

## Open Museum Donald

## sommaire

**Introduction** : Chaque année, le Palais des Beaux-Arts de Lille invite des créateurs à investir ses espaces en établissant un dialogue entre son œuvre et les collections du musée. Un nouveau regard est ainsi proposé à chaque édition : dialogue des arts, dialogue des langages, dialogue des cultures. 2015 accueille Donald. Surprenante expérience que propose le collectif allemand Interduck : au gré des salles, nous découvrons de grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art pastichés sous les traits d'une icône de l'enfance. Surprise, humour, malice, InterDuck nous propose une situation pédagogique, une promenade ludique dans les collections lilloises.

**Fiches thématiques**

1. **Donald** : une icône du XXe siècle.
2. **Le cinéma d'animation** : petite histoire d'un art.
3. **L'anthropomorphisme** dans l'art.
4. **L'emprunt, la citation, le pastiche.**

**Fiches d'œuvres**

5. ANONYME, Portrait d'un Militaire Romain, vers 125-135
6. MAÎTRE DES MADONES MOSANES, Vierge Allaitant l'Enfant, v. 1350
7. Ambroggio DI BALDÈSE, *La Vierge et l'Enfant*, XIVE siècle
8. MAÎTRE DE SANTA BARBARA, *La Vierge allaitant entourée de plusieurs saints*, 1432
9. Barthel BRUYN, *Portrait d'Homme*, 1550.
10. Pieter BOEL, *Allégorie des Vanités du Monde*, 1663.
11. ANONYME, *Jeune Fille à la Chandelle*.
12. Noel HALLÉ, *Églé et Silène*, 1771
13. François WATTEAU, *Une Fête au Colysée*, vers 1789.
14. Francisco de GOYA, *Les Caprices*, 1797-1799.
15. Camille ROQUEPLAN, *La mort de l'Espion Morris*, 1823.
16. Louis Emile SALOMÉ, *L'Enfant Prodigue Méditant*, 1863.
17. Carolus DURAN, *La Dame au Chien*, 1870.
18. Auguste RODIN, *L'ombre*, 1880.
19. Claude MONET, *Le Parlement de Londres*, 1904.
20. Pablo PICASSO, *Olga au Col de Fourrure*, 1923.

Dossier conçu et réalisé par l'équipe des enseignants détachés du Palais des Beaux-Arts de Lille : Marie Barras, Dominique Delmotte, Philippe Lefèbvre, Marie-José Parisseaux

Coordination : Fleur Morfoisse, Conservateur au département Antiquités et Objets d'arts et coordinatrice de L'open Museum – Céline Villiers, Action éducative

## Donald, une icône du XXe siècle

## PROPOS

On m'appelle Donald, Donald Duck (le canard en anglais), au cas où mes pattes palmées et mon bec d'anatidé vous aurez échappé. Râleur, vindicatif, colérique et impulsif, je m'exprime dans un concert de baragouins souvent inaudibles qu'étonnamment vous comprenez tous... « Vous vous reconnaissez ? ».

Etrange destin que le mien, j'apparais en 1934 dans une production Disney. Disney, Disney... vous connaissez ? Walt de son p'tit nom.

Walt naît à Chicago en 1901 dans une famille modeste. Etudes et petits boulots. A 17 ans, il falsifie son passeport pour s'engager dans la première guerre mondiale ; son frère Roy est recruté par la Navy l'année précédente. A son retour fin 1919, Walt crée plusieurs entreprises d'animation qui périssent jusqu'en 1923 où Roy le rejoint pour fonder dans un garage les précaires Studios Disney. « Félix le Chat » fait déjà l'objet d'une série à Hollywood. L'entreprise poursuit ses créations : Mickey apparaît en 1928 sous la plume d'Ub Iwerks. En effet, Walt ne dessine pas : il scénarise, modélise et surtout dirige les productions. Quand le cinéma cesse d'être muet en 1927, il construit les premiers effets sonores de ses personnages. En 1929, Walt entraîne ses studios dans la série des *Silly Symphonies*, il signe en 1930 un contrat pour la série *Mickey* dont le succès est immédiat et international, les premiers produits dérivés sont lancés. Mais les studios Disney investissent déjà dans l'aventure innovante de la couleur, en 1932, une *Silly Symphonie* couleur remporte l'oscar du court métrage d'animation et Walt reçoit un oscar d'honneur pour Mickey. C'est pas du boulot ça ? 1934, Walt lance le chantier de *Blanche-Neige*, son premier long métrage, et le *Journal de Mickey* édite son premier numéro en France.

Mais fi des histoires de famille ! Au rayon célébrité, moi, Donald Fauntleroy Duck, j'apparais timidement sous les feux de la rampe dans *Une petite poule avisé, Silly*, projetée en juin 1934. J'en conviens, quelques-uns de mes condisciples ont une certaine notoriété : le canard d'Andersen d'abord en 1842 - mais il est petit, vilain et même pas canard tout compte fait. Puis Gédéon, dessiné en 1923 par Benjamin Rabier pose, quand même, les bases de la bande dessinée au fil de treize albums. Jean de La fontaine ne me met en scène qu'une fois dans *La tortue et les deux canards*. D'autres apparaîtront ensuite : Duffy Duck créé par Tex Avery et Bob Clampett en 1936, aussi noir que je suis blanc ; celui de Prokofiev de *Pierre et le loup*, la même année - vous avez dit « classique » ? ainsi que votre mignon Saturnin créé pour la télévision par Jean Tourane en 1964. Voilà pour la concurrence aviaire. Mais quand l'historien Michel Pastoureau écrit *Animaux Célèbres* en 2001, devinez donc qui passe en tête. Oui messieurs dame, je suis le canard le plus célèbre au monde, aussi culturel que le jazz qui irrigue les années folles, aussi américain que les GI qui libèrent l'Europe, aussi historique que Charlot. Comme la Joconde ou Marilyn, je suis une icône et tout le monde me connaît. Pas mal non, pour un maladroit canard grincheux ?

De l'œuf et du canard, la question des origines se pose... Au cœur de l'ascension Disney, ma paternité est complexe : si le cinéma m'a offert mon premier rôle, la bande dessinée me crée une famille. Comme tous les amis de Mickey, je suis un animal de ferme. Ainsi, blanc et anthropomorphe, un canard apparaît en 1931 vêtu d'un costume tyrolien dans un recueil publié de *The Adventures of Mickey Mouse*. Ce canard semble repris par Dick Huemer et Art Babbitt dans la *Silly* de 1934, mais ils m'habillent d'un seyant costume de marin, mon patronyme s'affiche sur une bouée et surtout l'imitateur Clarence Nash, récemment recruté par les studios pour les bruitages, me dote d'une voix nasillarde irremplaçable. Quand j'apparais à nouveau dans *Le Gala des Orphelins*, diffusé en août 1934, l'animateur Dick Lundy a forgé mon caractère aux côtés de Mickey : maladroit, je pique de ces colères tapageuses qui feront mon succès. En 1935, les dessinateurs Ted Osborne et Al Taliaferro me donnent un premier rôle dans une bande dessinée de quatorze pages, ainsi que de courts *comics trip* dans les journaux. Les studios commercialisent ma licence. Au fil des courts-métrages, avec Mickey et Dingo, nous formons vite un trio comique. Paresseux et colérique, j'apparais vite comme le contrepoint du héros charismatique de la galaxie Disney. En 1936, j'obtiens un premier rôle dans *Donald et Pluto*.



Mon ascension est dès lors inévitable. En 1935, après de nombreux petits boulots, Carl Barks (1901-2000), féru de comics, se présente aux studios Disney qui recrutent. Il commence par le dessin dans la répétition du geste nécessaire à l'animation mais, au sein de l'équipe, Walt l'encourage très vite au scénario qu'il enrichit de sa créativité. Moi, Donald, je commence à devenir une vedette, j'obtiens ma propre série et Carl prend en charge ma carrière. Il cosigne le scénario du premier épisode de ma série ; *Don Donald* (1937) où apparaît **Donna Duck**, une fiancée. Mais Walt réorganise déjà les studios, les Silly symphonies sont abandonnées et Mickey s'essouffle, Walt spécialise les équipes autour de personnages : Mickey, Pluto, Dingo et ...moi évidemment. Coté comics, Osborne et

Taliaferro me déménagent en ville où débarquent trois neveux incontrôlables : un cartoon était en chantier dans les studios Disney sur lequel travaillait Carl, les *Neveux de Donald*.

En 1938 je fais des essais dans *Donald and the Old Masters* : j'y suis gardien de Musée, j'apparais sous les traits du *Cavalier Riant* de Frans Hals mais le projet reste inachevé...

En 1937, me voilà donc accompagné de trois neveux hystériques nommés **Riri Fifi et Loulou**, fils de ma sœur **Della** dont le court métrage sort en 1938. En 1939 naît mon cousin campagnard **Gus**. En juin 1940, apparaît **Daisy** dans *L'entrepreneur M. Duck*, que courtise aussi un certain Gontran Bonheur, mon rival auprès de l'élue de mon cœur. Carl Barks, multiple récidiviste dans l'écriture des gags qui font mon succès, est le principal initiateur de tous ces personnages qu'il développe avec Jack Hannah au fil de 27 épisodes de 1937 à 1942, ma carrière prolifique doit beaucoup à cet homme de l'ombre.

En septembre 1940, mon caractère volontaire m'engage dans l'effort de guerre dans *Donald bénévole*. Les Etats-Unis entrent en guerre le 7 décembre 1941 : je suis conscrit dans *Donald à l'armée* en 1942. Si Walt Disney refuse de faire de Mickey un instrument de propagande, je m'engage résolument aux côtés du peuple. Je tourne ainsi neuf épisodes sous les drapeaux et *Der Fuehrer Face* en 1943 reçoit un oscar, ma popularité s'accroît. Je rentre même sur le terrain politique : en 1941, le gouvernement américain sollicite Walt Disney pour lutter contre la montée du nazisme sur le continent sud américain. Devinez donc qui s'engage encore ? Me voilà donc ambassadeur des Etats-Unis dans *Saludos Amigos* en 1943 puis dans *Les Trois Caballeros*, 1945.

Mais Carl Barks se fâche et claque la porte des Studios Disney en 1942, juste après sa collaboration à l'album *L'or des Pirates* édité par la Western Publishing. Bien qu'il veuille éditer sa propre création, cette maison d'édition embauche le dessinateur pour développer... ma carrière. Il obtient cependant le droit d'œuvrer seul et publiera près de 500 histoires pour Western Publishing sous licence avec Disney. Ainsi en 1947, Carl Barks crée mon oncle Balthazar **Picsou** dans la bande dessinée *Noël sur le Mont des Ours*. Les **Rapetous** apparaissent en 1951 convoitant son coffre comme les **Castors Juniors** qui trouveront leur voie propre. Géo Trouvetou lui apparaît pour la première fois dans le n°140 de Walt Disney Comics and Stories en 1953.

Dans son numéro du 16 avril 1945, Life Magazine publie seize chefs-d'œuvre pastichés à l'effigie de Donald : De Vinci, Titien, Brueghel, Rembrandt, Hals, Gauguin, Picasso. Ces œuvres détournées proviennent du court-métrage avorté de 1938, *Donald and the Old Masters*, enrichies des nouveaux personnages de l'univers des canards. A sa retraite, en 1966, Carl Banks obtient d'ailleurs le droit de la Cie Disney d'utiliser ses personnages dans la réalisation de peintures à l'huile. Vous voyez, mes relations au Grand Art ne datent pas d'hier !!! Et ma côte de personnalité ne faiblit pas.

Mais, question pastiche, un complot se ourdit en Basse-Saxe. En 1982, un professeur de l'école des Beaux-Arts de Brunswick, Bauer Eckart, initie un projet pédagogique sollicitant les élèves à partir d'un scénario. « Le clan des canards a quitté la terre en 1944, laissant derrière lui une collection unique d'œuvres d'art. Il faut partir à la recherche de cette curieuse disparition et déchiffrer les mystères cachés dans leurs productions. ». Sont-y pas fous ces humains ? Les élèves mobilisent ainsi connaissances et techniques dans la réalisation de pastiches. L'opération est ludique et productive, un collectif poursuit l'aventure et prend le nom d'Interduck. Foi de canard ! Me voici multiplié, détourné, accommodé à toutes les sauces ! Canard à la Romaine, canetons à la Grecque, cane à la mode baroque, volatiles brossés, laqués, modelés autour d'un canard au sang chaud : moi ! « La Duckomenta » regroupe ainsi aujourd'hui plus de cinq-cents œuvres à sa carte. Le collectif se compose de cinq artistes qui sollicitent designers, cinéastes, architectes, créateurs numériques sans oublier les sciences humaines. Jouant sur les personnalités complexes de ma famille développée par Carl Barks, ils enrichissent le scénario originel de Bauer Eckart en puisant dans la bande dessinée et le cinéma d'animation. Nous nous immisçons ainsi dans les œuvres sans pour autant les parodier : il s'agit surtout dans ce dispositif de rendre l'histoire de l'art ludique et accessible à tous. Enquêtez jeunes gens !!! (je vous rappelle ici mes quatre-vingt ans bien pesés) Nous retiendrons que ces créations favorisent le dialogue entre une culture plus populaire et la culture élitiste. Et signalons que les œuvres originales sont citées dans le plus grand respect, avec une maîtrise parfaite des techniques de la peinture figurative, de la sculpture, du dessin, et des pratiques contemporaines.

Voilà, il est temps pour moi de rejoindre mes écrans et phylactères et de retourner barboter ... dans la mare aux canards ! Et souvenez-vous, « on a toujours besoin d'un plus petit que soi ! »

**Donald Fautleroy Duck.**

## Le cinéma d'animation

### PROPOS

En 1664, le danois Thomas Walgenstein propose un nouveau type de spectacle : **la lanterne magique**. Des images dessinées sur des plaques de verre sont projetées dans l'obscurité au travers d'une lentille. Le procédé aux aspects magiques séduit et se diffuse dans le monde au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. En 1888, les studios d'Edison créent **le kinétoscope** qui permet la réalisation de très courts films capturant le mouvement. En 1892, Emile Reynaud produit des *théâtres optiques* concevant divers appareils qui donnent l'illusion du mouvement à ses dessins. Motivés par ces attractions à succès, les frères Lumières se lancent dans la recherche du *cinématographe* dont la première projection a lieu en 1895.

Dans une course à l'innovation technologique qui ne ralentira plus, le dessin animé prend son essor : James Stuart Blackton produit *Humorous Phases of Funny Face* en 1906, photographiant une succession de dessins à la craie sur un tableau noir. En 1908, l'illustrateur français Emile Courtet projette *Fantasmagorie*, premier film où le dessin est directement tracé sur la pellicule. Il partira développer sa pratique aux Etats-Unis où Windsor McCay (1869-1934), créateur du célèbre *Little Nemo in Slumberland* (1905), s'engage à son tour dans le dessin animé : *Gertie le dinosaure* sort en 1914. Douze minutes autour d'un héros principal, les principes du dessin animé sont fondés. Félix le chat, lui, apparaît dans *Feline Follies* en 1919. Ce personnage d'Otto Messmer connaîtra un succès international avant l'avènement de Mickey Mouse qui rencontre le succès dans *Steamboat Willie* en 1928.

Certes, l'image animée a toujours fasciné les hommes. Nous pouvons citer **le thaumatrope** qui voit le jour dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle - ce petit disque aux dessins sur chaque face qu'une vive rotation permet d'animer - ou encore citer **le folioscope** inventé en 1868 - une compilation de dessins feuilletés qui produisent un mouvement. Pour comprendre le mouvement, les deux procédés ludiques peuvent être mis en œuvre en classe sans oublier la découverte de l'œuvre des photographes Muybridge et d'Etienne-Jules Marey. Le procédé des celluloids, mis au point en 1914, est très long et technique, supplanté dans les années 90 par les possibilités informatiques. Mais avec le cinéma d'animation, au XX<sup>e</sup> siècle, c'est un genre qui se met en place avec ses chefs-d'œuvre qui marqueront des générations. Fernand Léger s'investit dans ces techniques avec Dudley Murphy dans un film dadaïste, *Le Ballet Mécanique* (1924) traversé par un personnage d'animation, Charlot...

En Allemagne, Lotte Reiniger ressuscite une technique populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle : la silhouette découpée. En 1926, *Les aventures du prince Ahmed*, librement inspirées des *Mille et Une Nuits*, constituent le premier long métrage d'animation, une heure six minutes mettant en scène des décors et scènes féériques. A l'est, Ladislav Starewitch, entomologiste, entreprend la mise en scène de spécimens naturalisés et produit plusieurs courts métrages dans les studios moscovites avant la révolution russe. Réfugié en France, il réalise *Le Roman de Renard* avec sa femme Irène en 1928 où une extrême fluidité du tournage image par image se met au service d'un anthropomorphisme dénonçant une société féodale corrompue. Outre-Atlantique, tout Hollywood se défie de « la folie Disney » quand celui-ci lance ses équipes dans l'adaptation du conte des frères Grimm. Huit-cents artistes œuvrent trois ans durant et *Blanche-Neige* triomphe en 1937 : ce premier long métrage couleur emporte public et critique. Pionniers de l'animation avec les séries Betty-Boop (1930) et Popeye (1933), les frères Fleischer lancent *Les Voyages de Gulliver* en 1939. Cette ode à la tolérance brillamment adaptée ne rencontre pas le succès mérité alors que les Studios Disney multiplient les exploits : *Pinocchio*, 1939 ; *Fantasia*, 1940 ; *Dumbo*, 1941 ; *Bambi*, 1942. *Fantasia* est un chef-d'œuvre poétique et pédagogique alliant initiation musicale, créativité et références tant graphiques que culturelles. L'apprenti sorcier se grave dans les mémoires.

Sur la trame du *Petit Poucet*, le cinéaste Jean Image réalise *Jeannot l'Intrépide* en 1950. Ce premier long métrage français met en œuvre un style nouveau dans le paysage de l'animation avec une intention éducative et morale. *La Ferme des Animaux* sort en 1954. Ce premier long métrage britannique réalisé par John Halas et Joy Batchelor met en scène la révolte d'animaux maltraités fondant une nouvelle société égalitaire. Le dessin animé se politise au travers la fable anthropomorphique : le conte philosophique est interdit aux moins de dix-huit ans ! Perrault, Grimm, romans anonymes du Moyen-Âge, Jonathan Swift, Georges Orwell : la littérature nourrit tous ces premiers films, au-delà des écoles. L'adaptation du roman de Kipling, *Le Livre de la Jungle*, sort en 1967. Ce classique au swing époustouflant reste aujourd'hui le quatrième film au box-office français depuis 1945. Les années soixante bouleversent la société. Georges Dunning met en scène les Beatles dans *Yellow Submarine* en 1968. Des graphismes pop bigarrés célèbrent cette fable psychédélique rythmée par les multiples standards du groupe. En 1973, René Laloux réalise *La Planète Sauvage*. Conte philosophique, réflexion sur la nature humaine, ce film s'appuie sur le graphisme de Roland Topor.

Le manga japonais entre en France par la télévision au travers les créations d'Ozamu Tezuka. Hayao Miyazaki signe son premier long métrage en 1979 : *Le Château de Cagliostro* où au sein d'une commande complexe, il met déjà en place ses thèmes privilégiés dont la relation à une nature idyllique et la dualité entre culture et technologie. Suivront notamment *Le Château dans le Ciel*, 1986 ; *Princesse Mononoké* en 1997 ; et *Le Voyage de Chihiro* en 2001.

Le cinéaste Paul Grimaud s'était associé à Jacques Prévert en 1946, une amitié que couronne *La Bergère et le Ramoneur* en 1952, puis *Le Roi et l'Oiseau* en 1980, trois ans après la disparition du poète. Grâce et poésie marquent cette ode à la liberté au sein d'un conte politique. Les années 80 seront marquées par les œuvres de John Bluth : *Brisby et le Secret de Nimh*, 1982 ; *Fievel et le Nouveau Monde*, 1986 et *Le Petit Dinosaur et la Vallée des Merveilles* en 1988 alors que triomphe *Qui veut la peau de Roger Rabbit* de Robert Zemekis. Les Studios Disney reviennent en puissance en 1992 et 1993 avec *La Belle et la Bête* et *Le Roi Lion* que servent des graphismes puissants. Ils produisent également la magie Tim Burton en 1993 avec *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* réalisé par Henry Selick. L'image de synthèse trouve ses lettres de noblesse avec la création de John Lasseter, pilier des Studios Pixar : *Toy Story* en 1995. En 1998, Michel Ocelot ressuscite l'animation française, *Kirikou et la sorcière* aborde la notion de mort dans une fable humaniste servie par les techniques d'animation ancestrales. *Les Triplettes de Belleville* de Sylvain Chomet est nommé aux oscars en 2002. Mais les techniques numériques de la 3D envahissent l'écran : *Monstres et Cie*, 2001 ; *Le Monde de Nemo*, 2003, *Happy Feet*, 2006 sont des succès éclatants mêlant humour et inventivité dans des plaidoyers habiles pour le droit à la différence. Associée à Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi adapte son autobiographie militante en 2007 : *Persepolis*. L'abstraction du dessin, l'expressionnisme du noir et blanc exaltent le traitement de sujets difficiles comme le documentaire d'Ari Folman sorti en 2008 : *Valse avec Bachir*.

Depuis plus d'un siècle, le cinéma d'animation décline ses productions que cette fiche vous propose en un échelonnement de repères, non exhaustifs. L'Histoire des Arts cherche à construire la synergie entre chronologie et œuvres artistiques ; le cinéma d'animation est un champ de création ludique et attrayant auquel Donald nous invite aujourd'hui.

## PISTES HISTOIRE DES ARTS

### Premier Degré

**Les images animées :** procédés, techniques et repères.

**Paul Grimaud, *Le roi et l'oiseau*, 1980 :** cette œuvre cinématographique appartient à la liste d'œuvres ressource proposée par le ministère de l'éducation nationale, basée sur une collaboration entre le cinéaste et Jacques Prévert.

**Animer des images :** voir publication « *Premiers pas vers l'image* », Inspection académique du Nord, 2009, diffusée à toutes les écoles du département.

### Second degré, collège

#### Arts- créations- cultures

Le cinéma d'animation est entré dans ce que l'on nomme la culture populaire. Les personnages deviennent souvent des sortes de héros des temps modernes et participent des fables, contes et autres récits sous une forme ludique...Que les films viennent des Etats Unis, de l'Europe où du Japon, ils portent des particularités culturelles. En quoi le cinéma d'animation participe de l'identité et de la culture contemporaine ?

#### Arts- Techniques- Expressions

Le cinéma d'animation est issu d'inventions technologiques dont s'emparent les créateurs à des fins expressives. L'évolution de ces techniques a permis d'élargir les représentations. En quoi le cinéma d'animation est un support de connaissances, d'invention et d'expression en relation avec le monde technique ?

### Second degré, lycée

#### Arts-Techniques-expressions

L'art débarrassé par la modernité des contraintes académiques de maîtrise technique, n'en reste pas moins fasciné par la technologie récente. Le cinéma d'animation s'est tourné vers les techniques assistées par ordinateur (capture du mouvement extrait du monde réel, technique du morphing etc...).

La question se pose : quelle est la place de la technique dans le cinéma d'animation et plus généralement dans l'art aujourd'hui ? Créative ou pratique ?

## ŒUVRES EN RAPPORT

- Dirk Bouts, *La Chute des Damnés*, v. 1470 en relation avec Pokémon : les monstres hybrides.
- Paul Bril, *Le Naufrage de Jonas*, vers 1616-1630 et Nicolas Mignard, *Le Jugement de Midas*, XVIIe siècle en relation avec *Pinocchio* : voyage dans la baleine et punition de la croissance des oreilles.
- Noël Hallé, Églé et Silène, 1771 en relation avec *Fantasia*, danse des faunes.

## Donald Duck et la question de l'anthropomorphisme dans l'art

## PROPOS

**Qu'est-ce que l'anthropomorphisme?**

L'anthropomorphisme (du grec *anthropos*, humain, et *morphè*, forme) est au départ une doctrine qui représente les divinités animales avec la forme et les attributs humains. L'anthropomorphisme se traduit par des dieux-chimères, mi-hommes, mi-animaux, comme en Grèce le dieu Pan qui a des pattes de bouc, ou en Inde le dieu Ganesh qui a une tête d'éléphant. Les exemples d'anthropomorphisme sont innombrables dans la plupart des civilisations polythéistes.

Par extension, le terme anthropomorphisme définit la tendance à donner à des objets (comme des ordinateurs !) ou des animaux, des caractéristiques, des sentiments, des passions, des actes, des traits propres à l'espèce humaine.

**Depuis quand les artistes utilisent-ils la figure de l'animal humanisé dans l'art ?**

Transformer les animaux via le prisme de l'humanité ne date pas des *Fables* de la Fontaine. Il s'agit d'une longue tradition qui prend son origine dès l'Antiquité. On a trouvé sur certains papyrus égyptiens des représentations d'animaux où la religion et la royauté sont tournées en dérision via des figures animales de chats et de rats (Papyrus de Londres).

Dans l'art, les métaphores animalières permettent aux artistes, aux auteurs de faire la caricature de la société, la satire de la religion et la parodie des hommes influents sans craindre de représailles.

En empruntant des physionomies animales, l'artiste ou l'auteur peut ainsi s'attarder sur le caractère de ses personnages : le renard est fourbe et malicieux, la souris modeste, le rat opportuniste, le lion majestueux, etc.

Au XXe siècle, ce sont la bande dessinée et le cinéma d'animation qui exacerbent le zoomorphisme (l'animal sert à parler de l'humain) et l'anthropomorphisme (une humanité est conférée à des animaux).

La bande dessinée utilise trois fonctions des personnages-animaux.

La première est celle des animaux anthropomorphes, tels Krazy Kat, Mickey, Donald ou Pif le chien. Ils sont généralement bipèdes, possèdent des mains, ont le don de parole, des expressions faciales variées, des conduites humaines, parfois mélangées à des conduites animales. Généralement l'animal porte un costume humain. Son anthropomorphisme peut être plus ou moins complet. Dans l'univers animalier de Disney, on peut opposer Mickey, qui se présente comme un humanoïde et dont la nature de souris n'est plus signalée que par des oreilles rondes, une truffe, la présence d'une queue à Donald, Picsou, etc., qui deviennent des hommes-canards.

Dans la deuxième catégorie, on trouve les animaux comparses de héros humains comme Milou, le Marsupilami, Jolly Jumper dotés d'intelligence et de parole. Ils sont souvent des commentateurs ironiques de leurs maîtres ayant des conduites (l'impolitesse, l'ivrognerie, etc.), ou des pulsions (la colère, le dégoût) que n'ont pas leurs propriétaires trop parfaits.

Dans la troisième catégorie, on trouve des animaux traités de façon réaliste comme Rintintin de Raphael Marcello ou Bessy de Vandersteen.

**Pourquoi la figure anthropomorphe du canard chez Disney?**

Donald, grincheux et colérique au début de sa carrière sert de contrepoint au caractère lisse et posé de Mickey. La liste des adjectifs pour le qualifier pourrait être sans fin mais pour n'en retenir que quelques-uns : «Crédule, rêveur, persévérant, déterminé voir obstiné, héroïque mais pas téméraire, grincheux, angoissé, fier, égocentrique, hystérique et surtout colérique », en résumé le panel des humeurs humaines.

**Quel est le symbolisme du canard?**

Le canard, domestiqué par les Chinois depuis 4 000 ans, symbolise la fidélité conjugale pour ce peuple. Il vit toujours en couple et se montre particulièrement affecté quand il perd sa compagne. En Chine, il aurait existé une secte "La secte du canard et de l'œuf" dont les membres étaient végétariens et mangeaient des œufs de canards.

Chez les Gaulois, le canard était l'animal sacré de la tribu des Sequanes et de leur déesse Sequana.

D'après Hanns Kurth, en son *Dictionnaire des rêves* (Ed. Ariston 1976, Genève), rêver de canard est un symbole d'espoir. Le voir peut annoncer un honneur. S'il nage, des nouvelles défavorables sont à craindre. Vouloir le capturer sans y parvenir annonce des pertes. Réussir à le capturer signifie la réussite prochaine d'une entreprise. Si on lui donne à manger, on récoltera de l'ingratitude pour un bon acte accompli au bénéfice d'un de ses amis.

**Quelques citations sur le canard...**

- «Qu'une vie est heureuse, quand elle commence par l'ambition et finit par n'avoir d'autre rêve que celui de jeter du pain aux canards!» Henry de Montherlant, *Le Démon du bien*, 1937.
- «Les pattes du canard sont courtes, il est vrai; mais les allonger ne lui apporterait rien.». Tchouang-

Tseu.

- «L'eau sur le canard marque mieux que la souillure sur la femme». Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)
- «Si tu regardes ce que le canard mange, tu ne mangeras pas de canard.». Proverbe créole.

#### Quelques expressions populaires...

- «Un canard»: une fausse nouvelle répandue par de mauvais journaux; en argot: un journal.
- «Ça ne casse pas trois pattes à un canard»: se dit de quelque chose de moyen ou passable.
- «Être le vilain petit canard»: en référence au conte de Hans Christian Andersen, se démarquer négativement.
- «Faire un canard»: tremper un morceau de sucre dans le café ou dans une boisson alcoolisée.
- «Faire un canard»: en musique, jouer une fausse note, dissoner.
- «Faire un froid de canard»: il fait très froid.

### PISTES HISTOIRE DES ARTS

#### 1er degré

##### Arts du Langage

Les contes sont des récits initiatiques de la vie où les animaux sont les héros et permettent de comprendre les enjeux et les comportements sociaux.

- Pierre de Saint-Cloud, *Le Roman de Renart*, vers 1174 (pour les premières versions)
- Charles Perrault, *Le Chat botté*, 1697
- Anonyme, *Les trois petits cochons*, XVIIIe siècle
- Hans Christian Andersen, *Le vilain petit canard*, 1842

Les fables sont des récits où les animaux ont les caractères et les défauts humains, elles se terminent par une moralité à retenir.

- Ésope, *Fables*, VIe siècle avant J.C
- Abdallah Ibn al Muqaffa, *Kalila et Dimna*, *J'éteins*, vers 750
- Jean de La Fontaine, *Fables*, 1668

Un roman graphique :

- Art Spiegelman, *Maus*, entre 1970 et 1980, à New York,

##### Arts de l'Espace

- Les Sphinx

Architectures dites «canards»

- Big Duck, Flanders, 1931, Long Island, New-York, U.S.A
- Big Chicken, restaurant KFC, 1956, Marietta, Géorgie, U.S.A
- L'Office national du développement de la pêche, Inde.

#### Second degré – collège

##### Arts- créations- cultures

L'anthropomorphisme est une pratique inscrite dans de nombreuses cultures. Dans les arts du Langage comme dans les arts du visuel, il participe de la représentation implicite de la vie et du comportement humain. Goya l'a utilisé judicieusement dans ses Caprices, le rendant propice à la satire, tout comme Lafontaine l'employait à des fins moralisatrices. L'anthropomorphisme s'inscrit dans la culture populaire, puisqu'il porte en lui la symbolique des caractères attribués communément aux animaux.

Comment les mythes et traditions populaires autour de l'anthropomorphisme ont-ils inspirés la création artistique ? En quoi l'art participe-t-il à la construction de cette identité culturelle ?

##### Arts- Ruptures- Continuités

L'utilisation de la figure animalière perdure dans l'art d'aujourd'hui, parfois à des fins critiques ou parodiques, ou encore pour le collectif Interduck, à des fins pédagogiques. Comment l'anthropomorphisme en Art a-t-il perduré ? Comment ce thème et ce motif a-t-il été réécrit au fil du temps ?

### CEUVRES EN RAPPORT

#### Des animaux anthropomorphes

- Anonyme, *Statue de la déesse Bastet*, 664-332 av. J.C; H. 16,3; L.6,1 cm, Palais des Beaux Arts de Lille.
- D'après Jérôme Bosch, *Le concert dans l'œuf*, huile sur toile 2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, H.108,5; L.126,5 cm, Palais des Beaux Arts de Lille.
- David Téniers II, *La Tentation de Saint Antoine*, huile sur sur toile, XVIIe siècle, H.62,8; L. 87 cm, Palais des Beaux Arts de Lille.

#### Des canards représentés

- Anonyme, *Pique-fleurs*, objet d'art, 18<sup>e</sup> siècle, Delft, décor de grand feu, H.29,5; l.34 cm, , Palais des Beaux Arts de Lille.
- Pieter Boel, *Études de canards*, XVIIe, huile sur toile, H.71; l.92 cm, Palais des Beaux Arts de Lille, , Palais des Beaux Arts de Lille.
- D'après Jan Fyt, *Butin de chasse gardé par un chien*, H.119; l.167 cm, Palais des Beaux Arts de, Palais des Beaux Arts de Lille.

## L'emprunt, la citation, le pastiche

### PROPOS

Il n'y a pas si longtemps encore, la copie d'œuvres originales constituait une étape indispensable dans l'apprentissage de l'Art. Ainsi, bon nombre d'apprentis reproduisaient les tableaux des grands maîtres, se saisissant de leurs thèmes, compositions, techniques et styles. Jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la copie était donc à la base de la formation des artistes et, un musée comme Le Louvre, se consacrait à sa mission pédagogique d'offrir les plus beaux modèles d'inspiration. A partir du XX<sup>ème</sup> siècle, l'œuvre originale devient prétexte à des interprétations personnelles et à des transpositions qui, au fur à mesure, s'opèrent avec des techniques sophistiquées et mécanisées. D'autre part, à cette richesse culturelle que nous offrent les musées, s'ajoute la reconnaissance d'une imagerie populaire que les procédés de reproduction technologique permettent largement de diffuser. L'emprunt et la citation se substituent alors à la copie et, loin d'être de simples techniques de formation, deviennent une composante récurrente des démarches artistiques. Elles ouvrent en effet la voie des possibles : Une démarche susceptible d'offrir des interstices entre cet immense héritage culturel et le constat de plus en plus prégnant d'un impossible inédit. Déconstruction, distanciation ou simple hommage, les emprunts interrogent toujours la référence et la pratique artistique elle-même.

### Définitions

**Emprunt** : Processus consistant à introduire dans une œuvre un fragment d'une autre œuvre.

On distingue ainsi cinq types d'emprunts :

- La simple référence au sujet, à l'iconographie
- La référence à l'organisation de l'image, la reprise de la structure plastique
- L'imitation du style
- La reprise en vue de distancier, détourner, ironiser sur l'œuvre de référence
- La citation, véritable effet d'inclusion

Des qualificatifs permettent de repérer les enjeux de l'emprunt dans le domaine de l'art :

**Copie** : imitation, reproduction à l'identique d'une œuvre avec les procédés d'origine

**Appropriation** : Procédé qui consiste à utiliser une œuvre existante ou un objet, voire à les citer dans une création.

**Hommage** : Œuvre réalisée dans le but de témoigner de la reconnaissance ou de l'estime portée à l'auteur de référence.

**Citation** : Une citation est une référence directe à une œuvre, en partie ou dans sa totalité.

**Détournement** : En Arts plastiques, procédé qui consiste à modifier le sens ou la fonction d'une image ou d'un objet.

**Parodie** : Imitation d'une œuvre que l'on veut tourner en dérision. Elle peut prendre la forme d'une imitation grossière ou d'une caricature.

**Plagiat** : Reproduction à l'identique d'une œuvre avec l'intention de se l'approprier illégalement.

**Pastiche** : Imitation ou évocation du style, de la manière et de l'iconographie d'un artiste ou d'une école. La référence à l'œuvre originale est éloquente mais l'intervention du pasticheur est parfaitement identifiable.

**Interduck** : Des emprunts multiples, entre citation, hommage et pastiche.

Le collectif Interduck a la particularité d'emprunter à la fois à la culture érudite de l'histoire de l'art et à la culture populaire du dessin animé et de la bande dessinée. Cette fusion entre des œuvres patrimoniales ou des œuvres d'art et le personnage du canard, référencé au Donald Duck de Walt Disney, semble instaurer un dialogue entre ces deux domaines, trop souvent opposés. Les deux emprunts conjugués nous annoncent en quelque sorte une réconciliation du public qualifié d'élitiste et du public populaire.

S'il s'agit bien d'un dialogue, c'est parce qu'avant tout, les références sont respectées. Aucune parodie et encore moins de plagiat dans la démarche qui anime le collectif. Les œuvres sont à peine détournées. Reproduites dans le plus grand respect avec les techniques d'origine, ce sont elles qui semblent plutôt se laisser introduire par un occupant populaire, le canard. Et cet occupant nous contraint à enquêter sur la nature et la provenance de l'objet ou de l'image qu'il investit. Cette intervention confirme une appartenance à la citation et au pastiche, auxquels s'ajoute



l'hommage, qu'atteste la respectueuse maîtrise technique.

Il semble intéressant de constater que la copie renoue ici avec ses fonctions premières d'objectifs pédagogiques. Si la démarche consiste avant tout à susciter de la curiosité pour l'histoire de l'Art, à pousser chacun d'entre nous à y chercher des émotions, des connaissances et du savoir, elle est née au sein même d'une école d'Art, et fut initiée par un professeur de l'académie des Beaux arts. C'est à travers la copie même que les étudiants ont pu apprendre les histoires cachées de la réalisation d'une œuvre, ses contraintes ou ses avancées techniques, le contexte de son iconographie, et sentir peut-être l'empreinte de l'artiste.

## PISTES HISTOIRE DES ARTS

### 1<sup>er</sup> DEGRE

**A partir d'un conte ou d'un album populaire présenté aux enfants :** *les Trois Petits Cochons, La chèvre de M. Seguin, Pierre et le Loup* par exemple. Collecter dans la bibliothèque de l'école, à la médiathèque, dans les familles, les différentes versions disponibles de l'histoire. Les comparer, les classer à partir de leur date d'édition. Enrichir l'activité à partir d'une recherche internet (recherche par le maître ou les élèves) : spectacle vivant et cinéma (sites de vidéos), musique, recherche d'images. Intégrer le produit des recherches dans le classement. Constater certaines évolutions : graphiques, plastiques, environnement, évolution du sens au cycle III, dialogue entre les arts...

**A partir des différentes copies d'une œuvre :** recenser à partir d'une recherche internet d'images et du titre de l'œuvre, les différentes versions de celles-ci. Choisir les artistes reconnus : par exemple : Millet, Van Gogh, Magritte. Analyser et contextualiser les différentes versions dans leur époque.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE – Histoire des arts

#### collège

#### Arts- ruptures- continuités

L'emprunt, par la présence d'une autre œuvre, pose la question de la nature du rapport entre les deux. Le collectif d'artistes adopte ici une démarche singulière, créant plusieurs niveaux de dialogue, entre l'œuvre du passé et la leur, entre l'œuvre d'art et l'art populaire.

**Comment les œuvres d'art dialoguent-elles entre elles à travers le temps et l'espace ?**

#### Arts- créations- cultures

L'emprunt permet ici de donner à l'œuvre de référence, une forme populaire qui préserve pour autant sa forme savante. Il témoigne dans un même temps de la diversité des cultures et des identités qui se sont eux-mêmes construites à travers l'art et les époques. L'emprunt en soi prend d'ailleurs des significations particulières dans la culture contemporaine.

**En quoi l'emprunt témoigne-t-il ici d'une culture en perpétuelle construction ?**

#### Arts- techniques- expressions

Les œuvres d'Interduck soulèvent dans un même temps la question de la virtuosité de l'artiste. Si les prouesses techniques des artistes référencés sont mises en lumière, le procédé traditionnel de reproduction utilisé par le collectif, renvoie la question sur leurs œuvres elles mêmes.

**En quoi les techniques de production et de reproduction d'une œuvre peuvent-elles solliciter la virtuosité de l'artiste ?**

#### Lycée

#### Champ anthropologique

##### « Arts, réalités, imaginaires »

La citation permet d'interroger l'œuvre dans son rapport au réel, à l'œuvre d'origine, et sollicite ici une grande part d'imaginaire autour du scénario qui s'y introduit.

**Comment les doubles citations d'interduck tissent des liens entre l'imaginaire et la connaissance de l'histoire des arts ?**

##### « Arts, sociétés, cultures »

Les œuvres d'Interduck procèdent du métissage entre la culture savante de l'antiquité à nos jours et la culture populaire contemporaine. A travers ces regards croisés, elles laissent entrevoir l'universalité de l'art mais aussi la diversité des cultures.

**Comment, à travers le pastiche, ces œuvres soulèvent la question de l'altérité et du dialogue des cultures ?**

#### Champ esthétique

##### « Arts, goût, esthétiques »

A travers le pastiche, le collectif se donne pour mission de « démocratiser » l'histoire des arts et de nous rendre sensible à son principe d'universalité, en dépassant la scission qui s'opère souvent entre l'élitisme et le populaire.


**Comment les œuvres d'Interduck interrogent-elles notre sens de l'esthétique et nos goûts ?**

#### Champ scientifique et technique

##### « Arts, informations, communications »

En citant les œuvres du passé à travers une approche ludique, le collectif cherche à informer, émouvoir, attester mais aussi enseigner.

**L'art peut-il avoir une fonction éducative?**

<b>Artiste</b>	Maître des Madones mosanes	
<b>Titre</b>	<i>La Vierge allaitant l'Enfant</i>	
<b>Date</b>	Vers 1350	
<b>Technique</b>	Marbre, traces de dorure	
<b>Dimensions</b>	65,5 x 21,5 x 13,5 cm	
<b>Provenance</b>	Collection Planquart, achat M.Houret, 1888	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Madone, drapé, enfant	

**CONTEXTE**

Le Maître des Madones mosanes est le nom de convention d'un atelier de sculpture ou d'un sculpteur anonyme, actif entre 1330 et 1350 dans la vallée de la Meuse, sans doute installé à Liège.

On rencontre un grand raffinement dans l'art dans toute l'Europe occidentale au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Les œuvres se teignent de charme et de séduction qualifiés de maniérisme. Le luxe des matériaux est privilégié. L'iconographie s'enrichit. Le passage du maniérisme au réalisme du XV<sup>e</sup> siècle va se produire en douceur. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'art parisien donne le ton en pays mosan comme dans toute l'Europe. L'élégance des œuvres se traduit par les formes et les lignes épurées. Les drapés vont progressivement se rythmer.

**ŒUVRE**

La Vierge, debout, tient sur son bras gauche l'enfant Jésus qu'elle allaite.

Son manteau, maintenu sous les coudes, forme une cascade de volutes sur les côtés et un large pli «en tablier» sous la taille.

Le visage de Marie, empreint d'une tendresse teintée de mélancolie, contraste avec l'insouciance, la vivacité de l'enfant et son attitude goulue.

Par son thème, cette statue est un jalon dans l'histoire de l'iconographie mariale. Par son style, elle se rattache à la production du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, où les statues de Vierge à l'Enfant, en bois et en ivoire sortent nombreuses des ateliers parisiens.

Du Xe au XII<sup>e</sup> siècle, l'église choisit de faire représenter Marie comme reine du ciel, assise sur un trône, Jésus sur ses genoux. La vierge en majesté, frontale et hiératique s'impose alors comme une image du pouvoir pour soutenir les mouvements de réformes de l'Église au temps où s'achève la dislocation de l'Empire carolingien.

A partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'image de Marie allaitant l'enfant Jésus va se développer en relation avec la théologie de l'Incarnation. Il s'agit dès lors de montrer l'image de Dieu vraiment fait Homme, né d'une femme, nourri par sa mère. C'est pour la même raison que l'enfant est montré nu. Quant à l'image de l'allaitement il rappelle les relations étroites entre Marie et Jésus, plus largement la relation entre la mère et le fils : tout homme garde un amour particulier pour la femme qui l'a nourri, on dès lors adresser de nombreuses prières par l'intermédiaire de Marie, à qui le Christ, du fait de cet allaitement, ne peut rien refuser.

Au niveau stylistique, on peut rapprocher cette sculpture des Madones parisiennes. Cette fin de XIV<sup>e</sup> siècle connaissant des échanges très suivis entre les ateliers mosans et parisiens. Certains artistes flamands comme Pépin de Huy ou Jean de Liège travaillent alors aux tombes de Saint Denis et auraient pu influencer la production dans leur pays natal.

Ce raffinement dans la représentation de la Vierge est aussi à mettre en comparaison avec l'art des miniatures où les peintres exaltent la figure féminine. La représentation des hautes aristocrates est nettement influencée par l'esthétique courtoise.

**PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS****1<sup>er</sup> DEGRE****Plis et drapés**

Reproduire et associer différents drapés à partir de photocopies d'œuvres. Utiliser le fusain ou les crayons graphites. Prendre conscience de l'importance du traitement de l'ombre et de la lumière.

**Se cacher sous un drap**

Se draper entièrement le corps, prendre des postures variées pour obtenir des effets de plis cassés, moelleux, etc.


Se faire photographier.

## **2<sup>nd</sup> DEGRE**

### **L'Art et ses étoffes :**

Le drapé a une tradition iconographique remontant à la sculpture antique. Le drapé désigne un arrangement, une composition d'étoffes dont le volume, les plis soulignés par l'éclairage visent à révéler, valoriser le corps. C'est aussi l'occasion d'une démonstration de virtuosité technique. L'étude du drapé est devenue un exercice académique complémentaire à l'étude du nu.

Après une étude documentaire du vêtement sublimé dans l'art, aborder le sujet : Le vêtement (l'étoffe) extrait d'une œuvre peut-il devenir une nouvelle production plastique miroir de l'œuvre ?

<b>Artiste</b>	Ambrogio Di Baldese (1352-1429)	
<b>Titre</b>	<i>La Vierge et l'Enfant sur un trône avec saint Jean-Baptiste et saint Pierre, deux anges et le Père bénissant</i>	
<b>Date</b>	14 <sup>e</sup> siècle	
<b>Technique</b>	Tempera et feuille d'or sur bois	
<b>Dimensions</b>	Hauteur: 110 ; Largeur: 60 cm	
<b>Provenance</b> <b>Conservation</b>	Acquis en 1894 Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Perspective, ange, drapé	

**CONTEXTE**

Ambrogio di Baldese appartient à l'école florentine pré-renaissante qui opère une métamorphose picturale essentielle: la rupture avec la peinture byzantine. Ce virage va permettre de renouveler les codes de représentation. Sous l'action conjuguée d'une observation concrète des détails de la nature et d'une influence des modèles de l'Antiquité et du gothique septentrional, les peintres substituent peu à peu aux formules byzantines stéréotypées un système figuratif davantage fondé sur les perceptions visuelles. À l'image codifiée d'un monde dématérialisé succède la représentation vraisemblable d'un monde soumis aux contingences terrestres. Cette mutation artistique s'intègre dans une évolution générale qui bouleversera l'ensemble de la société dans son organisation, ses comportements, ses manières de penser et de sentir à la Renaissance. Aux XIIe et XIVe siècle la fresque reste grandement privilégiée chez les peintres mais l'on trouve également une multiplication de petits panneaux d'autels destinée à la dévotion privée.

**ŒUVRE**

La Vierge magnifiquement vêtue d'une robe brodée d'or et de son manteau bleu, est assise sur un trône de majesté. Au-dessus d'elle deux anges, un peu raides semblent suspendus. Sur ses genoux, l'enfant Jésus, tient dans la main un oiseau, symbole prédestiné de la Passion et de la Résurrection du Christ.

A la droite de Marie, saint Jean-Baptiste vêtu de son attribut, la peau de chameau, tient une croix tandis qu'à sa gauche, saint Pierre.

Dieu le Père bénissant apparaît dans le haut du panneau, entouré de deux anges et de la colombe du Saint-Esprit. La Vierge bien qu'assise domine les deux saints représentés à plus petite échelle, l'artiste respecte la perspective hiérarchique à savoir la représentation du personnage central de la scène beaucoup plus grand qu'il ne devrait.

Si l'on retrouve le fond or, symbole du céleste, cher aux artistes médiévaux, on peut souligner des innovations majeures.

D'abord la composition du tableau met en évidence le souci de représenter l'espace. L'artiste utilise ici la perspective axiale que l'on appelle aussi perspective en arête de poisson. En traçant des lignes de fuite à partir du sol dallé, ces droites ne convergent pas vers un point de fuite unique, mais se rejoignent sur un axe vertical central. Malgré cette recherche empirique de représentation de la profondeur, les personnages, eux semblent en lévitation, l'artiste n'utilise pas de raccourcis pour représenter les pieds posés au sol par exemple.

Autre nouveauté: le peintre cherche à nuancer les carnations, à varier les couleurs et le traitement des drapés de toutes les figures, mais surtout il utilise des petits traits serrés pour signifier des ombres afin de modeler les visages et les corps des personnages. Ces derniers semblent plus «réels» que les représentations iconiques byzantines.

On assiste à une humanisation progressive des images du sacré. Humaniser la figure du Christ, de la Vierge, c'est faire entrer le monde terrestre dans une peinture qui jusque là était l'expression de la transcendance.

L'humanisation des figures sacrées passe également par une connivence, des échanges entre les personnages via le jeu des regards notamment. Ici ceux de la Vierge, des saints et des anges sont tournés vers le Christ qui lui-même lève les yeux vers Dieu le Père. Montrer que Dieu est parmi les hommes c'est aussi peindre les hommes et leur quotidien. Ces nouveautés picturales sont d'abord le reflet d'une révolution spirituelle. L'image va dès lors jouer un rôle de plus en plus pédagogique.

## PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

### 1<sup>er</sup> DEGRE

#### Arts Visuels

##### **Créer un effet de perspective**

Sur un premier papier calque, dessiner une chaise vu de trois quarts. Sur un second papier calque surperposé au premier dessiner un personnage assis. Enfin sur un troisième papier calque superposé, représenter une table de trois quarts. Placer les trois dessins les uns sur les autres : trois plans se superposent.


##### **Représenter l'espace**

Sur du papier quadrillé, représenter un espace à plusieurs plans: un sol dallé, un escalier, un mur écran. Détourer des images photocopiées de personnages de tailles différentes. Les placer sur l'espace dessiné en respectant l'échelle selon leur éloignement.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

#### **Entre deux mondes**

L'image religieuse associe, concilie ou oppose le sacré et le profane : Elaborer une production plastique sur le thème de l'entre-deux mondes ; en recourant librement à des domaines opposés divers comme : le réel /l'imaginaire, le passé/ le présent, le fantastique/ le réaliste, l'exceptionnel/ le banal, l'exotique/ le quotidien etc...

<b>Artiste</b> <b>Titre</b> <b>Date</b> <b>Technique</b>  <b>Dimensions</b> <b>Provenance</b> <b>Conservation</b> <b>Mots-clés</b>	Maître de Santa Barbara a Matera <b><i>La Vierge allaitant entourée de plusieurs saints</i></b> 1432 Tempera à l'œuf sur bois. Dorure à la feuille sur bol rouge. Fond d'or et auréoles poinçonnées. 124,5 x 182 cm Don de Antoine Brasseur, 1879 Palais des Beaux-Arts de Lille Retable, gothique, mère	
--	---	---

**CONTEXTE**

Le Maître de Santa Barbara a Matera est actif dans les Pouilles en Italie au début du XVe siècle. L'artiste doit son nom à la fresque qu'il a réalisée dans l'église de Santa Barbara de Matera. Le rendu des personnages, le soin apporté aux boucles de cheveux, les arabesques des parchemins, les drapés des vêtements évoquent une école de peinture siennoise. Ce retable pourrait provenir d'un couvent de Sienne où il aurait orné son maître autel. Il peut s'agir du couvent des sœurs de Marie-Madeleine. Ce retable a été donné à la ville de Lille par le collectionneur Antoine Brasseur en 1879.

**ŒUVRE**

Ce retable est un polyptyque (ensemble de plusieurs panneaux) en bois de peuplier peint à la tempera (peinture à base d'œuf). Il est composé de cinq arcades (arches) séparées par de fines colonnes torsadées, et d'une prédelle (partie basse) divisée en neuf compartiments.

Au centre de la partie supérieure, se trouve la Vierge allaitant plus grande que les autres personnages bien qu'elle soit assise. De cette manière, l'artiste montre que c'est la personne clé du tableau, celle qui est le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Le procédé utilisé est la perspective dite hiérarchique.

Marie est entourée à gauche de saint Pierre tenant les clefs de la Terre et du Paradis, de saint Jacques le Majeur portant un bâton du pèlerin et une besace. A droite de Marie, on reconnaît saint Paul portant le livre de la nouvelle loi et l'épée de sa décapitation et peut-être saint Grégoire le Grand à droite.

Dans les écoinçons de chaque côté de la Vierge, sont représentés l'ange Gabriel et la Vierge de l'Annonciation. A gauche de l'ange, Marie-Madeleine tient son attribut, le pot à parfum ; à droite de la Vierge, on trouve Sainte Catherine et la roue de son supplice.

Au registre inférieur, se succèdent dans la prédelle saint André portant la croix sur laquelle il fut crucifié, saint Jacques le Majeur, saint Jean l'Évangéliste jeune et imberbe, le plus jeune des douze apôtres, saint Pierre, le Christ, saint Paul, saint Barthélemy tenant le couteau de son supplice, saint Grégoire le Grand (?) et un diacre. L'œuvre a sans doute été commandée pour un couvent en lien avec saint Paul comme en témoigne la religieuse agenouillée à ses pieds.


Daté de 1432, le retable s'inscrit dans la tradition du gothique tardif, loin des nouveautés de la peinture renaissance florentine. L'artiste perpétue l'utilisation du fond couleur or, issu de la tradition médiévale, et des couleurs vives. Il privilégie le jeu graphique dans les plis et des drapés des vêtements ainsi que l'attitude assez figée des personnages. Cependant les visages sont individualisés et l'artiste a introduit un mouvement parmi eux via leur regard et leurs positions. La Vierge a elle aussi une attitude maternelle et de tendresse avec son fils comme le veut le culte marial à la fin du Moyen Âge.

**PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS**

**1<sup>er</sup> DEGRE**

**Le fond du tableau**

Comprendre l'importance du fond d'un tableau en le modifiant. Photocopier plusieurs fois la reproduction de l'œuvre. Détourer les personnages et les placer sur des fonds colorés autres que l'or ou sur un décor végétal ou paysager. Constaté les effets produits et cette nouvelle perception de l'œuvre.

<b>Artiste</b>	Barthel Bruyn dit l'ancien	
<b>Titre</b>	<i>Portrait d'homme</i>	
<b>Date</b>	1550	
<b>Technique</b>	Huile sur bois	
<b>Dimensions</b>	65X47,8 cm	
<b>Provenance</b>	Don Antoine Brasseur, 1883	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Vanité, Memento mori, diptyque	

**CONTEXTE**

Barthel Bruyn dit « l'ancien » (1493-1555) est un artiste de la Renaissance germanique. Il appartient à l'école de Cologne, florissante aux XIVe et XVe siècles. Par sa position avantageuse sur le Rhin, par son économie florissante, son aristocratie et sa bourgeoisie opulente et dévote, Cologne a offert très tôt des conditions favorables à l'écllosion d'une école de peinture. Barthel Bruyn est l'épilogue de cette école de Cologne. Sur les bords du Rhin, au début du XVIe siècle, la diffusion de l'art italien est plus difficile en raison des divisions politiques et religieuses, de l'opposition à Rome et de la vigueur de l'art médiéval. Cependant l'école rhénane est ouverte aux influences flamandes : influence des maîtres d'Anvers et des romanistes flamands. Au point qu'elle semble une branche de la peinture des Pays-bas. Au Moyen-Âge, Cologne jouait un rôle culturel important, c'était un foyer d'art gothique et cette tradition artistique est restée bien ancrée. Cette remarque peut d'ailleurs être étendue, ainsi Grünewald est contemporain de Dürer, il appartient au Moyen Age tardif quand l'autre est renaissant. Barthel Bruyn est né à Wesel, après un séjour à Kalcan dans l'atelier de Jan Joest, il s'installe à Cologne vers 1515. Dans cette ville restée fidèle à la foi catholique alors que les villes de l'Empire adoptent toutes la réforme, il répond à des commandes prestigieuses de l'église. On lui attribue près de 190 retables d'autels. Dans le même temps, il travaille pour le patriciat de Cologne et développe une importante activité de portraitiste. On lui prête l'introduction à Cologne de la mode du portrait double sur panneaux autonomes et on lui attribue 115 portraits. S'il est dans l'imitation des maniéristes nordiques pour ses grandes compositions religieuses, il reste dans la tradition flamande pour ses portraits de la haute bourgeoisie de Cologne.

**ŒUVRE**

L'œuvre est un portrait d'homme d'âge mûr, vu de trois-quarts, visage légèrement tourné vers la droite, accoudé à une tablette de pierre. Le blason de famille apparaît dans l'angle gauche, il n'a pas été identifié. Le tableau est inséré dans un cadre noir qui présente cette particularité d'être chantourné et trilobé dans sa partie supérieure. L'ancien revers du tableau également chantourné a été détaché du portrait en 1897. On y voit apparaître émergeant de l'ombre d'une niche, un crâne et un fémur. Quelques détails comme des ébréchures, des pousses sauvages au creux de la pierre, de la mousse sur le fémur évoquent la fuite du temps, la force destructive du temps.

Une vanité : Ce portrait d'un homme au regard songeur, plongé dans la méditation face à un crâne et un fémur disposés comme dans un ossuaire (petite chapelle où sont empilés crânes et ossements exhumés de tombes communes) relève de l'iconographie macabre de la vanité. C'est une confrontation du vif et de son double macabre. Face au néant de la mort, la doctrine chrétienne postule que la mort n'est pas l'épilogue de la vie, elle clôt un cycle qui ouvre sur le temps de la vie éternelle. C'est le thème de la mort consolatrice : le fidèle quitte cette courte vie pour retourner à dieu. Mais au salut éternel répond une exigence morale forte. Il faut vaincre la tentation, renoncer aux biens de ce monde que l'on perdra de toute façon et qui font la vanité de l'existence. Le double portrait macabre prend place dans la sphère privée et non dans un lieu de culte public. Inséré dans un autel domestique, il appartient à la dévotion intime, à la méditation personnelle, d'où son succès dans les pays de la réforme. Il s'associe à la pensée chrétienne de mépris du monde au profit de la vie contemplative, le monde n'étant qu'une coquille vide, une vanité.

Un portrait de fiançailles ? La pose, le regard orienté, la richesse du vêtement et de l'apparence sociale, les gants et l'œillet tenu à la main, tout suggère un pendant à cette œuvre : un portrait féminin. L'œillet, symbole d'amour profond et partagé a un sens particulier depuis que Joos van Cleve le fait apparaître en 1530 dans un portrait de l'empereur Maximilien 1<sup>er</sup>. C'est l'œillet que le futur époux doit rechercher sous les vêtements de la jeune fille et qui est le gage de sa virginité. L'œillet à la main, c'est le symbole de l'union future, le symbole de l'engagement. Notre portrait féminin supposé est sans doute un portrait macabre. Au revers comme dans un miroir se reflète son cadavre. L'œillet comme toute fleur est périssable et cela a un sens moral : « le plaisir de voir les belles fleurs s'accompagne de l'affliction de les voir se faner ». Ainsi l'amour profane est promis à la corruption. Ce thème

développé par les mystiques allemands au XIV<sup>e</sup> siècle critique sévèrement l'attachement aux joies de ce monde et valorise l'amour divin.

Le symbolisme foisonnant de l'œillet : Bien des portraits masculins apparaissent à cette époque l'œillet à la main et le symbole se complique très souvent. On a fait remarquer que dans ce portrait d'homme de Bruyn l'ancien, le modèle serre entre les doigts l'œillet et semble palper les gants. Le sens symbolique du toucher est d'ailleurs renforcé par la présence ostensible du col en fourrure. Le toucher est le sens du contact, le sens de la peau qui renvoie à la matérialité, à l'impur. Dans le thème de la vanité, le symbolisme négatif du toucher est associé à l'argent que l'on palpe, à la richesse toujours menacée d'instabilité. Jusque dans cet ultime détail, ce portrait condamne la futilité des plaisirs du monde face à la mort qui guette.

## PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

### 1<sup>er</sup> DEGRE


**Un dyptique de ce que je suis :** Réaliser dans un format déterminé, son portrait. Après avoir travaillé sur le thème du portrait, se dessiner le plus fidèlement possible d'après une photo, analyser les ressemblances, améliorer, puis peindre. Réaliser une boîte à trésor contenant des objets, images, matériaux que l'on aime. En agencer le contenu de façon plastique : accumulation, petit musée, assemblage. Coller le portrait dans le couvercle de la boîte, présenter la double production en diptyque, mettre en valeur.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

Un portrait, pour quoi faire ?

Peut-on concevoir un portrait au-delà des apparences qui soit autre chose qu'un simple miroir ? Que nous dit-il alors ? Quelle forme de conscience de soi prend-il ?



<b>Artiste</b>	Pieter Boel	
<b>Titre</b>	<i>Allégorie des vanités du monde</i>	
<b>Date</b>	1663	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	207X260cm	
<b>Provenance</b>	Acquis en 1878.	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Vanité, symbole, apparat	

**CONTEXTE**

La nature morte, la peinture des choses immobiles arrive à maturité au XVIIe siècle. C'est un genre mineur qui regroupe une variété de sujets : peinture de bouquets et corbeilles de fleurs, tables servies, scènes de tabagies, natures mortes de gibiers, trophées d'armes, de livres etc...La plupart de ces sujets sont extraits de scènes religieuses précédentes. Les tableaux de fleurs dérivent des scènes d'Annonciation, les tables servies rappellent les noces de Cana, les vanités s'inspirent de la cellule de st Jérôme. La dénomination de nature morte n'est retenue en France qu'à partir de 1756. Les hollandais préfèrent l'expression « still leven » c'est-à-dire la vie tranquille, la vie immobile ou silencieuse ce qui souligne les connotations philosophiques et religieuses et se démarque des compositions décoratives. Les natures mortes flamandes proposent des compositions amples, de grand format avec des accumulations opulentes d'objets comme un témoignage de prospérité des cités marchandes.

Une nature morte symbolique : la vanité. C'est un genre de nature morte dans lequel des objets représentatifs de richesses sont confrontés à des éléments évocateurs du triomphe de la mort. La fortune face au temps. Les triomphes et caprices de la fortune (grandeur et richesse) face à la brièveté de la vie, face à la mort. C'est une leçon d'humilité qui dénonce la futilité des plaisirs et rappelle à l'homme sa finitude. L'étalage luxueux des objets les plus précieux, les plus distingués souligne la démesure de la vanité des biens de ce monde. La nature morte tire parti d'une longue tradition chrétienne qui confère à l'objet un sens symbolique bien accessible à l'époque. Au-delà de leur matérialité, les objets sont porteurs d'un sens religieux et moral.

Pieter Boel est né à Anvers en 1622, il s'est formé dans l'atelier de Jan Fyt, maître de nature morte et sans doute auprès de Frans Snyders, artiste réputé dans l'atelier de Rubens pour ses compositions monumentales de scènes de chasse et d'étals de commerçants. Il voyage en Italie, à Rome et à Gênes puis se fixe en 1650 à Anvers où il se marie et devient franc-maître. En 1668 il est à Paris, dans la communauté flamande de st Germain des Près, il fait partie de l'équipe de peintres spécialisés qui secondent Charles Le Brun dans la réalisation des cartons pour la manufacture royale des Gobelins. Il se fait une réputation dans l'étude animalière. Il est mort à Amsterdam vers 1680.

**ŒUVRE**

Sous la voûte effondrée d'une galerie en ruine, au pied d'un tombeau portant l'inscription « vanitati S » (pour vanitati sacrificium c'est-à-dire le sacrifice à la vanité) s'entassent des objets dignes d'un trésor. C'est tout un échafaudage d'objets somptueux placé dans la lumière et surmonté par dérision d'un crâne couronné de laurier. C'est une vanité en représentation, une vanité théâtrale. Un rideau relevé sur la droite évoque l'art dramatique et nous rappelle que la vie est un théâtre. Chaque objet sous nos yeux est l'emblème d'une activité humaine auréolée de gloire. La palette, les outils du peintre, les instruments de musique, les pièces d'orfèvrerie évoquent le monde des arts et la vie sensuelle. La cuirasse, les bustes antiques parfois renversés, le cimetière, le carquois et ses flèches évoquent la grandeur militaire, le pouvoir temporel. Le turban oriental, la tiare, la mitre, la robe rouge doublée d'hermine et la crosse épiscopale symbolisent le pouvoir spirituel. Le globe terrestre et les livres symbolisent l'orgueil de la connaissance. Puis viennent des détails plus insolites. A droite, un anneau refermé suspendu à un clou symbolise l'éternel retour. Le temps humain (le temps de la raison) est linéaire, le temps des dieux et des anciens est cyclique (naissance, mort et renaissance). La galerie en ruine avec ses statues à l'antique est l'évocation de la désolation d'une civilisation disparue, de la décadence. L'idéal chrétien renaît des cendres de l'antiquité. Le sens moral souligné ici est que toute construction humaine est vouée à disparaître, seule la vie spirituelle offre une renaissance. Si tous les objets amassés dénoncent les fausses gloires et l'arrogance humaine, le tombeau et son épitaphe donnent le vertige de la mort et rappellent à jamais ce qui n'est plus. Le psaume « de profundis » peut lui donner son sens dans l'image. « Du fond de l'abîme, je crie vers vous seigneur » ainsi commence la prière du pénitent qui retrouve espoir dans la rédemption. Le tombeau vers quoi glisse

notre regard entraîné par la perspective décentrée nous guide vers la paix de l'âme, à condition de renoncer aux biens de ce monde et aux vaines gloires.

A cette époque, le sujet des tables garnies ou des tables dressées qui se présentent comme des natures mortes théâtrales célébrant l'opulence de la table dans l'univers domestique flamand est une allusion sans détour à l'apparat. Au-delà d'un inventaire de richesse, c'est une accumulation qui relève de l'exercice pictural, de l'art de la composition pour le plaisir des yeux. On retrouve la même défiance morale envers l'apparat. La profusion, les délices de la table garnie sonnent comme une mise à l'épreuve du renoncement, de la tempérance.

## PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

### 1<sup>er</sup> DEGRE


**Une accumulation** : Ramener de la maison un objet estimé précieux par l'enfant (jouet, livre, image, doudou, cahier de mathématiques – on peut rêver -). Les trier, classer en classe : faire émerger des critères (prix, affectif, couleurs) Réaliser différentes accumulations à partir de tous ces objets : photographier. Comparer les photos : choix, organisation spatiale, effets produits. Choisir la composition la plus réussie, l'installer dans différents lieux de l'école, photographier. Comparer les effets produits.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

La valeur symbolique de l'objet.

**Un théâtre d'objets** : Aucun objet n'est jamais muet. Au-delà de son apparence commune, il peut acquérir un sens dans une mise en scène choisie. Mais peut-il, tel un acteur changer de rôle, jouer différents rôles selon d'autres mises en situation ?

**Casseur de pub** : La publicité ne me propose pas d'acheter une bière mais de la virilité, non du savon de toilette mais de la beauté, non une voiture mais du prestige. Elle me propose un symbole. Elle me vend du bonheur. A l'inverse, peut-on construire une contre-pub où le symbole n'est plus du tout idyllique ?

<b>Artiste</b>	Anonyme attribué avant à Isaac Jouderville	
<b>Titre</b>	<i>Jeune fille à la chandelle (comment cheminer dans la voie de la lumière)</i>	
<b>Date</b>	XVIIe siècle	
<b>Technique</b>	Huile sur bois	
<b>Dimensions</b>	66X50,5cm	
<b>Provenance</b>	Dépôt du Louvre	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Amour, contemplation	

**CONTEXTE**

Le ténébrisme de l'art hollandais, cette peinture faite d'une grande part d'ombre et d'un éclairage vif et précis, est un style dominant dans les années 1620. Un groupe d'artistes néerlandais actifs de 1610 à 1630 à Utrecht, a retenu la leçon du Caravage dans l'utilisation marquée du clair-obscur et de sa puissance évocatrice. Honthorst (surnommé Gérard de la nuit), Bloemaert et Ter Brugghen en sont les principales figures. Ces peintres de la nuit produisent des scènes moins dramatiques, moins violentes mais plus intimistes que le caravagisme italien. Par ailleurs, la nouvelle religion calviniste a contribué à produire un langage pictural dotant les sujets profanes d'une dimension spirituelle. En Hollande, la peinture de genre anecdotique, du siècle d'or montre la vie quotidienne et domestique avec une dimension morale. Ces tableaux issus à l'origine de la dévotion privée doivent être regardés comme ayant un double sens. Le public bourgeois s'intéresse à cette peinture de genre qui les représente sans pour autant faire leur portrait. Elles donnent à voir leur quotidienneté, leur statut social, leur mœurs et elles les incitent à se juger.

**ŒUVRE**

Dans une douce pénombre feutrée surgit à la lueur d'une chandelle, une jeune femme à la fois étonnée et pensive. Elle tient devant elle, un livre ouvert aux lacets retombant qui occulte la chandelle. Absorbée dans ses pensées, elle s'est détournée à l'instant de sa lecture. La table en partie visible devant elle porte un luth retourné, la caisse côtelée luisant dans un demi-jour.

Le clair-obscur intimiste qui réduit l'image à un seul plan dans un face à face direct avec le spectateur, dont la source de lumière éclipse est située dans l'image, nous rappelle les scènes nocturnes de Georges de La Tour ou d'Hendrick Ter Brugghen. Ces peintures de la nuit avec leur éclairage à la chandelle ou à la torche sont plutôt de tradition nordique. La flamme dans l'image est un principe de la composition : cette flamme vacillante fait émerger les formes en les arrachant à la nuit de l'arrière-plan. Cela ressemble à une métaphore de la création, de plus cette mince lueur symbolise la fragilité de la vie. C'est tout à fait caractéristique de la peinture hollandaise de concevoir des scènes de la vie ordinaire pour faire réfléchir de façon métaphysique à l'existence humaine.

L'énigme du tableau : le luth retourné. Si la flamme illumine le personnage féminin, elle dévoile également la caisse brillante d'un luth. A l'instar de la lyre antique, le luth est le symbole de la musique dans le monde occidental depuis le moyen-âge. Il est aussi dans la Hollande du siècle d'or, un ornement précieux, symbole du raffinement né d'une parfaite éducation. Comme instrument de musique, il est symbole de volupté et évoque la dangereuse séduction des plaisirs charnels. On le trouve souvent associé à la femme comme dans *Femme accordant son luth* de Gerard van Honthorst où le visage jovial et le doigté ambigu sont particulièrement suggestifs. Il est présent dans les scènes d'amour où il exalte les ardeurs ou console les plaintes. Hendrick Ter Brugghen nous confronte à une scène scabreuse avec « Joueur de luth courtisant une jeune femme » et nous dévoile sans ambiguïté l'intention du couple dans « La leçon de musique » où la jeune fille jouant du luth se colle à son soupirant.

Un détail n'est pas passé inaperçu, c'est cette rondeur de la caisse du luth figuré « sotto sopra » (à l'envers) qui fait écho au ventre rebondi de la jeune femme. Elle porte une robe bleue, habit de maternité comme *La femme en bleu lisant une lettre* de Vermeer ou comme *La jeune fille en bleu* de Verspronck. La femme enceinte est un sujet exceptionnel dans la peinture de genre en Hollande à cette époque. Plus étrange encore, cette jeune femme prégnante qui se découpe dans la lumière, tenant un livre nous renvoie l'image de la maternité virginale. La Maria gravida (la vierge parturiente) était un sujet interdit explicitement par le concile de Trente malgré l'invocation du mystère de la conception, pour des raisons de dérive populaire idolâtre. Le livre de la madone enceinte est un attribut canonique, il est le symbole du verbe incarné. On n'a pas vu d'un bon œil cette représentation trop

humaine d'une grossesse d'essence divine. Mais cela s'est maintenu quand même dans la foi populaire avec les sculptures de Vierge de l'Avent ou de Notre Dame de l'espérance.

La voie des anges ou comment cheminer dans la voie de la lumière. Le sous-titre du tableau apporte une explication à la rêverie mélancolique de la jeune femme et à l'image latente de la Vierge Marie et de la maternité virginale. Il est question tout à coup de chemin spirituel, d'apprentissage de la contemplation. La lumière divine qu'incarnent la lueur de la chandelle et le livre nous enseigne la prière, la méditation. Le luth retourné apparaît comme un renoncement à la chair, comme une mise en garde contre les dangers de l'élan amoureux qui tend à éloigner l'âme de dieu. Après avoir épuisé de vaines tendresses, il faut renoncer à l'amour naturel et s'élever par la vision spirituelle à l'amour mystique. C'est une victoire sur l'instinct qui permet à l'amour profane de se convertir en amour sacré. La beauté d'Eve suscite l'amour mais un amour charnel. Ter Brugghen nous montre cet éternel féminin dans le tableau *L'allégorie de la femme*. Elle arbore un sourire lascif et caresse du doigt la pointe d'une flèche. Elle est assez dénudée pour exposer à merveille ses bijoux de perles. Le collier de perles (les larmes d'Aphrodite) la jeune fille à la chandelle le porte aussi. Mais son regard inspiré montre qu'elle quitte les voluptés du monde pour l'amour chaste, pour l'amour sacré.

## PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

### 1<sup>er</sup> DEGRE


**Ombre et lumière** : réaliser une scène intérieure à partir d'une image (lieu), composer sa scène. Peindre cette production à l'encre à partir d'un choix de couleurs sombres. Rehausser à la gouache blanche certains éléments (contours, surfaces) : éclairer.

La même activité peut être menée sur des photocopies de scènes : peindre les zones sombres en sombre et les zones claires en clair : l'image disparaît au profit d'une composition lumineuse.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

L'image et ses interprétations, changer le sens d'une image :

Revisiter la une d'un magazine. Le visuel de couverture d'un magazine, c'est une image, un titre (la référence) et des légendes (du texte). En intervenant sur l'image, les légendes créent un décalage entre le texte et l'image qui change le message ou mélange les genres (mode, sport, politique, société).

<b>Artiste</b>	Noel HALLÉ (Paris, 1711 – Paris, 1781)	
<b>Titre</b>	<i>Églé et Silène.</i>	
<b>Date</b>	1771	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	3,20 m x 3,85	
<b>Provenance</b>	Dépôt du Musée du Louvre en 1872.	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Mythologie, Ivresse, Arcadie.	

**CONTEXTE**

Louis XV (1723-1774) succède à son arrière grand-père, le Roi Soleil, sous la régence de Philippe d'Orléans. Très peu impliqué, son règne affaiblit la monarchie. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648, préside aux ambitions artistiques de la France organisant l'exposition des œuvres de ses membres au Salon Carré du Louvre à partir de 1725, manifestation qui deviendra régulière douze ans plus tard et bisannuelle à partir de 1847. Sous la Régence, un nouveau style supplante le classicisme : le rococo dont témoignent les œuvres d'Antoine Watteau, Honoré Fragonard et François Boucher, premier peintre du roi depuis 1763. Sur les principes d'éducation du public prônés par Voltaire, les Salons de Peinture deviennent un enjeu où s'épanouit la critique. L'encyclopédiste Diderot les commente de 1759 à 1781 sous l'impulsion de Melchior Grimm.

**ARTISTE**

Héritier de deux générations de peintres dont le père, Claude, devient Professeur de l'Académie Royale dès 1702, Noël remporte le premier prix de peinture en 1736. À l'Académie, il est agrégé professeur en juin 1746 et commence à participer aux Salons. Peintre et graveur, il est reçu académicien en 1748 avec *La Dispute de Minerve et Neptune* (Musée du Louvre, Paris). Il travaille pour la Manufacture Royale des Gobelins dont il devient inspecteur en 1771. En 1775, il accède à la direction de l'École de Rome.

**ŒUVRE**

Le livret du Salon de 1771 décrit : « Par M. Hallé, Professeur. N° 1. Silène dans sa Grotte, barbouillé de mûres par Églé. Ce Tableau, de 12 pieds de long, sur 10 pieds de haut, est destiné à être exécuté en Tapisserie, à la Manufacture Royale des Gobelins. » Cette œuvre de grand format est commandée à l'artiste par les Bâtiments pour *Les amours des Dieux*, sujet qui connaît un grand succès avec François Boucher, directeur artistique des Gobelins de 1755 à 1770.

Dans son compte-rendu du Salon de 1759, à propos d'une œuvre antérieure de l'artiste, Denis Diderot écrivait :  
 « Hallé a fait deux pendants des *Dangers de l'amour et du vin*. Ici, des nymphes enivrent un satyre d'une belle brique, bien dure, bien jaunâtre et bien cuite ; et puis, à côté de cette figure qui sort du four d'un potier, nul esprit, nulle finesse, point de mouvement, point d'idée, mais le coloris de Boucher. Cet homme, qu'on a très bien nommé le Fontenelle de la peinture, finira par les gâter tous. »

Bien que systématiquement vilipendé par Diderot, Noël Hallé produit cependant un des derniers chefs-d'œuvre de la peinture rocaille décorative où il semble revenir sur le thème de Silène de 1759. Ce satyre, précepteur et père adoptif du dieu Dionysos, possédait le pouvoir de prédire l'avenir quand l'ivresse le gagnait. Ainsi, couché sur une noble peau de panthère, le ventripotent vieillard s'ébat au centre du groupe principal, entre deux bergers aux pattes caprines. D'un geste gracieux, Eglé, nymphe du Couchant et gardienne du jardin des Hespérides, barbouille de jus de mûres l'ivrogne légendaire. Elle semble aussi élégante qu'il est gras, aussi légère qu'il semble lourd, aussi droite qu'il semble égrillard. Basculé sur sa couche, Silène rit, adossé au rocher. L'amphore vidée à ses côtés repose sur un drap rouge qui s'échappe tel le vin. L'artiste s'appuie sur les *Eglogues* de Virgile, texte latin du premier siècle avant JC aussi appelée *les Bucoliques* :

« Chromis et Mnasyte, deux bergers, deux enfants, trouvèrent un jour Silène endormi dans un antre. Il avait, comme toujours, les veines enflées du vin de la veille. Sa couronne tombée de sa tête était loin de lui, et de sa main, qui en avait usé l'anse, pendait encore un vase pesant. Souvent le vieillard leur avait fait espérer ses chants ; toujours il les avait trompés : ils se jettent sur lui, et le lient avec ses propres guirlandes. Églé survient ; Églé, la plus belle des nymphes, encourage les timides bergers et leur prête secours ; et, au moment que le vieillard ouvre les yeux, elle lui rougit le front et les tempes du jus sanglant de la mûre »

Couronne de fleurs, vase pesant, l'artiste suit fidèlement le texte du poète. Un faune lie délicatement son poignet d'une liane de lierre et la main de la nymphe contient en coupe les fruits violacés. Le peintre situe l'action dans un

paysage rocailleux qui occulte en contre-jour la majorité du décor. Derrière la grotte, une bacchanale surgit des sous bois, sarabande joyeuse menée par un faune coiffé de vigne. La ronde anime le panorama maritime sur lequel s'ouvre la forêt. Au premier plan, deux amours potelés s'amuse d'une chèvre couchée sur un lit de pampres généreux. La joie préside à ce cadre pastoral modelé au goût de l'époque. Noël Hallé crée la vision d'une mythologie galante dans une harmonie de bleus délicats, une œuvre légère dans une Arcadie insouciant.

## **PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS**

### **1<sup>er</sup> DEGRE**

**Traduire une scène mythologique** : choisir une scène mythologique, caractériser ses caractéristiques paysagères (rochers, montagnes, forêt, marais) Composer ce paysage à partir de photos puis y inscrire ses personnages. Choisir ses couleurs pour exalter un sentiment dominant (souffrance, joie, peur, colère)

### **2<sup>nd</sup> DEGRE**

#### **Votre version d'un mythe :**

La mythologie est un sujet d'école, les versions des mythes et des dieux se sont multipliées au cours du temps, tantôt pastiche, tantôt réinvention. Notre monde moderne, notre génération ont-ils leurs propres mythes qui produisent de grands mouvements de passion collective ? Proposer une version personnelle de mise en scène d'un de ces mythes.

<b>Artiste</b>	WATTEAU François-Louis-Joseph	
<b>Titre</b>	<i>Une fête au Colisée</i>	
<b>Date</b>	vers 1789	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	76,5 x 9,23 cm	
<b>Provenance</b>	Don, collection particulière	
<b>Conservation</b> <b>Mots clé</b>	Palais des Beaux-Arts, Lille Fête galante	

**CONTEXTE**

Sous le règne de Louis XVI et la régence de Philippe d'Orléans, est né un nouveau genre en peinture, ce genre qui perdure tout au long du XVIIIe siècle. Il est liée à l'instauration par la royauté d'une sorte d'oisiveté et de faste dans laquelle s'enferme la noblesse puis l'aristocratie. La politique du souverain mise sur le luxe de façade, la légèreté et la frivolité, l'affichage des hiérarchies sociales. Avec la Régence, l'aristocratie délaisse la cour de Versailles au profit des espaces intimes. On cherche le raffinement des salons où intellectuels, poètes et écrivains se côtoient. La galanterie est au goût du jour et témoigne d'une bonne éducation pleine d'esprit. La *commedia dell'arte* est incontournable et participe d'une société d'apparat qui se révèle tout en masques, tel un gigantesque théâtre. Les jeux scéniques se multiplient dans les jardins privés ou publics où l'on se plait à batifoler : ceux sont les fêtes galantes. Les peintres observent donc une scène joyeuse et Jean Antoine Watteau (1684-1721) s'exprime en maître de ses représentations très prisées. Il fait ainsi entrer à l'académie un sujet jusqu'ici inédit qui fera école.

**ARTISTE**

François-Louis-Joseph Watteau est né en 1758 à Lille. Il est le fils de Louis Watteau (1731-1798), chef de file de l'école de peinture de Lille et le petit-neveu de Jean Antoine Watteau, décédé dix ans avant sa naissance. Formé à l'école de son père, puis à l'académie des Beaux-arts de Paris, sa carrière de peintre est relativement brève et il finit par se consacrer au dessin et à l'enseignement. Il laisse d'ailleurs une œuvre graphique considérable. Les sujets de ses toiles sont très diversifiés, des scènes de la vie sociale aux scènes militaires ou religieuses, sans compter les portraits. Dans la digne lignée familiale, il observe et retranscrit la vie de la société lilloise à la fin des années 1780. Le Colisée de Lille, achevé en 1787 et démoli dès 1792 pour les nécessités de la défense lors du siège par les autrichiens, est alors un haut lieu de loisir et de détente qui se prête parfaitement au genre des fêtes galantes.

**OEUVRE**

La fête galante au Colisée est une éclatante évocation de la société lilloise aux alentours de 1789. Lieu très prisé, il était fréquenté par des hommes et des femmes en tenue élégante, qui pavoisaient dans les pavillons ou les bosquets. Devant un petit pavillon dont les chapiteaux et l'escalier tournant profitent à la mise en scène théâtrale, se jouent des saynètes oisives. Des dames coiffées de charlottes enrubannées ou de chapeaux excessivement noués, comme le veut la mode sous Louis XVI, animent la toile de leurs robes élégantes aux couleurs chatoyantes. Des enfants charmants les accompagnent, jouant sagement de ci de là. Les hommes en redingote, leur tiennent compagnie et semblent entièrement voués à l'exercice de la galanterie. On devine sans peine les intentions du jeune homme en redingote rouge au premier plan, ni même le jeu de la jeune dame vêtu de satin rose qui se tourne vers lui. De même, on soupçonne une quelconque intrigue de cœur au fond à gauche, dans l'ombre des fourrés. Assis sur l'herbe ou attablé, en promenade vers les bosquets, ce petit monde s'organise magistralement dans une composition bien équilibrée. La vivacité de la touche et la richesse brillante des couleurs installent une atmosphère gaie, dont il nous semble entendre les sons, bavardages et éclats de rire. La lumière, subtilement répartie, semble offrir un « coup de projecteur » sur l'avant scène, soulignant par là même le caractère ostentatoire de ces sorties galantes. Le dessin raffiné, tout de formes incurvées, appuie la légèreté du sujet et atteste d'une fine analyse de l'artiste.

**PISTES PÉDAGOGIQUES**

## **1<sup>er</sup> DEGRE – Arts visuels**

**Peindre une fête :** fête foraine, d'école, événement : collecter des photos de la manifestation définie. Trier, classer, faire émerger des critères (nombre, couleurs, organisation spatiale, éléments récurrents). Dresser au tableau une liste de ce qui caractérise une fête.

Créer un atelier gouache à partir d'un nombre limité des couleurs définies précédemment et du verbe multiplier : éléments recensés, personnages et gestes ou empreintes (maternelle). Valider collectivement le respect des consignes, finaliser.

Unifier la composition à l'encre (fond) en choisissant une couleur claire ou sombre (nuit).

Mettre en valeur.

## **2<sup>nd</sup> degré**

### **Collège**

#### **Arts visuels**

##### **Citation**

Mimer et mettre en scène les différentes scènes du tableau, les photographier en travaillant sur le cadrage et la lumière. Analyser et saisir l'importance de la composition, de la gestuelle, de la lumière.

##### **La foule**

A partir de dessins ou de collages représenter une foule qui rend compte d'une activité contemporaine ( fête, affluences citadines, manifestations...) . Analyser les effets de composition, prendre conscience de la valeur documentaire que peut prendre une œuvre d'art.

##### **vif et léger**

Réaliser une composition abstraite ou figurative où la légèreté et l'insouciance s'exprime dans les couleurs et la composition. Analyser et saisir l'importance de la palette du peintre et de sa gestuelle.

### **Arts du langage**

#### **Lecture :**

Le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui dévoile la comédie humaine et son hypocrisie

La commedia dell'arte, Beaumarchais, Marivaux...

**Écriture et jeu d'acteur:** Imaginer les dialogues entre les différents personnages du tableau, recréer des saynètes, les jouer.


### **Lycée**

#### **Lettres et philosophie**

Avec les fêtes galantes, nous sommes en pleine éclosion de la société de mœurs. Le développement des villes, les micro-sociétés diverses qui se côtoient dans les lieux publics, les divertissements et les lieux de sociabilité tels que les cafés, les théâtres, sont autant de signes d'une société en effervescence où vont naître les critiques.

**Le tableau de Watteau permet de témoigner d'une époque et d'interroger le rôle de l'Art à travers la peinture, mais aussi à travers le théâtre et les écrits des Lumières.**



<b>Artiste</b>	Francisco de Goya y Lucientes	
<b>Titre</b>	Les <i>Caprices</i>	
<b>Date</b>	1797-1799	
<b>Technique</b>	Eau-forte et aquatinte	
<b>Dimensions</b> <b>Conservation</b>	80 planches /H. 21,7 x L. 15,3 cm Palais des Beaux-Arts Lille	
<b>Mots-clés</b>	satires, critique, caricatures	

**CONTEXTE**

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Espagne semble bien éloignée du siècle d'or. Elle subit les conséquences d'un long déclin entamé au XVII<sup>e</sup>, où guerre de succession, appauvrissement des régions et de la noblesse, désorganisation des corps de métiers l'entraînent progressivement vers l'une des périodes les plus sombres de son histoire. Inflation, corruption, épidémies sont aggravés par la crainte de l'Inquisition (Les jésuites sont expulsés en 1766 par Charles III). Le début d'un redressement économique n'empêche pas le successeur de Charles III d'affronter les menaces de la France en pleine révolution.

**ARTISTE**

Francisco de Goya y Lucientes naît à Fuendetodos en Aragon, en 1746. Après un apprentissage chez le peintre Luzán, il tente d'entrer à l'Académie San Fernando de Madrid et échoue deux fois, en 1763 et 1766. Vexé, il part en Italie quelques mois et obtient un deuxième prix à l'Académie de Parme en 1771. Il rentre en Espagne et répond aux commandes par des toiles profanes ou religieuses. Il se marie sous le règne de Charles III et donne naissance à un fils. En 1786, Goya est nommé peintre du roi Charles IV et de son épouse, la reine Maria-Luisa. Désormais portraitiste de la Cour et des aristocrates, il s'adonne aussi facilement aux scènes de genre (ou scènes de la vie quotidienne). Humaniste et partisan de l'Encyclopédie, il fréquente le cercle des *Ilustrados*, héritiers des Lumières, au côté de Gaspar Melchior Jovellanos. Quand ce dernier est nommé Ministre de la justice, le peintre se sent protégé et entame la réalisation des *Caprices*. Il est alors sujet à de profondes crises, en partie liées à sa perte de l'ouïe, crises qui ne cesseront d'alimenter ses visions acerbes de la société. Lorsque les *Caprices* sont publiés en 1799, ils obtiennent très vite un grand succès mais provoquent aussi un scandale, la critique morale sous-jacente se révélant au grand jour. Goya se sent vite menacé par l'Inquisition et retire les gravures de la vente.

Meurtri par le spectacle de son pays dévasté par les troupes napoléoniennes et déchiré par une guerre d'indépendance, Goya utilise désormais l'art comme un exutoire. Il meurt à Bordeaux en 1828.

**ŒUVRE**

*Les Caprices* (titre synonyme de « fantaisies », souvent utilisé par les artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle) sont une suite de quatre-vingt gravures, conçues comme un tout, un véritable livre d'images. Les puissants, la justice et les prêtres sont souvent visés et l'on sait par une lettre de l'artiste, alors réfugié en France à la fin de sa vie, qu'il a été inquiété par la Sainte Inquisition, malgré la précaution prise en 1803 de céder les planches et les invendus à la Chalcographie Royale de Madrid.

On peut distinguer dans les *Caprices* trois thèmes récurrents :

1. La satire sociale, féroce : les pauvres sont ignorants et brutaux, les puissants incapables et corrompus, les ecclésiastiques lubriques et gloutons.
2. Les variations sur le thème des rapports amoureux, empreintes à la fois d'érotisme et de désillusion. (prostitution, mensonge)
3. Le thème de la sorcellerie qui reprend sous une forme fantastique les dénonciations des mêmes vices et abus.

L'ensemble des gravures portent une réflexion satirique sur la société et sa propre « panoplie » d'images et de préjugés. Goya affirmait ainsi que la peinture, tout comme la poésie, pouvait être un excellent moyen pour censurer « les erreurs et les vices humains ».

Les gravures sont réalisées en aquatinte, technique qui permet des effets de lavis et que l'artiste combine à l'eau forte, avec des rehauts de pointe sèche et de burin. Le ton des lavis varie du brunâtre au noir profond, accentuant les reliefs et les contrastes que soutiennent les réserves blanches du papier. Le trait est incisif et les figures, vibrantes, apparaissent en hachures. Goya est imprégné des gravures de Rembrandt et reprend ses intensités

d'ombre et de lumière pour exprimer le drame, l'émotion et l'indignation.

Les personnages fantastiques et hybrides, s'inscrivent dans une longue tradition d'êtres mi-hommes, mi-animaux, ou de mélanges d'animaux, issue de l'Antiquité que Goya renouvelle et réinvente.

Même si ces personnages sont exécutés dans les parfaites proportions académiques, Goya devait avoir connaissance des caricatures qui se développaient alors en France et en Angleterre ; elles ont pu inspirer ses têtes difformes.

Au delà de leurs hautes qualités satiriques, les *Caprices* témoignent de l'incroyable maîtrise technique de Goya dans l'art de la gravure, maîtrise qui participe du sens acéré des dessins. Ces planches inspirent et inspireront encore bon nombre d'artistes, parce qu'elles demeurent d'une actualité indiscutable quant aux travers de la nature humaine.

## PISTES PEDAGOGIQUES

### 1<sup>ER</sup> DEGRE

#### Arts visuels

**Caricatures** : Jouer avec le hasard de taches d'encre. Secouer un pinceau imbibé d'encre colorée au dessus d'un support papier et réaliser ainsi des taches multiformes. Laisser sécher. Regarder les taches obtenues, tirer partie de ces formes pour révéler des visages hideux et grotesques en accentuant et en ajoutant des détails au feutre noir.

**Satires d'aujourd'hui** : A partir de photocopies de caricatures de personnages politiques d'aujourd'hui issus des journaux, mettre en scène ces personnages en les ridiculisant : ajouter détails graphiques, bulles, onomatopées. Illustrer des proverbes ou des critiques médiatiques.

**Masques grotesques** : Réaliser des masques de pure laideur en accentuant des prééminences (nez, arcades sourcilières, menton). Outrer des rictus, des grimaces pour signifier la colère, la méchanceté, la cupidité, la bêtise. Utiliser des masques blancs commercialisés et y ajouter des éléments en pâte auto durcissante. Après séchage, peindre ou passer au cirage, au brou de noix.

**Jeux d'ombres** : Se photographier en jouant avec la lumière. Placer par exemple une lampe de poche en dessous du visage. Prendre des expressions grotesques ou menaçantes et réaliser une série de photos où « je » devient « un autre » inquiétant.

**Miroir de l'homme** : Animaliser l'homme (Planche 37, Est-ce que le disciple surpassera le maître ?) pour mieux en rire et rire de sa sottise. Par photomontage, tronquer les visages de personnes dans une situation donnée contre des têtes d'animaux. Mettre ce travail en parallèle avec les fables de La Fontaine ou d'Esopé.

#### Arts du langage

**Les sorcières** : Lire et comparer le mythe de la sorcière suivant les époques (documentaires), les différentes cultures (contes de différents pays).

Ecrire un annuaire amusant des sorciers et sorcières de la région (nom, lieu d'habitation, pouvoirs...)

Réaliser un dictionnaire ou un abécédaire des sorciers et sorcières en énumérant leurs attributs : A comme araignée, aspic, B comme balai, bouc, baguette, C comme chauve-souris, crapaud, chaudron, etc..

**Des monstres de laideur** ... Décrire des personnes en caricaturant leur physique ou leur manière d'être.

#### Pistes de lectures :

Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 1831.

Andrée Marquet, *Loup y es-tu*, Edition Enfance heureuse

Luce Guilbaud, *Loup y es-tu*, Edition Enfance heureuse

Carl Norac, *Sortilège*

Jacques Charpentreau, *la soupe de la sorcière, Au marché des sorcières*

Jean Follain, *l'effraie*, Usage du temps, Gallimard

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

#### Arts Visuels

**Expressions et caricatures** : En photographie, travailler sur un répertoire d'attitudes, de gestes, de grimaces et d'affects. Saisir la portée de l'exagération, du grotesque au tragique.


**Hybridation** : Travailler la métamorphose, l'hybridation voire le morphing à partir de sa propre image, d'un personnage célèbre ou d'un personnage de roman étudié en lettres, de manière à évoquer une attitude parodique. Analyser les rapports entre le corps, ses formes, sa posture ou sa symbolique (hybridation animale) et la psychologie du personnage.

**Ombres expressives** : Réaliser des dessins au fusain pour traduire la noirceur du monde. Une situation tragique sous forme de saynètes qui exprime un point de vue sur un fait de société. Le parallèle peut être fait avec les gravures « les désastres de la guerre » de Goya.

#### Lettres et philosophie

C'est un monde rêvé dont il s'agit ici, un livre d'images où chaque scène est « surjouée », en proie au délire, à l'exagération, à la caricature.

Le fantastique, en littérature comme dans les arts visuels, permet de manifester le trouble du monde réel. Il pose la question de l'imaginaire pour dire le réel et de la comédie pour voir l'enfer.

<b>Artiste</b>	Camille ROQUEPLAN (Mallemort (13), 1803 – Paris, 1855)	
<b>Titre</b>	<i>La mort de l'espion Morris</i>	
<b>Date</b>	1827	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	2,57 m x 2 m	
<b>Provenance</b>	Acquis en 1834.	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Littérature, Drame, mort.	

#### CONTEXTE

En 1814, La chute de l'Empire ouvre sur la Restauration. Louis XVIII monte définitivement sur le trône de France en 1815. Jacques Louis David s'exile, le néoclassicisme qui a tant servi l'empire se désagrège, ouvrant la voie au romantisme : exaltation des sentiments et des passions en réaction à la Raison du siècle des Lumières. Goethe a publié les *Souffrances du Jeune Werther* en 1774, le mouvement *Sturm und Drang* a ouvert la voie du Romantisme allemand. En 1818, Caspar David Friedrich dévoile l'emblématique *Voyageur Contemplant une Mer de Nuages*. De retour d'Italie, le jeune Théodore Géricault (1791-1824) crée l'événement au Salon de 1819 avec son célèbre *Radeau de la Méduse* qui inaugure l'ascension du mouvement en France. Avec *La Barque de Dante*, Eugène Delacroix (1798-1863) défraie la chronique alors que Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) poursuit la voie du classicisme. En 1830, Victor Hugo consacre le Romantisme avec *Hernani* joué à la Comédie-Française.

#### ARTISTE

Camille Roqueplan échoue dans des études de médecine avant de revenir à son penchant pour l'art. Il est l'élève d'Abel de Pujol puis d'Antoine-Jean Gros. Son frère Nestor, journaliste et écrivain, dirige plusieurs théâtres et opéras parisiens. Le jeune peintre commence à exposer au Salon de 1822 et sera médaillé en 1824 et 1828.

#### ŒUVRE

Les Highlands émergent de la brume, nature aride et sauvage. Dans l'ombre, dressée sur un éperon rocheux, Helen Mc Gregor se dresse en armes, une lourde épée tombe de sa main baissée. L'épouse du héros du roman éponyme de Walter Scott - *Rob Roy* – assiste à l'exécution du traître. Son clan uni se masse sur la falaise, les canons des fusils hérissent leurs rangs serrés. Ceint d'un linceul blanc qui attire le regard au centre de l'œuvre, l'espion Morris se tortille vainement. Le visage du condamné aux allures christiques se déforme sous la terreur. Une lourde pierre est attachée à son cou, deux hommes en armes s'apprêtent à le précipiter dans les eaux glacées du lac en contrebas. Les couvertures qui recouvrent leur armure volent au vent. L'espion doit mourir dans l'ambiance dramatique des montagnes embrumées. Camille Roqueplan exalte le drame littéraire dans un paysage romantique dont le dénuement contraste avec la foule. L'action se concentre dans le tiers central du tableau. Au premier plan, le cadavre d'un soldat anglais témoigne de l'impitoyable guerre que se livrent la couronne d'Angleterre et le peuple écossais. Bérets, kilts, les costumes du clan sont détaillés, le geste inéluctable, la foule sans haine, résolue. Le jeu subtil des lumières changeantes participe à la tragédie.

Camille Roqueplan choisit un des épisodes les plus durs du roman historique de Walter Scott (1771-1832) publié en 1817. L'écrivain choisit d'y mettre en scène un héros historique des révoltes qui divisent les îles britanniques de 1688 à 1715. Issues d'un litige sur la légitimité de la couronne d'Angleterre, ces conflits entraîneront un exode massif des populations écossaises, en particulier vers l'Amérique. Rob Roy est un héros populaire, brigand des Highlands, « Robin des bois d'Écosse » que célèbre Berlioz dans une ouverture composée en 1831. Littérature, peinture, musique, le romantisme consacre le dialogue entre les arts. L'œuvre de Camille Roqueplan témoigne de l'avènement du roman historique qu'inaugure Walter Scott avec *Ivanhoé* en 1819. Victor Hugo publiera *Notre-Dame de Paris* en 1831, Alexandre Dumas *Les Trois Mousquetaires* en 1844, Théophile Gautier *Le Roman de la Momie* en 1858 et Gustave Flaubert *Salammô* en 1862. Outre un voyage dans le temps, c'est aussi l'exotisme d'un pays étranger que sert Camille Roqueplan à l'aube de ces temps où l'Europe se passionne pour l'Orient.

Dans *L'histoire du Romantisme* publié en 1874, le romancier et critique d'art français Théophile Gautier (1811-1872) écrit à propos de Roqueplan : « *La Marée de l'équinoxe*, tirée d'une scène de l'*Antiquaire* de Walter Scott, *la Mort de l'espion Morris*, empruntée aussi à un roman de l'illustre baronnet, *l'Épisode la Saint-Barthélemy*, sujet puisé dans la *Chronique de Charles IX* de Mérimée, furent à peu près les seuls tableaux dramatiques de Camille Roqueplan. Bien que ces trois toiles renferment d'éminentes qualités, elles sont peut-être les moins originales de l'artiste : il était peintre avant tout, à prendre le mot en sa plus rigoureuse acception : l'intérêt ne consistait pas pour lui dans telle ou telle anecdote plus ou moins adroitement mise en scène, mais bien dans la grâce de l'arrangement, dans l'harmonie de la couleur, dans le bonheur de l'exécution. Il faisait de l'art pour l'art : excellente doctrine, quoi qu'on en ait pu dire, et il ne se souciait de rien prouver, sinon qu'il était un maître. » Le Palais des Beaux-Arts expose une esquisse de l'œuvre et en possède des dessins préparatoires.

## PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

### 1<sup>er</sup> DEGRE

**Un paysage atmosphérique** : Choisir collectivement un paysage. Sur la trame de ce dessin, utiliser les couleurs et la touche pour exprimer différents sentiments : sombre/clair, distinct/indistinct, joyeux/triste. Comparer et commenter les résultats produits.

### 2<sup>nd</sup> DEGRE

#### **Un présent dans le passé :**

Le roman historique s'appuie sur la reconstruction nostalgique du passé et sur le récit d'aventure. A partir d'un document photographique témoin, projeter une scène de vie actuelle dans le passé, tout en lui donnant une dimension nouvelle, sensationnelle, fabuleuse.

<b>Artiste</b>	Louis Emile SALOMÉ (Lille, 1833 – Salomé, 1881)	
<b>Titre</b>	<i>L'enfant prodigue méditant</i>	
<b>Date</b>	1863	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	100 x 160 cm	
<b>Provenance</b>	Collection de la famille de l'artiste, acquis en 1911.	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Nudité, solitude, désert.	

**CONTEXTE**

En France, la révolution de 1848 instaure la république dont le premier président, Louis Napoléon Bonaparte, se proclame empereur le 2 décembre 1852 après son coup d'état l'année précédente. Dans la capitale, le préfet Haussmann lance des grands travaux; la ville de Lille demande son agrandissement en 1858. La bourgeoisie triomphe. Se voulant protectrice des Arts, elle rejette les peintres qui montre la réalité des corps et des mœurs. Gustave Courbet expose *L'Après-Dinée* à Ornans en 1849 et achève *L'Enterrement à Ornans* l'année suivante. Ingres et Delacroix sont consacrés par deux rétrospectives personnelles en 1855. Académisme et innovation s'affrontent dans cette société en mutation. En 1963, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet provoque le scandale au Salon des Refusés.

**ARTISTE**

Fils d'un graveur, Louis Émile Salomé naît à Lille en 1833. Il reçoit les leçons de son père avant d'entrer aux Écoles Académiques de Lille autour de 1845. En 1862, il partage avec le peintre Carolus-Duran une bourse de la ville - la bourse Wicar - afin de parfaire leurs études à Rome. En effet, à sa mort en 1834, le peintre et collectionneur Jean Batiste Wicar (1762-1834) a légué son atelier italien à sa ville natale. Cette mesure testamentaire est toujours active aujourd'hui. Louis Émile Salomé réside quatre ans à Rome avant de s'installer définitivement à Lille. Bien que modeste, il jouit d'une importante renommée régionale et expose au Salon à Paris de 1861 à 1881.

**ŒUVRE**

Un jeune homme nu se replie dans une campagne desséchée. L'ombre des feuillages caresse sa peau dorée, sa tête lourde s'appuie sur son bras replié. Il médite, recueilli parmi les herbes sèches d'un paysage méridional austère. Une plaine jaunie s'étale, barrée de falaises que prolongent des ruines d'un pont. L'arcade de l'ouvrage désaffecté souligne un tunnel énigmatique coupant la vallée. Au lointain, un village se perche sur les escarpements ocrés, que souligne le sommet de montagnes lointaines. Le ciel étroit a peu de place dans cet univers. Verts et jaunes se combinent dans cette campagne déserte. La silhouette du penseur s'inscrit dans la diagonale de cette œuvre au format allongé, ligne que le second plan de falaises paraît souligner. Les carnations luisent en clair obscur, jeu d'ombres et de lumières que le corps semble incarner. En tons sobres et mêlés, l'artiste choisit d'évoquer la parabole biblique du fils prodigue un an après son arrivée à Rome dont l'environnement lui inspire le paysage. L'histoire, attribuée au Christ, est relatée dans l'évangile de Luc où un fils, ayant dilapidé son héritage dans la débauche, se voit contraint de garder les pourceaux. Son retour dans le giron familial sera accueilli avec bienveillance, interprétation du retour de la brebis égarée. Le peintre traduit avec chaleur l'extrême dénuement du jeune homme méditant sur ses erreurs.

La forme que prend cette traduction plastique du repli sur soi rime étrangement celle que présente Hyppolyte Flandrin (1809-1864) au salon de 1837. Avec une analogie surprenante, celui-ci l'exécute dans sa quatrième année de résidence à l'Académie de France à Rome. Conservée au Musée du Louvre, le *Jeune homme nu assis au bord de la mer* inscrit le corps dénudé d'un garçon dans un cercle quasi parfait : une formalisation fidèle à la leçon de son maître néoclassique, Ingres. Le jeune penseur est isolé au centre d'un paysage maritime minéral et désert. L'œuvre connaît une nouvelle postérité à Paris, exposée à l'exposition universelle de 1855.

Dans une formalisation expressive similaire au tableau de son aîné, le jeune Salomé positionne cependant son personnage dans un angle. Dépliant les jambes, il bâtit sa composition sur une diagonale. Dans une facture épaisse, son paysage est emprunt de naturalisme. Le modelé suave qu'il confère au corps contraste avec l'aridité de son environnement. La nature mystique du sujet que Salomé choisit dans le cadre des impératifs de la production d'un tableau d'histoire est soulignée par son biographe, Quarré-Bourdon, comme un penchant naturel que montre l'artiste pour la méditation. En 1879, sur le même thème, le peintre symboliste Puvis de Chavannes réutilisera la même pose dans *Le Fils prodigue*, conservé à la National Gallery de Washington.

**1<sup>er</sup> DEGRE**

**Inscrire un corps dans une forme** : Bâtir un mannequin de papiers déchirés et juxtaposés respectant la segmentation et l'articulation du corps. Inscrire ce corps dans différentes figures géométriques. Dessiner ou décalquer les résultats les plus réussis. Peindre.

<b>Artiste</b>	Charles Durant dit Carolus Duran (Lille, 1837 - Paris, 1917)	
<b>Titre</b>	<i>La Dame au chien</i> dit aussi <i>Portrait de Madame Ernest Feydeau</i>	
<b>Date</b>	1870	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	H. 230; L. 164 cm	
<b>Provenance</b> <b>Conservation</b> <b>Mots-clés</b>	Don de Madame Casteleyn, 1875 Palais des Beaux-Arts de Lille Portrait, robe, salon	

**CONTEXTE**

Carolus Duran, lillois d'origine modeste, remporte en 1861 le prix Wicar, bourse octroyée par la ville de Lille, qui lui permet d'étudier à Rome de 1862 à 1866.

L'artiste commence sa carrière en peignant des toiles réalistes (*Le Convalescent*, 1861, Paris, musée d'Orsay), dont la composition et la touche s'inspirent de Courbet et de la peinture espagnole (*L'Assassiné*, 1866, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille). En 1869, il peint *La Dame au gant* (Paris, musée d'Orsay) qui le rend célèbre pour les qualités de facture et de coloris proches de Van Dyck et de Velázquez. Ce tableau lui vaut un tel succès parisien qu'il est alors assailli de commandes et devient le plus adulé des portraitistes virtuoses. Peu à peu, Carolus-Duran glisse vers la facilité d'un réalisme bourgeois, mais il y fait cependant encore preuve de talent.

En 1882, il devient membre de la section peinture du jury du Salon et peut ainsi défendre ses amis impressionnistes.

En 1890, il crée la Société Nationale des Beaux Arts avec Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Auguste Rodin et Alfred Meissonnier. Ce salon indépendant accueille de jeunes artistes avant-gardistes comme les Nabis, Camille Claudel, Émile Bernard ou encore Henri Matisse à ses débuts.

Carolus Duran, artiste très élégant et mondain, accède à tous les honneurs officiels et, en 1905, dirige l'École française de Rome.

**OEUVRE**

Une jeune femme, représentée en pied, porte une splendide robe de satin jaune, laissant découvrir un jupon bleu. Tout n'est que plis, drapés, et remarquables rendus d'étoffes dans ce portrait d'apparat de Mme Feydeau. Le fond sombre et le tapis vert renforcent l'originalité du choix des couleurs.

La femme tient un éventail et des gants qui renvoient aux codes vestimentaires bourgeois de cette fin du XIXe siècle. Cependant, dans ce somptueux portrait, l'attitude du modèle, dont la main droite semble ouvrir un rideau, n'est pas un geste mondain. De la même manière, la présence du petit chien est lié ici davantage à un symbolisme ancien de la luxure plutôt que celui de la fidélité.

Ce portrait de salon serait une critique subtile de la vie de Mme Feydeau, deuxième épouse du célèbre écrivain Ernest Aimé Feydeau.

En 1847, Madame Feydeau, née Leocadia Zelewska, au passé tumultueux épouse l'écrivain Ernest Aimé Feydeau. De cette union naît le célèbre auteur de vaudevilles, Georges Feydeau. Ce portrait, probablement commandé par le modèle lui-même et exposé au salon de 1870, entre rapidement dans les collections du musée de Lille en 1875. Deux hypothèses peuvent expliquer ce fait assez surprenant.

La première est qu'Ernest Feydeau meurt en 1873. Sa veuve épouse rapidement Jacques François Fouquier, publiciste et homme politique et ne veut sans doute pas garder sous les yeux le rappel de sa vie antérieure.

La seconde est que l'iconographie est un peu déroutante et dénonce la vie de courtisane du modèle, critique gênante au vue de son nouveau statut.

Les frères Goncourt en 1864 commentent: «Nous allons chez Feydeau(...) C'est à la fois un appartement de grande courtisane et de grand faiseur, quelque chose de riche et de louche qui, du lit de la femme au cabinet de l'homme, sent l'argent des autres.»

**PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS**

**1<sup>er</sup> DEGRE**

**Se faire représenter, se faire valoir**

La renommée de Carolus Duran vient des ses portraits mondains de grands formats où poses, costumes, coiffures et

accessoires parlent du modèle et de son époque.

Poser en variant les poses naturelles, décontractées ou figées, avec costumes et accessoires ou pas.

Se faire photographier.

### **Portrait d'étoffes**

Jouer à la couturière en habillant un mannequin, une poupée, de jupons, de dentelles, de tissus divers.

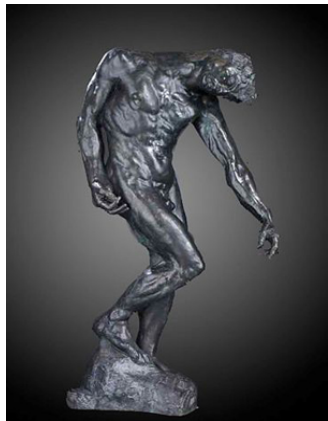
## **2<sup>nd</sup> DEGRE**

### **Jeu de détails :**

Le portrait bourgeois du XIX<sup>ème</sup> siècle associe l'art de se mettre en scène et l'art de se singulariser. L'anecdote, l'accessoire marginal livrent les petits secrets d'intimité, de personnalité.

Renouvelez le rôle de l'accessoire dans le portrait, faites du détail la clé d'un portrait.



<b>Artiste</b>	Auguste Rodin (Paris, 1840 - Meudon, 1917)	
<b>Titre</b>	<i>L'Ombre</i>	
<b>Date</b>	1880	
<b>Technique</b>	Bronze	
<b>Dimensions</b>	H. 1.91 ; L. 1.11 ; P. 0.555 m.	
<b>Provenance</b>	1949, déposé au musée Rodin, Paris 1986, affecté au musée d'Orsay, Paris 1997, dépôt musée de Lille	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille	
<b>Mots-clés</b>	Porte de l'Enfer, accablement, Adam	

### CONTEXTE

Auguste Rodin, né en 1840 dans une famille parisienne modeste, s'initie au dessin à la Petite École de 1854 à 1857. Pour parfaire ses études, il fréquente le Louvre et étudie le modèle vivant le soir. Après sa formation, il travaille chez plusieurs décorateurs où il se familiarise aux différentes techniques de sculpture. En 1857, il se présente au concours d'entrée à l'École des Beaux Arts mais échoue trois fois de suite. Après un bref passage dans un séminaire, Rodin, revenu à la vie laïque, œuvre à la décoration de différents édifices dans l'atelier de Carrier-Belleuse. En 1870 mobilisé puis réformé, il rejoint Carrier-Belleuse à Bruxelles, voyage en Italie et de retour à Bruxelles, présente sa première œuvre majeure *L'Âge d'airain* au Salon. Il y est accusé d'avoir moulé sa figure sur nature et l'accès à l'Académie des Beaux-Arts lui est alors refusé. Son œuvre prend toute son ampleur avec la sculpture de *Saint Jean-Baptiste qui prêche* puis de *L'Homme qui marche* dont il supprime bras et tête. Pour compenser la campagne de dénigrement qui a suivi la réception de *L'Âge d'airain*, l'État français achète la sculpture en 1880 et commande alors à Rodin une porte pour le futur musée des Arts Décoratifs de Paris : *La Porte de l'Enfer*. Cette œuvre occupera Rodin toute sa vie et sera à l'origine de ses sculptures les plus connues. En 1883 il rencontre Camille Claudel qui devient son élève puis sa muse et sa maîtresse. A ce moment Rodin est au sommet de sa gloire.

La modernité de son art provoque cependant des scandales, notamment quand la ville de Calais lui propose de réaliser un monument en l'honneur des Bourgeois de Calais, puis lors du projet de sculpture à la gloire de Balzac. En 1898 il rompt avec Camille Claudel et en 1917 l'artiste épouse Rose Beuret. Rodin décède le 17 novembre de la même année. Ce créateur bouleverse l'histoire de la sculpture en réalisant une œuvre puissante par le travail sur l'expression toute entière du corps, par la remise en question du socle et l'utilisation du fragment et la répétition d'un motif.

### ŒUVRE

En 1881, l'état commande à Rodin, une porte destinée au musée des Arts Décoratifs.

Pour cette œuvre, Rodin s'inspire de *L'Enfer* de Dante Alighieri, grand poète florentin de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle. La porte est une grande composition qui comporte plus de trois cents personnages. Les figures centrales sont décrites dans l'œuvre de Dante : *Le penseur*, le groupe d'*Ugolin et ses fils* et celui des amants *Paolo et Francesca*.

Trois figures identiques placées selon des angles différents, les *Ombres* couronnent la porte. Elles figurent Adam, le premier pêcheur de l'humanité, et tournent leurs mains gauches rassemblées vers le penseur situé en-dessous.

Avec ce groupe de sculptures, Rodin affirme la fonction de l'assemblage, du multiple, et de l'agrandissement en sculpture puisque toutes ses recherches seront moulées dans des tailles différentes de manière isolée. *L'Ombre* du Palais des Beaux-Arts de Lille est un élément agrandi du groupe initialement destiné au sommet de la porte. Cette sculpture représente Adam qui porte le poids du péché originel. Il est accablé et son corps entier l'exprime : il subit torsions et tensions contre nature. Les muscles ne sont que nœuds et vibrations rendus par des effets de matière. L'expression du visage renforce cette impression de douleur, d'abattement par le creusement des joues, des rides profondes marquées sur le visage, les yeux mi-clos renvoyant à la douleur toute intérieure du personnage. Rodin utilise ici le principe du *contrapposto*, cette torsion du corps chère à Michel Ange. Il se sert également du contraste entre matière brute et matière travaillée, utilisé par l'artiste italien.

Un parti pris de non fini, commun aux artistes modernes, se retrouve dans la sculpture : les pieds de *L'Ombre* se fondent dans un socle à peine épannelé. L'œuvre s'écarte définitivement des sculptures contemporaines pour exprimer puissamment un état d'âme.

### PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS

#### 1<sup>er</sup> DEGRE

##### L'assemblage

C'est une technique que l'artiste développe à partir des années 1900 et qui consiste à composer une nouvelle œuvre

en réutilisant totalement ou partiellement des fragments réalisés et déjà utilisés auparavant.

Créer une collection de photos de sculptures de corps d'origine historique et géographique diverses. Représenter un nouveau personnage en découpant et assemblant des fragments de ces images. Travailler la notion d'hybridation harmonieuse ou au contraire monstrueuse.


Variante :

A partir d'une collection de jouets cassés ou abîmés, poupées en tous genre, peluches, objets roulants, assembler des parties de ces jouets entre eux afin de réaliser des êtres monstrueux.

**Le changement d'échelle**

*L'Ombre* du Palais des Beaux-Arts de Lille est un agrandissement d'une des figures surplombant la *Porte de l'Enfer*.

Agrandir un jouet, un objet en volume via la technique de la bande plâtrée. Constaté les effets produits.

<b>Artiste</b>	Claude MONET (1840 – 1926)	
<b>Titre</b>	<i>Le Parlement de Londres</i>	
<b>Date</b>	1904	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	H. 0,815 ; L. 0,920	
<b>Provenance</b> <b>Conservation</b> <b>Mots-clés</b>	Palais des Beaux-Arts Lille Paysage urbain, impressionnisme	

**CONTEXTE**

Vers 1860, à Paris, de jeunes peintres se constituent en associations pour relever des défis picturaux jusqu'alors inédits. Ils s'affranchissent des règles traditionnelles, de l'observation et de la transcription figurative et réaliste du monde qui les entoure. Libérés de la contrainte mimétique par l'apparition de la photographie, ils recherchent les innovations techniques propres à la peinture et exploitent ainsi la nouvelle facilité à voyager et peindre au dehors. Refusés aux Salons des officiels, ils organisent des expositions privées. La première se déroule dans l'atelier du photographe Félix Nadar en 1874. A cette occasion est exposé le tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, qui inspire le surnom d' « Impressionnistes ». Sept autres expositions se succèdent jusqu'en 1886. Intéressés par les sensations fugitives du moment qui passe, par le jeu des couleurs changeant avec la lumière, ils cherchent à saisir les impressions visuelles fugaces de l'instant présent à travers notamment la peinture en plein air. Ils optent pour le travail de la matière homogène et l'application de petites touches de couleurs juxtaposées qui permet de transcrire les vibrations de la lumière. L'attention incessante portée aux variations de la lumière et des couleurs les amène souvent à créer des séries autour du même thème. Ils font apparaître des motifs à chaque fois différents (meules, peupliers, cathédrales, nymphéas, la ville et ses architectures...). Leurs sujets s'attachent tout autant à évoquer la nature que la vie en mouvement d'une société industrielle.

**ARTISTE**

Né à Paris le 14 novembre 1840, Claude Monet passe sa jeunesse au Havre où ses parents tiennent un petit commerce. Remarqué par Eugène Boudin grâce à ses talents de caricaturiste, il se convertit en 1855 à la peinture de paysages qui l'incite rapidement à exercer ses talents en plein-air. En 1859 il étudie à Paris, à l'atelier Suisse, où il se lie d'amitié avec Pissarro. Au début des années 1860, l'atelier parisien privé du peintre académique Gleyre devient un lieu de rencontre pour de jeunes artistes. Renoir dans un premier temps, en 1861, puis Frédéric Bazille, Claude Monet et Alfred Sisley rejoignent le groupe. Monet devient rapidement la personnalité la plus marquée du groupe. Bien accueilli à ses débuts par la critique il affronte le refus des salons de 1867 et 1869. Pendant la guerre franco-allemande (1870-1871), il trouve refuge à Londres aux côtés de Pissarro. Il y étudie les travaux de Constable et de Turner, y peint la Tamise et les parcs londoniens. Il y rencontre aussi le marchand d'art Durand-Ruel, qui devient l'une des références dans le domaine de l'impressionnisme. De 1871 à 1878, Monet vit à Argenteuil, un village au bord de la Seine près de Paris. Cet endroit sera le cadre des plus célèbres œuvres du mouvement impressionniste, peintes non seulement par Monet, mais aussi par d'autres parmi lesquels Manet, Renoir et Sisley. Monet déménage à Giverny, toujours au bord de la Seine mais à une centaine de kilomètres de Paris. Après une période d'extrême pauvreté, il parvient à gagner un peu mieux sa vie. A Giverny, il peint de nombreuses séries, chaque thème étant décliné à différentes heures du jour. *Meules de foin* (1890-1891), et la *Cathédrale de Rouen* (1891-1895) comptent parmi ces chefs-d'œuvre. Monet voyage beaucoup. Il se rend à Londres et à Venise plusieurs fois, ainsi qu'en Norvège à l'invitation de la reine Christiania fascinée par le célèbre jardin aquatique qu'il a créé à Giverny et auquel il consacre une série, les *Nénuphars*, commencée en 1899. Monet perd progressivement la vue mais continue à peindre jusqu'à sa mort en 1926.

**ŒUVRE**

Lors de son premier séjour à Londres en 1870-1871, Claude Monet avait admiré les œuvres de Turner et ses incroyables transcriptions atmosphériques ainsi que l'ambiance particulière du brouillard sur la Tamise. Il en tire les leçons lors de son second voyage à Londres de 1900 à 1904 en exécutant trois motifs principaux : Le pont de Charing Cross, le pont de Waterloo et Le Parlement. Il réalise alors un ensemble de trente-sept toiles dont le sujet demeure la lumière et les variations atmosphériques. Il consacre ainsi onze toiles au Parlement. Le bâtiment est observé depuis une fenêtre de l'Hôpital Saint-Thomas situé sur la rive opposée de la Tamise. Parmi la série, cette toile demeure sans nul doute, la plus manifeste, quant à la dissolution des formes propre au rendu atmosphérique. Le parlement y apparaît de façon fantasmagorique, à peine tangible, sans

épaisseur et se déforme même dans ses proportions pour mieux s'étirer vers le flou du ciel sans qu'aucune ligne ne les sépare. A sa représentation se confond son propre reflet dans l'eau par l'entremise d'un brouillard qui annule toute consistance et opère une disparition progressive des formes. La matière picturale, homogène, selon les caractéristiques mêmes de la peinture impressionniste, est granuleuse et fragmentée, elle suggère la densité du brouillard. La diversité des touches de couleurs ici autour d'une palette relativement sobre composée de bleu, de jaune et de quelques nuances roses violacées, expriment les jeux de la lumière et rend sensible l'impression face à la réalité du moment et du lieu. Cette œuvre pleine de poésie est aussi le fruit d'un difficile labeur, celui de vouloir saisir l'impalpable : « *Je travaille ferme, je suis plein d'ardeur, mais c'est si difficile, si variable surtout, que c'est le diable pour arriver à faire ce que je voudrais.* » Claude Monet, lettre à Durand-Ruel, 9 février 1901.

## **PISTES PEDAGOGIQUES**

### **1<sup>er</sup> DEGRE**

#### Arts Visuels

#### **Paysage en série**

Choisir une image de paysage en noir et blanc assez épuré. La glisser dans une pochette plastique transparente. Peindre les espaces et les formes essentiels avec de la gouache (trois couleurs) directement sur le plastique. Appliquer une feuille de papier sur la pochette peinte. Retirer délicatement. Recommencer l'opération en changeant de couleurs. Constaté les effets produits des différents monotypes obtenus.

#### **Cadrage**

Photographier en jouant sur une composante plastique : le cadrage. Varier les angles de vue, les points de vue d'un même paysage, d'un morceau de » pays » littéralement.

Associer les différentes prises de vue d'un même lieu. Constaté les partis-pris, les rendus.

### **COLLEGE**

#### Histoire des Arts

#### **« Arts, Techniques, Expressions »**

Les influences techniques

Les impressionnistes, au fait des avancées en matière de photographie et des progrès de l'optique, repensent la peinture en termes de matière et de touche pour transmettre autre chose que la représentation illusionniste du réel. En quoi les avancées techniques influent-elles sur la production d'un artiste ? En quoi peuvent-elles solliciter la créativité de l'artiste ?

#### **« Arts, ruptures, continuités »**

Les Impressionnistes ont fait perdurer la tradition du paysage issue du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ils s'intéressent aussi à la réalité nouvelle liée à l'industrialisation et le développement des villes. Ils sont cependant en rupture avec les modes classiques de représentation et s'éloignent des représentations illusionnistes.

Pourquoi les artistes s'intéressent-ils au réel ? Dans quel contexte l'attire-t-il pour le paysage a-t-il perduré ? Sous quelles formes artistiques et pour quelles raisons s'exprime-t-il ainsi dans l'impressionnisme ?

### **LYCEE**

#### Histoire des Arts

#### **Champ anthropologique**

#### **« Arts, réalités, imaginaires »**

La question de l'Art et du réel: en quoi les artistes impressionnistes donnent-ils une nouvelle perception du réel ?

#### **« Arts, Sociétés, Cultures »**

Il existe une cohésion entre les œuvres, les avancées techniques, et la vie industrielle à l'époque des impressionnistes.

Quels sont les liens qui se tissent entre la production artistique et la culture d'une époque ?

#### **Champ esthétique**

#### **« L'art, l'artiste, le public »**

Les impressionnistes ont essuyé de nombreuses critiques et ont été amenés à créer le salon des refusés dès 1874 afin de pouvoir exposer. Ils ont résisté malgré les difficultés financières et le manque de mécénat pour être enfin reconnu de quelques collectionneurs et du public.

Comment l'artiste peut-il se faire connaître ? Comment vivre en tant qu'artiste ?

#### **« Arts, sciences et techniques »**

L'art et la démarche scientifique et/ou technique : en quoi l'œuvre impressionniste s'inscrit-elle dans une démarche scientifique et technique ?

<b>Artiste</b>	Pablo PICASSO (Malaga, 1881 - Mougins, 1973)	
<b>Titre</b>	<i>Olga au col de fourrure</i>	
<b>Date</b>	1923	
<b>Technique</b>	Huile sur toile	
<b>Dimensions</b>	H. 116, L. 80.5 cm	
<b>Provenance</b>	Propriété de l'État; datation 1990; Paris; musée national Picasso	
<b>Conservation</b>	Palais des Beaux-Arts de Lille (dépôt, 1991)	
<b>Mots-clés</b>	Portrait, dessin, monochromie	

**CONTEXTE**

En 1917, Picasso part à Rome pour réaliser les décors du spectacle *Parade*. C'est un ballet imaginé par Cocteau sur une musique d'Erik Satie et mis en scène par Diaghilev, directeur des Ballets russes. L'artiste tombe amoureux d'une danseuse, Olga Khokhlova. Le couple se marie l'année suivante en 1918, et s'installe dans un vaste duplex dans le très chic 8<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

Peu à peu, Picasso abandonne apparemment la déstructuration cubiste pour une élégance nouvelle de la ligne. C'est la période classique dite néo-classique ou ingresque. Souvent assimilé à un rappel à l'ordre général des années d'après-guerre, ce penchant pour la ligne pure n'est en fait qu'un des styles que Picasso développe à cette époque. Cette période complexe chez l'artiste correspond également à des bouleversements dans sa vie privée.

La fortune du peintre grandissant, il commence alors une vie mondaine, ce que Max Jacob appelle « *la période duchesse* ». Son fils Paul naît en 1921 mais, peu de temps après, apparaissent des signes de lassitude dans le couple. Sa peinture devient violente, très colorée.

Un jour de janvier de 1927, Picasso déambule boulevard Haussmann et croise une jeune fille, Marie-Thérèse Walter. Elle a 17 ans.

**ŒUVRE**

Pablo Picasso représente son épouse Olga Kokhlova dans une pose hiératique convenue et très traditionnelle. Le traitement des draperies, des motifs du tissu dans le portrait d'Olga, la pose du modèle ne sont pas sans rappeler les célèbres portraits des dames de la haute bourgeoisie réalisés par l'artiste néo-classique, Jean-Dominique Ingres, un siècle plus tôt.

Mais au-delà de cet apparent académisme de portrait antique, des détails perturbent.

Le regard est vide, les yeux sont privés de pupilles, la monochromie épaisse semble pétrifier le modèle au fauteuil. Le traitement des mains est tout aussi singulier.

C'est un portrait d'une très belle femme mais complètement glaciale. Le col de fourrure rappelle davantage des épines que la douceur d'une fourrure. C'est révélateur de l'état d'esprit de qui Picasso ne supporte plus son épouse Olga et leur vie mondaine.

Picasso sera très critiqué pour ce retour à une peinture « académique » si difficilement combattue par les artistes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et contraire à sa peinture d'avant-garde annoncée par *Les Femmes d'Alger* et sa création révolutionnaire du cubisme. Mais sous cet apparent retour à l'ordre dans son œuvre, Picasso poursuit ses recherches plastiques dans d'autres voies comme l'atteste les traces d'une peinture cubiste décelée sous la couche picturale de ce portrait.

**PISTES PEDAGOGIQUES ARTS VISUELS**

**1<sup>er</sup> DEGRE**

**L'épure**

S'interroger sur ce qui est essentiel dans un portrait, ce qui permet de reconnaître une personne.

A partir d'un modèle choisi (reproduction, photographie), réaliser un portrait en ne gardant que les lignes essentielles. On peut se servir de différents calques.



**La reine Duckfertiti**  
Collection InterDuck

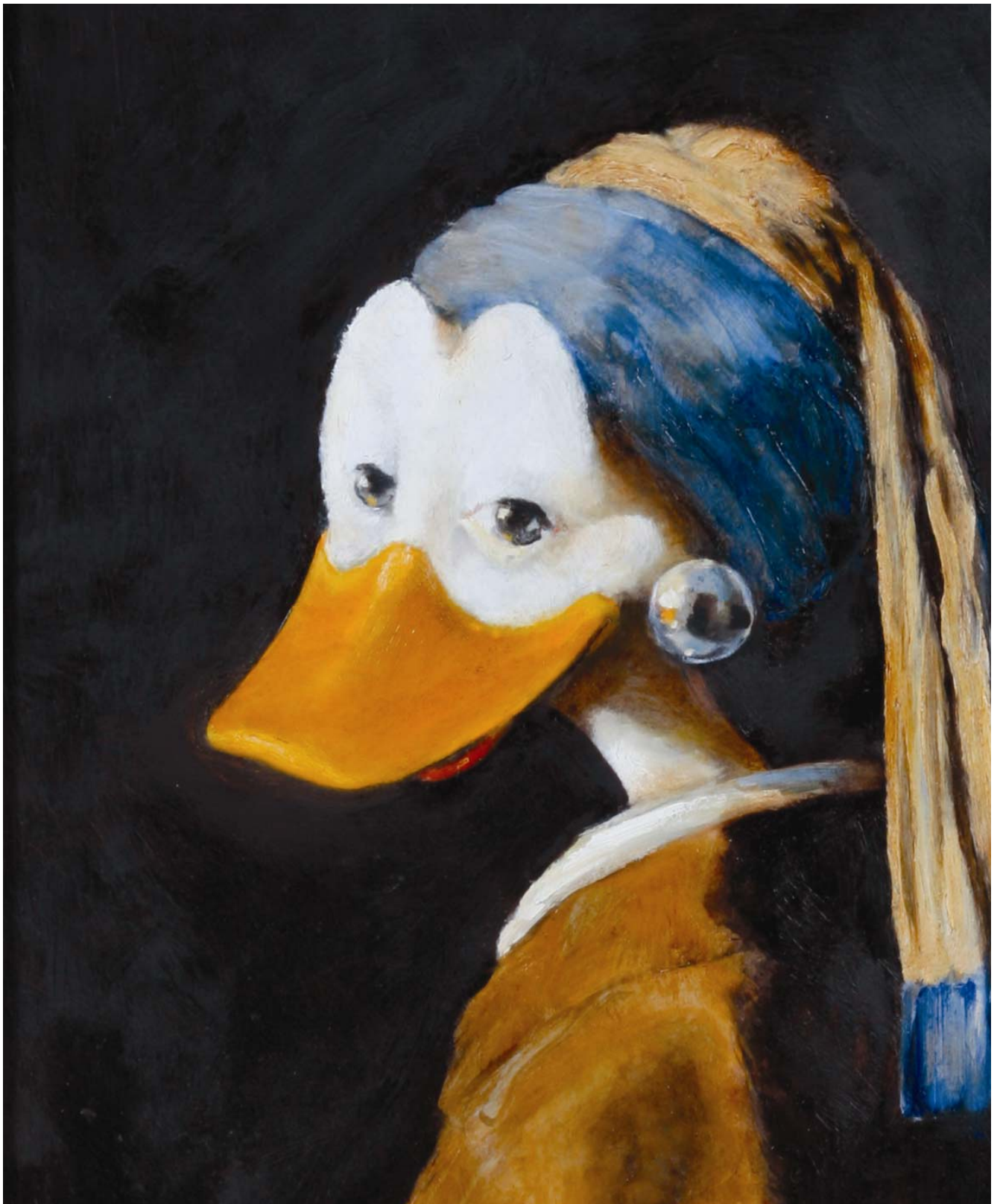
D'après le buste de Néfertiti de Thoutmôsis, vers – 1345 avant JC, Neues Museum Berlin



**Chérubins de la Madone Sixtine**

Collection InterDuck

D'après *la Madone Sixtine* de Raphaël, 1513-1514 – Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde



**Canard à la perle**

Collection InterDuck

D'après *La jeune fille à la perle* de Jan Vermeer van Delft, vers 1665, Mauritshuis, La Haye





## Gilles

Collection InterDuck

D'après *Pierrot*, dit autrefois *Gilles* d'Antoine Watteau, vers 1718-1719,  
Louvre, Paris

## INFORMATIONS

**Le projet OPEN MUSEUM#2 DONALD est présenté du 10 avril au 5 juillet 2015**

// Horaires

Lun. 14h - 18h / Du Mer. au Dim. 10h - 18h

Fermé le mardi, le 1er Mai, le 14 Juillet.

// Tarifs

Inclus dans le billet d'entrée aux collections permanentes du musée : 7€/4€

**Happy Hours** : tarif réduit pour tous à partir de 16h30 en semaine.

**Gratuit** le premier dimanche du mois (3 mai, 7 juin et 5 juillet), pour les moins de 12 ans, les demandeurs d'emploi et bénéficiaires du RSA.

## Une médiation spécifique pour les enfants et les familles

// **WEEK-END « Happy Duck » à l'occasion de la Nuit des Musées 2015  
samedi 16 et dimanche 17 mai**

Un week-end entièrement dédié à l'OPEN MUSEUM #2 Donald.

Au programme : ateliers, visites décalées, cinéma d'animation et... une grande chasse à l'œuf !

**Samedi de 10h à minuit, et dimanche de 10h à 18h. Entrée gratuite.**

// Un nouvel espace-jeux : le **COIN(-COIN)** des enfants

Dans l'Atrium, au rez-de-chaussée. Un espace ludique pour découvrir l'univers de Donald en jouant !

Des jeux (dominos, Memory, Loto, pêche aux canards, coloriages) à partager en famille ainsi qu'une sélection de livres jeunesse autour du canard sont mis à la disposition du public.

// Application : un parcours « familles » sur visioguide et à télécharger

20 œuvres commentées sur un ton drôle et impertinent, en relation avec les collections du musée, dans un parcours visuel et audio original, adapté à tous les âges (français).

**Visioguide inclus dans le billet d'entrée.**

**Application OPEN MUSEUM #2 DONALD à télécharger gratuitement sur Appstore et Google Play**

// Le canard du musée, un jeu de l'oie

Grâce à ce petit guide imaginé sous forme de jeu et aux cartels répartis dans les salles, le visiteur est invité à se lancer dans une grande chasse aux canards qui le mènera du sous-sol à l'étage et de l'Antiquité au XX<sup>ème</sup> siècle.

## PROGRAMMATION

// Visites guidées

Le dimanche à 16h30.

**Tarif : 4 € + droit d'entrée à l'exposition**

// « Entrée » des artistes : rencontre publique avec les artistes du collectif interDuck

**vendredi 10 avril 2015, à 19h**

Visite libre de l'OPEN MUSEUM #2 DONALD de 19h à 22h.

**Entrée gratuite**

// « Donald : les origines » : conférence-projection avec Pierre Lambert, spécialiste de Walt Disney en France

**mercredi 27 mai 2015, à 19h**

Pierre Lambert a organisé de nombreuses expositions consacrées au cinéma d'animation. La rencontre sera illustrée de nombreux extraits de films d'animation anciens, faisant notamment apparaître la figure de Donald, rarement montrés au public.

**Tarif : 5,50 € - 3 € - 1 €. Auditorium. Accès Place de la République jusque 18h, par la rue de Valmy ensuite**

**Inclus : visite libre de OPEN MUSEUM #2 DONALD à partir de 17h00**

