründ. Mais les peuples qui dansent exploitent tous des systèmes de codifications différents, appris par la répétition lorsqu'il s'agit de groupes sociaux à transmission orale. L'immense diversité des danses permet de faire un tour du monde foisonnant des pratiques et des notations. Ici, deux exemples du monde indien. « En Inde, le dieu Shiva, crée le monde en dansant. L'image de Shiva *nataraja*, « le roi de la danse » éclaire encore aujourd'hui pour les Indiens l'énigme de l'univers. En l'honneur du dieu, le roi Raghunata Nayak (...), danseur et musicien lui-même, rédige en langue telugu un traité de la danse, le *Valmikicharitra*, mentionnant les cent huit *karana* ou pas de Shiva, avec la liste des syllabes rythmiques et des unités de mouvement correspondantes. [...] Dans l'état du Kerala, en Inde, les *teyyam*, les *mudhiyettu*, les *tirayattam*, danses extraordinairement codées et faisant partie des religions dramatiques archaïques et pré-hindouistes, agissent aujourd'hui comme des séances thérapeutiques et contribuent à souder les individus de très basses castes. [...] L'envol, la panique, le chevauchement par la divinité, le rut, les ruades, les soubresauts, l'apaisement font partie d'un vocabulaire chorégraphique vieux de plusieurs millénaires et immédiatement décodable par les villageois concernés. »

PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1 Observer et confronter les représentations de la ronde dans les arts visuels, au cinéma et dans des captations chorégraphiques. Analyser cette forme chorégraphique première de l'enfance, la répétition du mouvement comme procédé de composition, la contextualiser (folklore, modernité...).
- 2 Comparer diverses représentations graphiques de notation chorégraphique. Puis concevoir une notation simple pour garder la mémoire des trajets et des mouvements dans un espace contraint de l'établissement (le couloir, l'escalier, la salle de classe).
- 3 Analyser les dimensions symboliques de la chute dans différentes captations chorégraphiques. C'est l'occasion d'engager une confrontation entre ballet académique et danse contemporaine.
- 4 Identifier les procédés de représentation du mouvement du danseur ou de la danseuse dans une image fixe.

Fiche 01

Roland Recht, *Le texte de l'œuvre d'art: la description*, contribution de Laurent Baridon, Hans Belting, Marie-Line Cencig, Strasbourg, Presses universitaires, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1998, pp. 11-17, Reproduction accordée par l'Association des Presses Universitaires de Strasbourg.

Neil MacGregor, *Une histoire du monde en 100 objets*, [traduit de l'anglais par Pascale Haas], Paris, Les Belles Lettres, 2018, pp. 679-684

Fiche 02

Sylvie Colinart, Marie-France Aubert, Roberta Cortopassi, « Peinture à l'encaustique: un portrait du Fayoum », in *TECHNE*, N°7, La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations, Numéro spécial: « Art et chimie au Louvre », Paris, Laboratoire de recherche des musées de France UMR 171-CNRS, pp. 45-48

Joëlle Bolloch, « Photographie après décès: pratique, usages et fonctions », in *Le dernier portrait* cat. exp. (Paris, Musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002), Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2002, pp. 112-145

Fiche 03

Patti Smith, *Just kids*, [traduit de l'américain par Héloïse Esquié], Paris, Denoël, 2010, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2013, pp. 15-16 © Éditions Denoël, 2010

Fiche 04

Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale, T. 1: Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 2020, pp. 29-47 © Éditions GALLIMARD

Fiche 05

Isabelle Saint-Martin, *Peut-on parler des religions à l'école?* Paris, Albin Michel, 2019, pp. 124-128 © Albin Michel

Fiche 06

Daniel Arasse, « Pour une histoire rapprochée de la peinture » in *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2006, pp. 284-291 © Éditions Denoël, 2004

Camille le Doze, *La puce, de la vermine aux démangeaisons érotiques*, Paris, Arkhê, 2010, p. 86

Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan: de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des histoires, 1982, p. 205

Denis Bruna, « Oiseaux morts sur chapeaux extravagants », in *Tenue correcte exigée, Quand le vêtement*

fait scandale, cat. exp. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1^{er} décembre 2016-23 avril 2017), Paris, Musée des Arts Décoratifs, pp. 202-207

Fiche 07

Alain Schnapp, « Le terrain, l'antiquaire et l'archéologue », in *Lieux de savoir 2, Les mains de l'intellect* (sous la direction de Christian Jacob), Paris, Albin Michel, 2011, pp. 223-224 © Albin Michel

Ahmed Aarab, Philippe Lherminier, « Al-Idrîsî », in *Le livre des animaux d'Al-Jâhiz*, Paris, L'Harmattan, Coll. Acteurs de la Science, 2015, cité par Alain Schnapp, « Les ruines sont-elles nécessaires ? », in *Les nouvelles de l'archéologie*, 157-158 | 2019, 136-141. [<https://journals.openedition.org/nda/8081>]

Fiche 08

Serge Gruzinski, *L'histoire pour quoi faire?*, Paris, Fayard, 2015, pp. 18-24 © Librairie Arthème Fayard, 2015

Fiche 09

Georges Duby, « D'une ségrégation venue du fond des âges... », in *Artiste/Artisan?*, cat. exp. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 23 mai-5 septembre 1977), Paris, Musée des Arts Décoratifs, pp. 7-13

Fiche 10

Ariane Mnouchkine, « Une utopie en partie réalisée », in *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*, propos recueillis par Olivier Celik, Portraits, entretiens, textes, notes de répétitions, Paris, juillet 2010, pp. 9-13 © L'avant-scène théâtre n° 1284-1285, 2010

Fiche 11

Gérard Bonnefon, *Handicap et cinéma*, Lyon, Chronique Sociale, Coll. Comprendre la société, 2004, pp. 33-100

Fiche 12

Michelle Perrot, « Pratiques de la mémoire féminine », *Traverses*, 40, IV/1987, repris in *Le chemin des femmes*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2019, p. 616

Michelle Perrot, « La chambre des dames », in *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, repris in *Le chemin des femmes*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2019, p. 721

Michelle Perrot, « Les femmes et leurs images, ou le regard des femmes », in Georges Duby (dir.), *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992, repris in Michelle Perrot, *Le chemin des femmes*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2019, pp. 743-744

Fiche 13

Philippe Beaussant, *Le Roi-Soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2002 © Éditions GALLIMARD

Fiche 14

Conversation avec Catherine Meurisse, animée par
Adrien Goetz, Institut national d'histoire de l'art,
auditorium Jacqueline Lichtenstein, 27 octobre 2021

Anne-Hélène Hoog, « Musées » in *Le Bouquin de la Bande dessinée*, sous la direction de Thierry Groensteen, Paris,
Robert Laffont, coll. Bouquins, 2020

Fiche 15

Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard,
2015

Fiche 16

Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin
de l'œuvre », in *Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs*,
cat. exp. (Antibes, Musée Picasso, 1^{er} juillet 2000-14 janvier
2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 226.

Guy Debord, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues*, n°2,
Anvers, Bruxelles, 1956, p. 6.

Fiche 17

Nadeije Laneyrie-Dagen, *Histoire de l'art pour tous*, Paris,
Hazan, 2011

John Berger, *Voir le voir*, Paris, Éditions B42, 2014

Sanjay Subrahmanyam, *Comment être un étranger, Goa-
Ispahan-Venise – XVI^e-XVIII^e s.*, Paris, Alma éditeur, 2013

Fiche 18

Rachid Taha, *Je suis africain*, 3 mn 42 s, 4^{ème} titre de l'album
éponyme posthume, paru le 20 septembre 2019 sur le label
Naïve Records (Rachid Taha: Chant, Toma Feterman:
Guitares, luth, moog basse, claviers, accordéon, bongos,
percussions, flûte, flugelhorn, trompette, chœurs, Mamady
Diabate: Guitare, Idriss Badarou: Basse, Sekou Bah:
Basse, Hakim Hamadouche: Banjo, mandola, chœurs,
Yves Aouizerate: Claviers, Anne Le Pape, Jacques Gandard,
Ruben Tenenbaum: Violons, Julien Gaben: Alto, guitare
électrique, basse, bongos, chœurs, Franck Mantegari:
Batterie, Yves Aouizerate: Bâton de pluie, programmation,
Hamani Aït Idir: Darbouka, tar, Lassana Diabate: Balafon,
Assaba Dramé: Ngoni, Olivier Llugany: Trombone)

Fiche 19

Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*,
Paris, Flammarion, 1993 © Éditions Flammarion, 1993

Fiche 20

Anne Teresa De Keersmaeker, *Incarner une abstraction*,
Arles, Actes Sud, Coll. Le souffle de l'esprit, 2020 © Actes
Sud, 2020

Françoise Gründ, « Danse et cérémonies traditionnelles »,
in *Dictionnaire du corps*, Paris, Puf, 2007

Crédits photographiques

Couverture: © ADAGP, Paris, 2023/© Agence Louis Benech

Fiche 1: © Musée de la Tapisserie de Bayeux/© The Trustees of the British Museum. Fiche 2: © LRMF, D. Vigears/© LRMF, T. Borel/© LRMF, D. Vigears. Fiche 3: © Justin Schmitz/© musée du quai Branly – Jacques Chirac. Fiche 4: © ADAGP, Paris, 2023 /© CC BY-NC Joan. Fiche 5: © CC BY Jean-Pierre Dalbéra. Fiche 6: © Musée Lorrain, Nancy/© CC NY Patrick/Flickr/© Musée du Louvre, Paris. Fiche 7: © Pascal Convert/ADAGP, Paris, 2023. Fiche 8: © ADAGP, Paris, 2023/Photo © Paris Musées, musée d'Art moderne, Dist. RMN-Grand Palais/image ville de Paris/© Morgan Belzic. Fiche 9: © Micheletb, 2016/© Gallica/Bibliothèque nationale de France/© Aymeric François/Centre des monuments nationaux. Fiche 10: © CC by Jean-Pierre Dalbéra. Fiche 11: © DOLK/Photo © CC by Badzil. Fiche 12: © ADAGP, Paris, 2023. Fiche 13: © Institut national d'histoire de l'art/© ADAGP, Paris, 2023/Photo © CC Patrick/Flickr © Bibliothèque nationale de France. Fiche 14: © Dargaud, 2023. Fiche 15: © Gijsbert van der Wal/© D.R. Fiche 16: © Gallica/Bibliothèque nationale de France/© CC rocor/© Vincent Baby. Fiche 17: © Vincent Baby/© ADAGP, Paris, 2023. Fiche 18: © Camille Mougeolle. Fiche 19: © ADAGP, Paris, 2023/© ADAGP, Paris, 2023. Fiche 20: © CC BY-NC-ND Carolien Coenen

Relecture et correction
Lolita Wotin

Éditions
Katia Bienvenu

Iconographie
Cloé Brosseau

Communication
Marie Laure Moreau

Conception graphique
Barnabé Leclerc et Alexandra Thiélin

Impression
SNEL, Vottem, Belgique

Édition mai 2023

