Université de Reims
Champagne Ardenne
U F R SCIENCES
IREM DE REIMS

Moulin de la Housse -BP 347
51062 REIMS CEDEX

Tél : 26 05 32 08

Fax : 26 85 35 04

Représentation, perception de l'espace

Le MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES EN 28 TABLEAUX OU 28 EXERCICES DE LECTURE

Pierre Bissey I.R.E.M. de Reims

Décembre 1994

Institut de Recherche sur l'Enseignement des Mathématiques

Sommaire

Introduction (pages 1 à 18)

Annexes

Annexe A : Renseignements pratiques

- Adresse - Plan - Horaires - Tarifs
- Avant la visite
- Pendant la visite
- Activité (Fiches-élève et Fiche-Guide)

Annexe B : Enquête

- Document élève
- "Morceaux choisis" de réponses
- Objectifs
- Résultats des deux enquêtes
- Commentaires

Annexe C : Les couleurs

- Les couleurs primaires
- Les couleurs secondaires
- Les couleurs complémentaires
- La loi du contraste simultané

Annexe D : Perspective cavalière, perspective d'observation

Annexe E : Quelques exercices

- Points de vue
- A bonne distance
- La chambre noire
- Le nombre d'or
- Dans quel ordre sont les plaques ?

Annexe F : LA PERCEPTION DE L'ESPACE, DU REALISME AU FAUVISME

Conclusion

Bibliographie

INTRODUCTION

1. PRESENTATION DE LA BROCHURE **2**

1.1. DIX ANS DEJA ! 2
1.2. POUR QUI CETTE BROCHURE ? 2
1.3. PRESENTATION DES DOCUMENTS 2
1.3.1. Documents-visiteur : collégien, lycéen, adulte *3*
1.3.2. Fiches-guide *4*
1.3.3. Annexes *5*

2. AU MUSEE **6**

2.1. A L'ENTREE DU MUSEE, MISE AU POINT PRELIMINAIRE 6
2.2. DANS LE MUSEE, DE L'ORAL A L'ECRIT 6

3. REPRESENTER L'ESPACE **6**

3.1. RE-PRESENTER, C'EST CHOISIR 6
3.2. LA PERSPECTIVE CENTRALE 7
3.3. LA PERSPECTIVE CAVALIERE 8
3.4. UN MODE PREPONDERANT 8

4. PERCEPTION DE L'ESPACE, RE-CONSTRUCTION DE L'IMAGE **9**

4.1. LE SYSTEME VISUEL 9
4.2. COMPRENDRE UNE IMAGE 9
4.3. LA TRAHISON DES IMAGES 10
4.3.1. En peinture *10*
4.3.2. En géométrie *10*

5. LE MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES **11**

5.1. LE MUSEE : ESPACE DE VISIBILITE 11
5.2. UNE LECTURE NON LINEAIRE 12
5.3. PARTICULARITES DU MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES 12

6. OBJECTIFS PEDAGOGIQUES **13**

6.1. L'ENSEIGNANT ET L'ENSEIGNE A EGALITE 13
6.2. FAIRE DES MATHEMATIQUES 14
6.3. UNE GEOMETRIE DU NOMBRE D'OR ? 15
6.4. RE-APPRENTISSAGE DE LA LECTURE 15
6.5. UNE ACTIVITE PLURIDISCIPLINAIRE ET TRANSFERABLE 16

7. PLAN DU MUSEE **17**

8. OEUVRES ETUDIEES **18**

1. Présentation de la brochure

L'activité proposée consiste à emmener des élèves, des adultes, au Musée d'Art moderne de Troyes pour éveiller leur curiosité, favoriser l'introduction d'exercices de géométrie «science de toutes les espèces d'espaces», apprendre à représenter l'espace, à regarder, à lire des "images", structurer des connaissances liées à la lecture, souvent perçues comme sans relation entre elles.

1.1. Dix ans déjà !

Les textes de cette brochure font le point sur un travail réalisé sur dix annnées, par des dizaines de classes de collège mais aussi des groupes d'adultes en formation continue. Il a débuté au Collège Albert Camus de La Chapelle-Saint-Luc en 1984, à l'occasion de l'expérimentation des nouveaux programmes de mathématiques. L'objectif était de trouver une réponse supplémentaire à la place grandissante donnée à la géométrie dans l'espace.

1.2. Pour qui cette brochure ?

Elle s'adresse en priorité aux professeurs de Mathématiques, mais aussi à tout collègue de Collège, Lycée, Greta ou CFA, qui souhaite emmener des élèves visiter le Musée d'Art moderne de Troyes. Peut-être pourra-t-elle, plus largement aider des enseignants à réaliser le même type de travail dans d'autres musées offrant des collections de peintures.

1.3. Présentation des documents

Sur les 2 000 oeuvres que compte le Musée d'Art moderne de Troyes, les 28 tableaux[1] qui ont été sélectionnés, sont sans doute les plus caractéristiques d'un courant, d'une technique ou ceux qui ont donné les résultats les plus intéressants. Les documents sur ces tableaux ont été utilisés, modifiés à de multiples reprises en fonction des objectifs envisagés et des résultats obtenus. Si le lecteur ne retrouve pas dans cette brochure une reproduction scrupuleuse des documents qui ont été utilisés[2], c'est pour en faciliter la lecture. Ici par exemple, chaque page est consacrée à un seul tableau (parfois deux) alors que les feuilles distribuées aux visiteurs sont bien plus denses.

La présentation des documents suit l'accrochage chronologique des tableaux du musée. Car un intérêt de ce musée, est de proposer les oeuvres chronologiquement. Le circuit proposé salle 1 : le réalisme, ... salle 5 : le fauvisme, ... permet de mieux structurer les notions abordées successivement en jalonnant le parcours de références historiques, en situant les courants les uns par rapport aux autres.

A la suite de cette introduction (pages **1** à **18**), les documents de cette brochure sont de trois sortes :

- documents-visiteur (pages **1 - 1 A** à **20 - 1 et 2 A**),
- fiches-guide (pages **1 - 1 B** à **20 - 1 et 2 B**),
- annexes, conclusion et bibliographie.

---

[1] En 1976, la donation Lévy comprenait, entre autres, 338 peintures.
[2] Pour exemple, le dossier DU REALISME AU FAUVISME, en Annexe F.

1.3.1. Documents-visiteur : collégien, lycéen, adulte

Ces documents-visiteur sont destinés à être utilisés avant, pendant ou après la visite du musée. Ils sont numérotés en fonction des salles. Par exemple, ***5 - 6 A***, correspond à la salle **5**, tableau **6**, page **A**. Il s'agit de ***La Seine vue du quai des Grands Augustins*** d'Albert Marquet. Cette codification s'est révélée à l'usage utile pour se repérer dans les salles du musée.

La Seine vue du quai des Grands Augustins - Albert Marquet

1. Marquet a été considéré comme un artiste fauve. En quoi cette oeuvre diffère-t-elle de celles des autres peintres fauves ?

. . . . . .

2. A propos des bâtiments représentés à l'horizon, cochez les mots qui conviennent le mieux .

vue	**dessin**	**tonalité**	**couleurs**
de face	précis	polychrome	intenses
oblique	flou	monochrome	douces

3. Sur le dessin de la rive bordée d'arbres, prolonger les grandes lignes. Que constatez-vous ?

. . . . . .

4. Sur le dessin de l'autre rive, tracez les trois ou quatre grandes lignes permettant de repérer le point de fuite. Que constatez-vous ?

. . . . . .

5 - 6 A

Rédigés sous forme de questionnaires, ils servent de carnet de notes au visiteur pour lui permettre de garder des traces de son passage au musée. La présentation proposée est de préférence un quatre pages[3], une feuille format A3, pliée en deux. Car s'il faut de la place pour l'écriture et le dessin, il est primordial d'éviter que le visiteur passe trop longtemps le nez sur sa feuille. En effet, l'étude des oeuvres exposées est privilégiée lors de la visite.

De plus, pour permettre un usage collectif du questionnaire, faciliter son utilisation et limiter les pertes de temps, toutes les questions sont numérotées. Cette numérotation recommence à chaque début de page.

Il m'a semblé plus approprié d'organiser les documents sous forme de questions. Cette structuration permet de susciter des réflexions et se trouve mieux adaptée au souci constant d'éviter de déformer les oeuvres exposées, de les instrumentaliser, en cherchant à leur faire exprimer à tout prix un certain langage, plutôt que l'énoncé de théories toutes faites.

---

[3] Pour exemple, le dossier *DU REALISME AU FAUVISME*, en Annexe F.

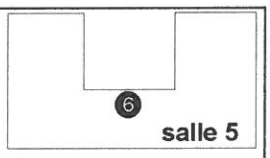
Pour faire comprendre à l'élève une idée, une technique, une définition, des listes de mots, de verbes, d'adjectifs sont souvent proposées. Parfois même un exemple est énoncé accompagné d'un ou deux contre-exemples (lire Annexe A - page 4). Le choix proposé peut paraître évident à un lecteur averti mais ce n'est pas toujours le cas pour le jeune ou l'adulte qui découvre ces notions. Toute ambiguité a même été systématiquement évitée.

L'ensemble des documents proposés ici n'a bien évidemment jamais été utilisé en totalité par une seule classe, lors d'une ou même plusieurs visites successives. En réalité, une visite de deux heures permet l'étude d'une dizaine d'oeuvres.

1.3.2. Fiches-guide

Une fiche-guide par tableau complète chacun de ces documents. Elle recense les pistes envisagées.

La salle et le tableau y sont situés par un croquis dans le coin en haut à droite :



Fiche-Guide

La Seine vue du quai des Grands Augustins - Albert Marquet -
Huile sur toile - 65cm x 81cm - 1906

Objectifs

Découvrir dans un tableau ses deux points de vue avec leurs points de fuite respectifs.
Accepter que le peintre puisse ne pas chercher à respecter avec précision les techniques de construction de la perspective.

Commentaires

Le peintre, pour représenter sur sa toile l'ensemble de ce paysage urbain, s'est installé en hauteur, en représentant la rive de gauche vue de dessus, avec pour les bâtiments à l'horizon des couleurs plus claires, grises, des formes floues. Pour représenter les éléments de l'autre côté de la Seine, le peintre a dû déplacer son regard, le relever vers la droite. D'où l'utilisation, peu académique, de deux points de fuite sur des lignes d'horizon décalées. Cette observation peut révéler l'impression déstabilisante que peut laisser ce tableau.

Pour vérifier la compréhension des dimensions des *verticales*, des écarts, on pourrait demander au spectateur de s'intéresser aux arbres (leurs hauteurs respectives, les écartements), puis de tracer sur cette rive gauche un ou deux arbres supplémentaires (avant ceux qui sont représentés).

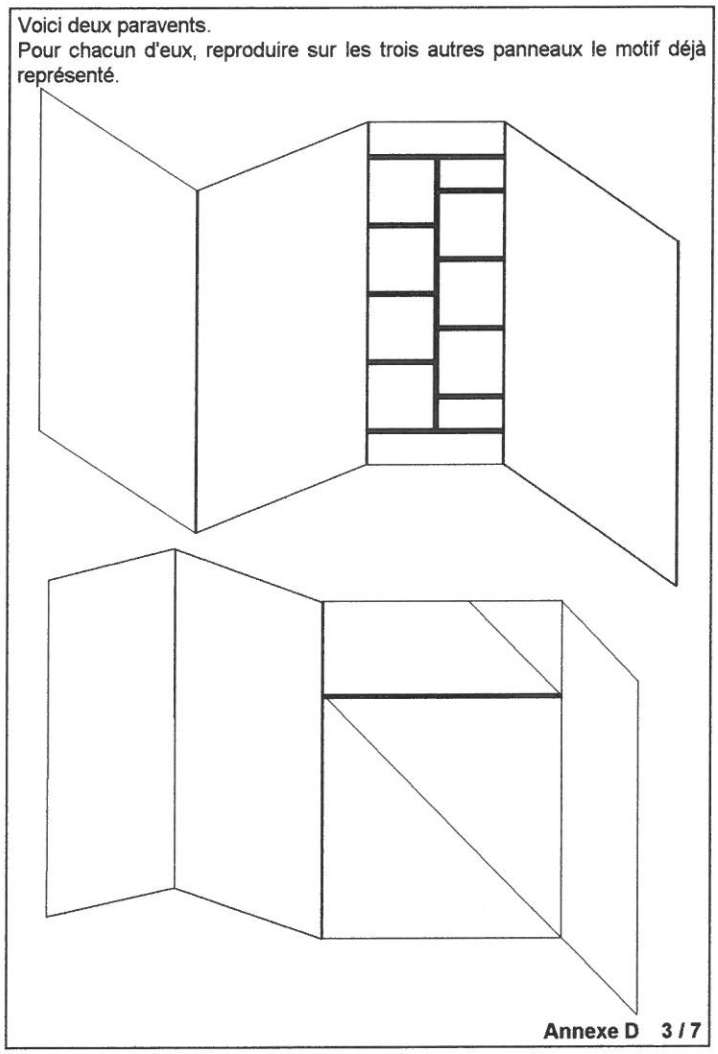
5 - 6 B

On peut y lire ensuite :

- le Titre - Nom du peintre - Support et techniques employés - Dimensions - Date de la création de l'oeuvre (lorsqu'elle est connue),
- les objectifs pédagogiques particuliers à cette oeuvre,
- quelques indications sur l'oeuvre, l'artiste, le courant, la période,
- des commentaires pour expliciter le cadre du travail proposé.

1.3.3. Annexes

Quelques documents en annexe donnent des informations pratiques sur le musée[4], la couleur,[5] ainsi que des exemples d'activités mathématiques (constructions, calculs)[6], par exemple cet exercice de mathématiques en Annexe D (après l'étude du tableau de Roger de la Fresnaye, La table Louis Philippe) :



Suivent une brève conclusion, puis la bibliographie.

Il a été difficile de proposer des images utilisables autres que des croquis. Les reproductions par l'intermédiaire d'un scanner puis d'une imprimante aboutissent très souvent à des résultats déplorables. Il est pourtant primordial que les textes proposés soient agrémentés, étayés par de *bonnes images*.

Il reste que le plus important, c'est d'entrer dans un musée, y découvrir les oeuvres originales, les faire vivre, revivre du regard.

---

[4] Cf. Annexe A.
[5] Cf. Annexe C.
[6] Cf. Annexes D et E.

2. Au musée

2.1. A l'entrée du Musée, mise au point préliminaire

Le visiteur comprend aisément que les sens les plus sollicités sont bien sûr la vue, mais aussi l'ouïe lors des discussions. Il accepte bien volontiers de s'interdir de toucher. Même si cela est parfois tentant, il est impératif de faire l'effort de ne toucher ni les tableaux, ni les cadres, ni les sculptures. Car ces oeuvres sont fragiles et risqueraient d'être abîmées.

2.2. Dans le Musée, de l'oral à l'écrit

En général, le thème de la visite est explicité dès le départ. Par exemple : *la perspective d'observation*, *du réalisme au fauvisme*, *le paysage*, *le portrait*, *la forme*, *le volume*, *la lumière*, chacun des parcours ayant pour trame cette phrase du peintre Maurice Denis :

"Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."

L'approche de chaque oeuvre est collective. Face au tableau, cette première partie est orale. C'est souvent sous cette forme que les résultats les plus intéressants sont obtenus. En privilégiant l'oral on peut craindre que les réponses proviennent exclusivement des élèves qui ont déjà l'habitude d'intervenir aisément. Ce n'est pas le cas car le cadre de travail ayant changé radicalement, c'est l'occasion pour des élèves, en règle générale discrets, de se sentir plus à l'aise et d'éprouver le besoin de s'exprimer. Dans un second temps, chaque visiteur peut compléter son propre document, l'écrit venant compléter le travail oral par une activité plus personnelle.

En règle générale, il est très important de discuter sur le champ, devant les tableaux concernés, des réponses aux questions, de faire souligner les éléments essentiels qui correspondent indiscutablement à la notion, ceux qui sont rejetés par tous, et de faire repérer ceux qui peuvent prêter à discussion. C'est alors l'occasion pour les élèves d'échanger leurs points de vue, de les justifier et de prendre ainsi conscience de la relativité des choses.

3. Représenter l'espace

3.1. Re-présenter, c'est choisir

Il existe de nombreuses façons de représenter l'espace, parce que re-présenter ce n'est pas imiter, c'est choisir. C'est sélectionner dans l'espace réel les signes que l'on veut faire voir, ce que l'on veut montrer. La perspective est une des notions clés de la peinture. Elle ouvre un certain nombre de serrures. Mais pas toutes.

L'élève dispose de trois sortes de réponses usuelles au problème de la représentation

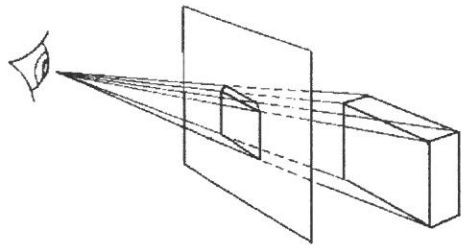
plane d'une figure de l'espace par un dessin :

- la perspective centrale (dite aussi conique, linéaire ou d'observation) qui est une projection centrale,
- la perspective cavalière qui est une projection parallèle,
- le schéma (cité pour mémoire) qui combine sur un seul dessin différents types de représentations.

Dans chaque cas l'information est complétée par des indications graphiques conventionnelles de relations entre les divers composants des objets dessinés.

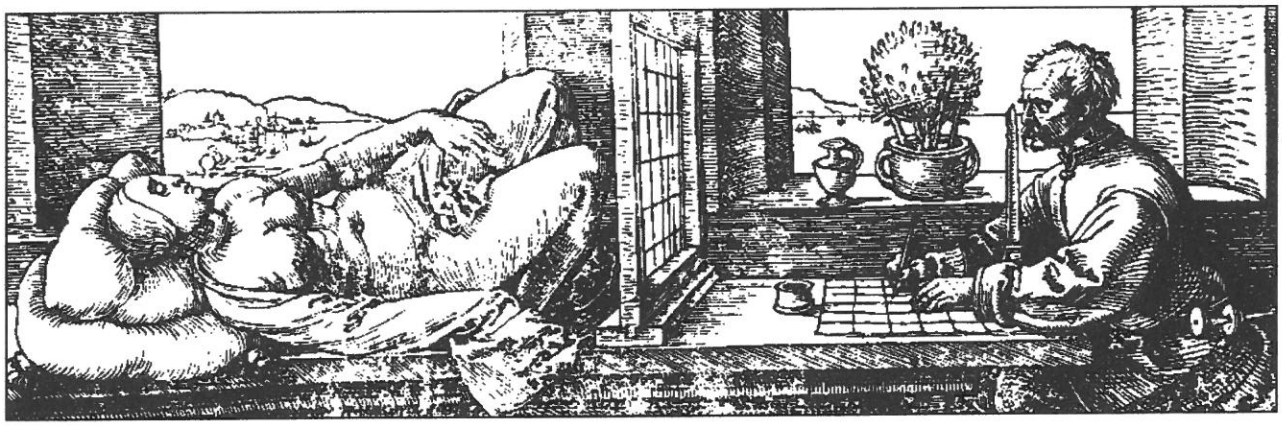
3.2. La perspective centrale

La perspective centrale résulte d'un choix arbitraire : projeter sur un plan l'image perçue par un oeil totalement immobile.[7] C'est quasiment une vue cyclopéenne.[8]



En Europe, elle s'est imposée depuis cinq siècles, depuis "*l'architecte italien Filippo Brunelleschi, quand il chercha, vers 1413, un moyen de dessiner à l'échelle les principaux édifices publics et religieux de Florence*".[9]

Léon Battista Alberti, lui, rédigea des lois précisant la notion de plan d'intersection, cet écran transparent imaginaire qui coupe la pyramide visuelle.



Albrecht Dürer - Perspectographe[10] - Underweysung der Messung - 1525

Alberti recommande d'utiliser un voile. Il est composé de fils horizontaux et verticaux tendus sur un châssis de manière à former un quadrillage transparent à travers lequel on regarde l'objet à dessiner.Grâce aux repères fournis par les carrés du voile, l'artiste voit les contours exactement dans les proportions et les angles d'inclinaison où il doit les représenter. Et il peut facilement transposer l'image sur un papier quadrillé de la même façon.

---

[7] Cf. Gaud, Marot, Robin (Compte rendu de l'expérimentation des programmes 1986).

[8] Tout un secteur du Musée des Sciences et de l'Industrie de la Villette, à Paris, est consacré à l'étude de la perspective. Il s'agit de Sténopé, Représentation de l'espace. Les notions, les idées qui y sont abordées ont fait l'objet d'un petit livre passionnant écrit par le concepteur, Philippe Colmar.

[9] Cf. Frayling.

[10] Cf. Gaud, Marot, Robin.

L'influence des peintres de la Renaissance et, surtout pour nous aujourd'hui, celle de la photographie, nous ont familiarisé avec la perspective centrale. Au point même que cette vision a quasiment pris valeur à nos yeux, de représentation universelle.

3.3. La perspective cavalière

La perspective cavalière, moins usitée sauf dans les livres scolaires, est pourtant apparue dès le 5e siècle en Chine dans les représentations "*d'objets prismatiques ou cylindriques : après avoir tracé une section droite de l'objet, le dessinateur traçait, à partir de chaque point anguleux de cette section un segment de droite de longueur et de direction données et complétant son dessin par la partie visible d'une deuxième section droite.*"[11]

Au XVIIe siècle, en Europe, seuls les gens de guerre et quelques architectes pratiquent cette techniques de construction. Les perspectives parallèles, qui prennent alors le nom de *perspective cavalière*, trouveront un peu plus tard une application dans le domaine technique. Le mathématicien Gaspard Monge en donnera une application systématique dans son enseignement à l'Ecole polytechnique à la fin du XVIIIe siècle avec la géométrie descriptive. Ce n'est qu'au début du XXe siècle que les perspectives parallèles deviennent le moyen priviliégiés de représentation chez les architectes.

Cette perspective est en fait une transformation affine qui conserve le milieu des segments, le parallélisme des droites et les rapports des longueurs de segments parallèles. Toutes ces propriétés sont pratiques à mettre en oeuvre dans les constructions de dessins.

3.4. Un mode prépondérant

La perspective cavalière est certainement le mode de représentation *naturellement* dominant chez les élèves. Nous pouvions le supposer dans la mesure où, en primaire, les enfants pratiquent la perspective cavalière. Nous l'avons constaté à l'occasion d'une enquête[12] menée d'abord en 85, auprès de 105 élèves de collège au terme d'une visite du musée dont l'objet n'était pas l'étude de l'espace, puis en 86 auprès de 235 élèves de cinquième à l'issue d'une visite avec, cette fois, comme contenu explicite l'espace, le volume.

L'objectif était de tenter de mesurer si les élèves (sans consigne explicite à ce propos) étaient spontanément capables de traduire le volume par le dessin, et dans ce cas, de repérer la technique qu'ils utilisaient. Nous avons pris pour support un tableau de Roger de la Fresnaye *La table Louis Philippe*. Après une brève approche collective de ce tableau, chaque élève est invité à compléter un document. Il s'agit :

- de décrire le tableau,
- d'imaginer et d'esquisser la partie qui était cachée par la table,
- de donner un titre à ce *nouveau tableau.*[13]

---

[11] Cf. Boudarel, Colmez, Parzysz.
[12] Cf. Annexe B.
[13] Lire la sélection de réponses et de dessins en annexe B (pages 2, 3 et 4).

4. Perception de l'espace, re-construction de l'image

4.1. Le système visuel

Le fonctionnement du système visuel (oeil, voies nerveuses, cerveau) ne peut pas être comparé à un simple enregistrement d'images télévisées (caméra - cable - magnétoscope - téléviseur). Le processus se déroule comme si le système visuel procédait à une analyse, à une décomposition de stimulations diverses et à leur traitement. L'information est traitée selon des hypothèses, ce qui va influer sur la façon de lire l'image pour lever les ambiguités, lui donner un sens. Le lecteur réalise comme une reconstruction de l'image.

4.2. Comprendre une image

La compréhension d'une image n'est pas seulement l'enregistrement de la photographie de cette image au niveau de notre cerveau. C'est le résultat de toute une activité complexe, d'une élaboration d'informations sensorielles recueillies par la lecture de cette image.

Comprendre cette image suppose de mettre en jeu des procédures déterminées :
- par des informations disponibles sous plusieurs variables :
  forme, orientation,distance, couleur, grain, valeur, taille ;
- par les facultés, les sensibilités, la culture de l'observateur.

Pour comprendre, il faut faire des hypothèses sur le sens, interpréter les informations sensorielles, les associations de pensées. Des tests d'hypothèses permettront de confirmer ou d'infirmer le sens envisagé pour aboutir à une représentation sinon cohérente, du moins ayant un sens, à tenter de comprendre ce qu'à voulu exprimer l'artiste.

Pourtant, Béatrice Tabah, conservateur au Musée, remarque :
"*si l'on apprend aux enfants à lire, à écrire et à compter, on ne leur apprend pas à regarder. L'oeil pourtant, s'éduque comme le reste, et la sensibilité artistique est aussi le résultat d'un apprentissage.*"

Et cet apprentissage[14] est d'autant plus important que le "*poids de l'image, de la photographie, dans notre civilisation* [est tel qu'ils] *provoquent parfois une véritable myopie mentale qui empêche beaucoup de gens d'appréhender correctement les nouvelles réalisations artistiques. Une confusion est à l'origine de cette infirmité : la confusion du général au particulier. Ces gens-là croient que les règles esthétiques propres à la Renaissance, la perspective linéaire notamment, doivent s'appliquer à toutes les représentations visuelles de tous les temps, et constituent un critère immuable de jugement.*"[15]

---

[14] Cf. Duplessis, Lebon.
[15] Cf. Rancillac.

4.3. La trahison des images

4.3.1. En peinture

La trahison des images est le titre d'un tableau[16] de René Magritte.

Avec humour, il insistait là sur le fait qu'un tableau n'est pas un substitut de la réalité, mais une représentation de la réalité. Pour Pablo Picasso déja, en matière d'art, il n'y a pas de formes abstraites ou concrètes. Il y a seulement des formes qui sont des mensonges plus ou moins convaincants. Cette conception amènera même, en 1913 à la suite d'une étrange aventure[17], Wassily Kandinsky à dire : "*Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux.*" annonçant ainsi la naissance de la peinture abstraite (ou peinture non-figurative).

4.3.2. En géométrie

En géométrie, la confusion entre l'objet mathématique et sa représentation, entre le modèle mathématique et son image (par exemple entre la notion, l'idée de cercle et le dessin d'un cercle), entre figure et dessin[18] est fréquente.

"*Lorsqu'on donne, dessinés sur une feuille, un cercle et un point extérieur, et que l'on demande de construire une tangente au cercle passant par le point donné,* ***tous*** *les élèves prennent leur règle et tracent, avec la meilleure précision possible, une droite passant par le point et frôlant le cercle.*"[19] L'élève ne comprend pas "*que le problème posé n'est autre que la détermination du point de contact et que, de plus, cette détermination ne doit pas être*

---

[16] Peinture à l'huile sur toile - 62cm x 81cm - 1928/1929 - County Museum of Art , Los Angeles.
[17] Cf. fiche 20 - 1 et 2 B.
[18] Cf. Arsac, cité dans Cabri-classe.
[19] Cf. Reynès.

empirique mais théorique car il est demandé de ***raisonner sur le modèle*** *en dépit du dessin qui se fait sur le papier.*

[Mais, à] *quelles occasions offre-t-on aux élèves la possibilité de réfléchir sur la construction, le sens et la portée des concepts mathématiques ?*

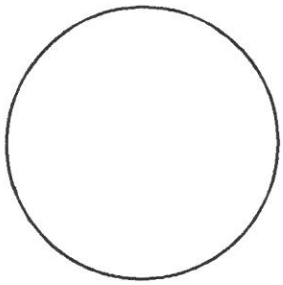
La figure géométrique n'est pas une représentation de la réalité physique mais une représentation du modèle mathématique de cette réalité. C'est pour cela qu'elle constitue une aide au raisonnement : elle ne visualise pas des objets mais des concepts et des relations entre ces concepts, et c'est en cela qu'elle facilite leur appréhension car on ne pense pas avec des objets mais avec des concepts."[20]

Une activité au musée accompagnée de la reproduction de cette oeuvre de Magritte peut être l'occasion d'aborder les rapports entre ***figure*** et ***dessin***, de faire réfléchir sur des trahisons du genre :

ceci n'est pas un point

ceci n'est pas une droite

ceci n'est pas un cercle



Par ailleurs, la pratique de logiciels comme Atelier de géométrie ou Cabri-Géomètre,[21] offre de nouvelles possibilités d'opérations sur les objets géométriques.

5. Le Musée d'Art moderne de Troyes

Les musées offrent au regard des oeuvres d'art entièrement achevées. Se les approprier suppose de les pénétrer, de retrouver des procédures utilisées par le peintre, de les *reconstruire*. Pour cela il est indispensable d'accepter de prendre son temps, ce qui est favorisé par la qualité des oeuvres, par le cadre autrement plus valorisant que celui d'une salle de classe. Il faut aussi des clés, ce qui suppose d'accepter d'apprendre à les découvrir.

5.1. Le musée : espace de visibilité

Le musée est un lieu privilégié pour l'apprentissage de diverses techniques de représentations, la découverte d'éléments signifiants de l'image, l'analyse de la forme mais

[20] Cf. Reynès.
[21] Cf. Baulac ainsi que Capponi.

aussi du fond de l'oeuvre. Ce sont autant de clés pour décrypter une peinture, pour pénétrer dans une oeuvre d'art.

"*Au fil des siècles,*" les artistes ont traduit de mille et une façons leur perception et leur conception de l'espace. "*Les peintres ont élaboré une panoplie de procédés permettant de transcrire leur vision de la réalité environnante sur la surface plane du tableau.*"[22]

A l'occasion de la découverte de quelques-unes de ces multiples démarches, de langages et de techniques picturales variés, l'élève aura la possibilité de trouver un écho à sa propre sensiblité, à ses disponiblités, ses préférences, sa culture. Il aura l'occasion d'y trouver son compte sans qu'interviennent une hiérarchie de valeurs, le carcan de codes de *bonne lecture*, ni l'implication personnelle de situations difficiles à surmonter.

Les musées sont des espaces de "*visibilité*".[23] Ils peuvent permettre de révéler, de mettre en forme quelques-unes des conceptions, des techniques, des sensibilités d'artistes et de faire surgir celles des élèves, de les enrichir.

5.2. Une lecture non linéaire

Comme l'écrivain, le compositeur ou le cinéaste, le peintre est un artiste qui écrit. Ses mots sont des images qui se composent de lignes et de couleurs.

Le fait que la lecture d'un tableau ne peut pas être linéaire facilite une approche collective en levant le handicap que provoquent souvent les difficultés non surmontées, les blocages, dans un processus linéaire, comme à l'occasion de la lecture d'un texte.

Mais c'est aussi l'occasion de découvrir, de comprendre, d'aimer des oeuvres. D'argumenter pour justifier ses choix, pour donner son avis ou justifier ceux qui sont proposés.

5.3. Particularités du Musée d'Art moderne de Troyes

La collection offre presque tout l'éventail des révolutions de l'Art moderne avec le réalisme des années 1850 jusqu'en 1950 avec l'abstraction, en passant par les Fauves, le Cubisme, le Post-cubisme, l'Ecole de Paris. De plus, l'Art Africain, qui a fortement inspiré nombre de peintres modernes, occupe une place importante, pour nous très riche par sa simplification des volumes, la géométrisation des formes, la pratique de la verticalité et de la symétrie.

Une difficulté existe pourtant ici, à Troyes : le Musée d'Art moderne de Troyes n'offre aucune oeuvre impressionniste.[24]

Ceci est dû à l'histoire propre de la collection exposée au musée. Ce musée a été créé en 1982 dans les bâtiments de l'ancien Palais Episcopal, au pied de la cathédrale de Troyes,

---

[22] Cf. Frayling.
[23] Roland Schaer.
[24] C'est le critique Louis Leroy qui, le 23 avril 1874, dans un article du Charivari, qualifie d'impressionnistes les peintres réunis par la Société anonyme des artistes.

pour accueillir la donation d'un industriel troyen, Pierre Lévy, patron de Devanlay, une importante entreprise textile. La collection conserve la marque du choix personnel d'un amateur d'art fortuné.

Cependant il est tout à fait possible d'aborder l'impressionnisme avec des reproductions qui peuvent être empruntées au CDDP. Mieux même, on peut les étudier parallèlement à certains tableaux du musée. Cela est particulièrement intéressant avec le *Big Ben* de Derain, mis en valeur par des reproductions d'oeuvres impressionnistes comme celle de Claude Monet, *Le parlement, effet de soleil dans le brouillard* .[25]

Il est d'autant plus important d'aborder l'impressionnisme que ce courant prépare les révolutions suivantes avec des artistes qui s'attachent moins à diviser les plans, à chiffrer les distances, qu'à produire une certaine sensation de l'espace.

Par contre le musée est particulièrement riche en peintures fauves. Ces tableaux, exposés à la suite des peintures réalistes du XIXe, aux couleurs proches de celles de la réalité, choquent agréablement, joyeusement. Dans ces tableaux de Derain, de Vlaminck, Braque, Van Dongen, la peinture est pure, sortie directement du tube,[26] déposée par aplats ou par petites touches. Par cette explosion de la couleur, ces arbres rouges ou bleus, ces visages maquillés de vert, cette peinture surprend et, le plus souvent, plaît d'emblée.

Par conséquent, un travail sur la couleur[27] prendra inévitablement dans ce lieu une importance particulière. Il n'est pas étonnant que la salle fauve soit si souvent occupée par des classes d'écoles primaires avec des enfants debout, assis ou allongés, en train de crayonner au pastel gras ou au crayon de couleur, de reporter les couleurs éclatantes de ces tableaux sur des feuilles où ont été reproduites quelques grandes lignes. Cet exercice de copie est très riche. Il aide à découvrir, percevoir les rythmes des touches de peinture, pratiquer les techniques du peintre.

6. Objectifs pédagogiques

6.1. L'enseignant et l'enseigné à égalité

Cette sortie scolaire est propice au travail en groupe. L'enseignant n'est plus le juge, voire le procureur donnant le label du certifié vrai. Le choix didactique de refuser de répondre à certaines questions a bien moins de chance de prendre un aspect artificiel, puisque l'enseignant, ayant quitté sa spécialité, est (presque) *à égalité* avec les élèves. Il est davantage l'animateur, le médiateur, entre l'élève et le savoir.

Dans ce domaine nouveau, si l'élève se trompe, il ne se sent pas pénalisé. Il accepte de s'engager dans de nombreuses directions. S'il a besoin d'une information supplémentaire, il n'hésite pas à poser sa question, à solliciter son entourage. Il expose bien volontiers ses opinions.

---

[25] Huile sur toile - 81cm x 92cm - 1904 - Paris.
[26] Depuis 1840, le peintre peut se procurer de la peinture conditionnée en tube alors que jusqu'à présent il devait préparer ses couleurs dans l'atelier. Les tubes de couleur lui permettront de peindre plus aisément en plein air, nouveauté introduite par les impressionnistes.
[27] Cf. Annexe C.

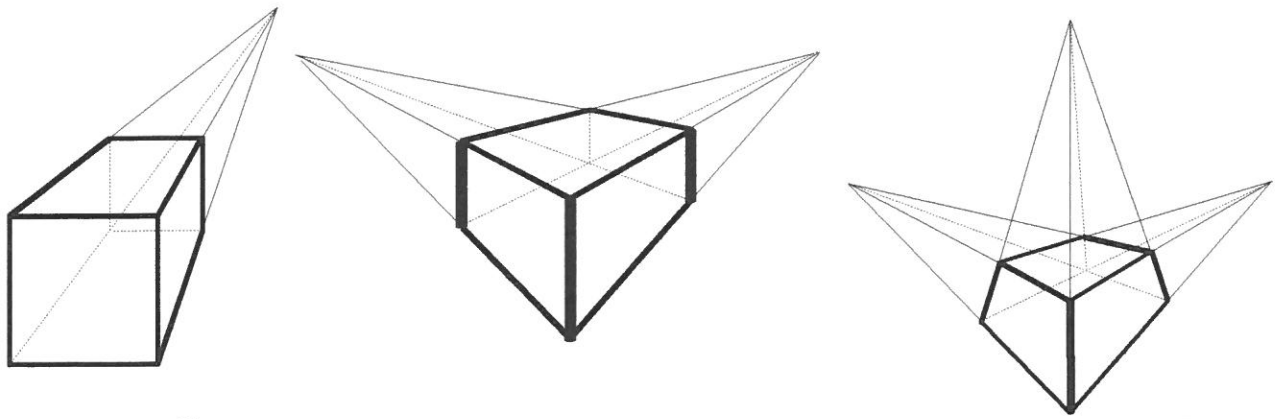
Il prend vite conscience de combien est importante la masse des éléments relevés lors d'une première observation, que cette information brute doit être traitée de façon à différencier ce qui est essentiel de ce qui est anecdotique. Là il n'y a pas de *bonne réponse*. Chaque réponse exige son « *Pourquoi ?* ». Que les autres partagent ou pas son point de vue, il est *contraint* d'argumenter. Il est ainsi amené à percevoir ce qui est généralisable. Le questionnaire est là pour proposer des pistes, des démarches, des règles du jeu.

6.2. Faire des mathématiques

Il ne peut pas ici être question de la pratique directe de notions mathématiques. D'ailleurs, "*Les notions de centre, d'axe, de verticale, d'horizontale, d'oblique, de parallèle n'existent pas dans la nature. C'est notre esprit qui les définit et les projette dans le spectacle que nous percevons. Nous structurons la masse énorme et désordonnée des influx visuels afin de pouvoir comprendre, puis élaborer la perception du monde extérieur.*"[28]

Pourtant, "*les lois mathématiques règlent l'ordonnance de l'image picturale. Toutes les formes correspondent, plus ou moins, aux figures géométriques qui constituent le fond, commun à toute l'humanité, des schémas de représentation. Rubens définit très clairement la méthode : «On peut réduire les éléments ou principes de la figure humaine au carré, au cercle et au triangle». Et Cézanne, généralisant cette loi à tout l'espace pictural : «Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône, le tout mis en perspective».*"[29]

S'il ne peut s'agir de *faire des mathématiques dans le musée*, nous pouvons espérer développer des qualités qui sont bien utiles... en mathématiques aussi. De plus, éveiller la curiosité, peut aider à aiguiser l'attention et, sinon justifier, du moins favoriser l'introduction d'éléments du programme de mathématiques de géométrie plane ou dans l'espace, d'activités de construction et de calcul. Cela peut même être le point de départ d'un travail utilisant les perspectives centrale et cavalière. Des documents en annexe en donneront quelques exemples.



Un cube[30] *représenté en perspective centrale, avec un, deux ou trois points de fuite.*

[28] Cf. Rancillac.
[29] Cf. Rancillac.
[30] Pour obtenir une vue d'ensemble des trois constructions **sur une feuille**, la perspective utilisée est tellement exagérée qu'elle déforme les volumes au point qu'il presque difficile d'accepter qu'il s'agit de cubes.

6.3. *Une géométrie du nombre d'or ?*

La toile, support de la création des peintres, est avant tout une surface plane. C'est avec de la peinture qu'ils créent sur cet espace rectangulaire des formes, des lignes, en cherchant ou non à donner l'illusion de la profondeur. Le format du tableau, l'organisation de cet *espace rectangulaire* ne sont jamais laissés au hasard. Les peintres se sont donné des règles de composition faisant entre autre appel à la géométrie, notamment à la Renaissance.

Ces peintres du Quatrocento pensaient avoir trouvé la divine proportion, ce nombre d'or capable d'organiser harmonieusement le dessin. Voici la description de l'architecte Vitruve, il y a 2 000 ans :

"Pour qu'un tout partagé en deux parties inégales paraisse beau, il doit y avoir entre la grande partie et la petite, le même rapport qu'entre le tout et la grande."

$$\frac{AB}{BC} = \frac{AC}{AB}$$

Alors que chez les grecs, avec le développement de la géométrie, les pythagoriciens en avaient fait un symbole d'harmonie universelle et l'objet de nombreux problèmes de constructions géométriques, paradoxalement, ici, ce nombre d'or n'a fait l'objet que d'une seule activité.[31] Car cette préoccupation des peintres, des architectes et des sculpteurs de la Renaissance est peu présente dans l'Art moderne.

Malgré la tentation initiale, nous n'avons pas voulu plaquer une géométrie du nombre d'or sur des oeuvres, des créations de peintres modernes qui ne s'en réclament pas. En revanche, l'étude des grandes lignes, des formes géométriques, de la composition, de tout ce qui charpente un tableau, constitue une approche intéressante à la découverte de ce monde de l'art.[32]

6.4. *Ré-apprentissage de la lecture*

Lors de ce travail au Musée, il ne s'agit pas d'emmagasiner de nouvelles connaissances, mais plutôt d'organiser des acquis, de prendre du temps pour les structurer.

Chacun sait combien il est difficile de lire une figure géométrique, d'y repérer des sous-figures pertinentes pour la résolution d'un problème, d'en extraire des configurations particulières. Il s'agit ici d'aborder, dans un tout autre contexte, les techniques de lecture, pour les préciser, les rendre plus conscientes, les affiner, voire les modifier. Ce n'est pas un rattrapage culturel mais une rééducation de la lecture par le culturel.

---

[31] Cf. Annexe E.
[32] Cf. Meyer, Steyaert.

C'est l'occasion de faire prendre conscience au spectateur de l'existence de démarches diverses, le tirer de la passivité, le rendre agissant en l'entraînant au dela des apparences dans le *démontage* (démantèlement) des mécanismes de la création artistique. Développer le plaisir de la découverte, même guidée, en misant sur la curiosité intellectuelle.

La règle sera donc d'accepter toutes les réponses, sans pénaliser les erreurs, en relevant systématiquement les aspects positifs, insister le plus souvent possible sur le « *Pourquoi ?* », en recevant toutes les réponses et questions comme elles viennent, sans jugement, sinon l'apprenant va vite se méfier et chercher uniquement *la bonne réponse*. L'important est de justifier son point de vue.

Cette activité est particulièrement appropriée aux élèves de collège en difficulté. Pour aborder leurs problèmes, l'enseignant n'a en général pas de compétence particulière. Mais il est amené à sortir de sa discipline, de la structure classe, pour aborder des problèmes de lecture, de compréhension. Dans cette activité non scolaire, en général, l'élève se révèle capable de mobiliser ses capacités intellectuelles pour découvrir, comprendre, répondre aux questions, exposer ses points de vue, les justifier. Sa participation, sa concentration sont impressionnantes, sa persévérance inhabituelle, voire remarquable. Car le regard qu'on pose sur l'art ne peut rester un simple exercice visuel. C'est inévitablement un échange d'informations, de réflexions, de sensations, d'émotions, entre les personnalités du créateur et des spectateurs.

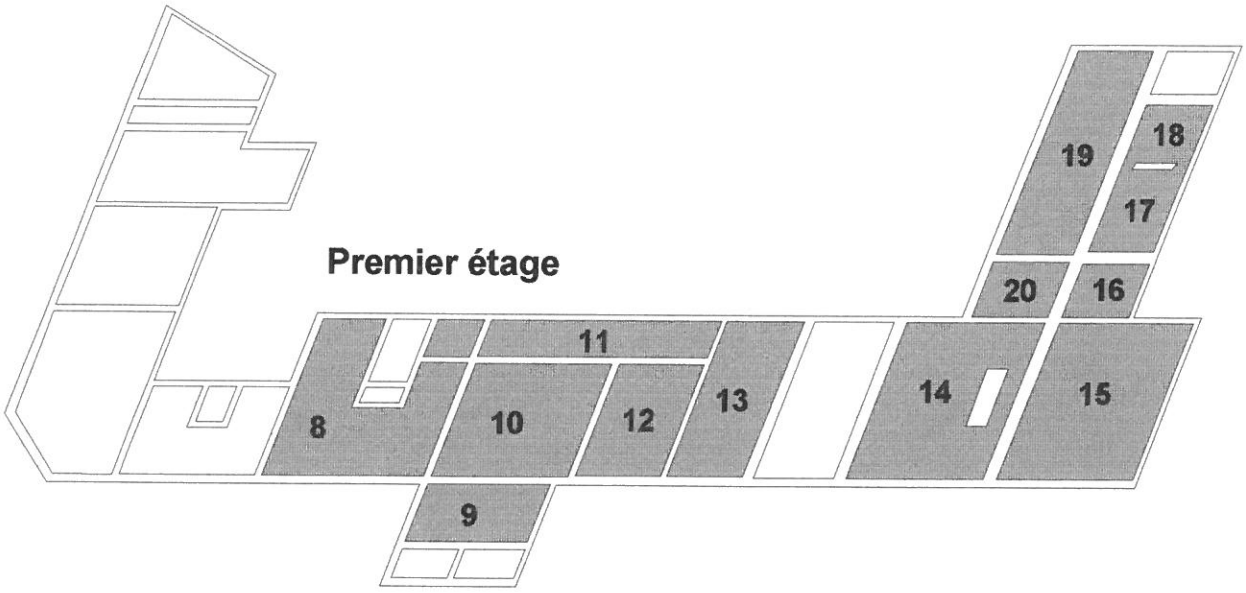
6.5. Une activité pluridisciplinaire et transférable

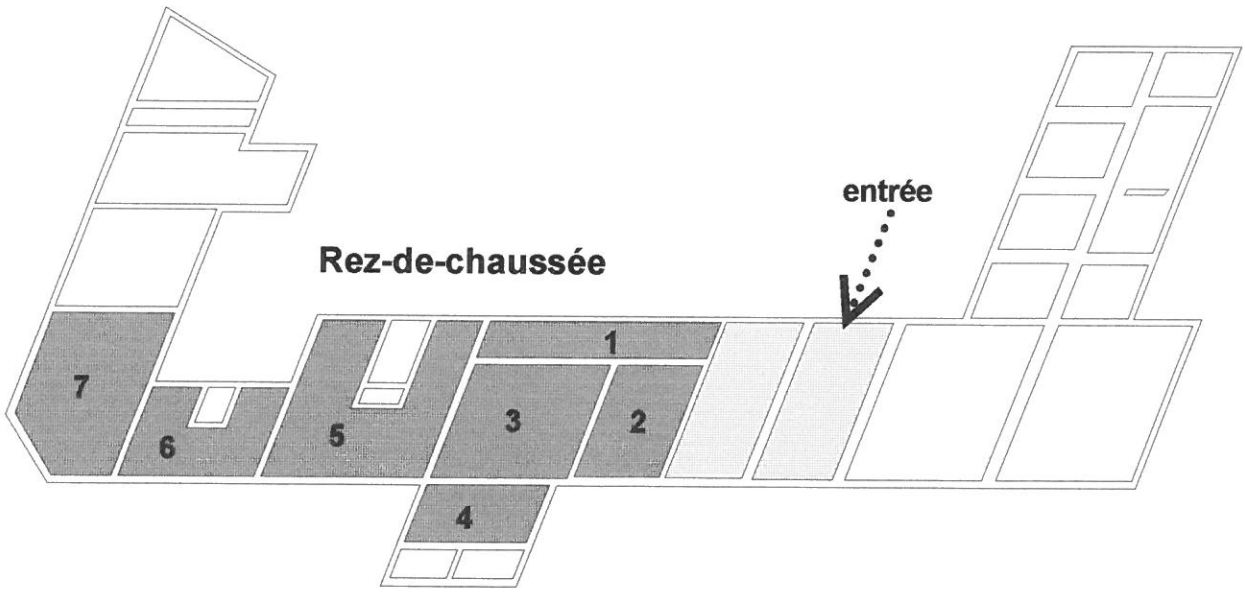
Les fiches-guide et certaines annexes de cette brochure, fournissent des éléments sur les techniques picturales, les théories des couleurs, les révolutions des thèmes de la peinture, ainsi que des couleurs et des formes. Ces notions concernant les Arts plastiques sont peu familières aux non-spécialistes. Il a semblé utile de rédiger quelques courtes explications. Le choix fait ici, a été de les insérer chaque fois que cela se justifiait, à l'occasion de la lecture d'un tableau. Mais ces textes conservent leur caractère général. Les documents proposés ici restent évidemment liés au Musée d'Art moderne de Troyes. C'est justement pour favoriser l'accès de ce musée aux enseignants de l'Aube qu'ils ont été édités. Mieux même, ces pages ne peuvent prendre réellement tout leur sens que lors d'une visite. Maintenant, l'ensemble de cette recherche, les objectifs, la démarche et les méthodes de travail pratiqués, sont certainement transposables à d'autres musées exposant des collections de peintures.

Le transfert de ces compétences en Mathématiques sera-t-il possible par la suite ? Il semble que oui. Mais, s'il serait difficile de le prouver, de toute façon, cette activité prend inévitablement un caractère pluridisciplinaire. D'abord parce que ce sont les mathématiques qui viennent *se perdre* dans un musée ! Ce qui intéresse les professeurs d'Arts plastiques. Et puis, on y aborde l'histoire, celle des idées, des inventions, des hommes. Il y est question de lecture, passage obligé pour tout enseignant, notamment pour le professeur de Français.

Ce qui est sûr, c'est que cette activité au musée plaît toujours. Elle oblige l'enseigné à se poser des questions inhabituelles et pourtant primordiales. Elle peut contribuer à faire percevoir que les apprentissages dans divers domaines ont des liens très forts et que pour comprendre il faut apprendre à structurer des éléments apparemment épars, des connaissances perçues comme sans liens entre elles.

7. Plan du Musée





Salle 1 : peintures françaises du XIXème
Salle 2 : Seurat, Gauguin, Degas,...
Salle 3 : Bonnard, Vuillard, Maillol,...
Salle 4 : Bouche
Salle 5 : les fauves
Salle 6 : les post-fauves
Salle 7 : Marinot
Salle 8 : art Africain et Océanien
Salle 9 : Bouche
Salle 10 : les post-cubistes
Salle 11 : Dufy
Salle 12 : Mare
Salle 13 : La Fresnaye
Salle 14 : Derain
Salle 15 : Derain
Salle 16 : les expressionnistes
Salle 17 : Soutine, Modigliani,...
Salle 18 : Ecole de Paris
Salle 19 : Dufresnes, Boussingault,...
Salle 20 : Balthus, de Stael, Masson,...

8. Oeuvres étudiées

Rez-de-chaussée

Salle 1 :
1 - 1 Paysage de neige dans le Jura - Gustave Courbet - 1866
1 - 2 Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes - Gustave Courbet - vers 1848
1 - 3 Portrait d'Augustine Fournerie, née Doré - Jean-François Millet

Salle 2 :
2 - 1 Les pêcheurs à la ligne - Georges Seurat - 1882/1883
2 - 2 La banlieue - Georges Seurat - 1882
2 - 3 Jeune Créole - Paul Gauguin - 1891

Salle 3 :
3 - 1 Les coquelicots - Pierre Bonnard
3 - 2 Usine de fabrication d'armement à Lyon : la forge - Edouard Vuillard - 1916/1917

Salle 5 :
5 - 1 Big Ben - André Derain
5 - 2 Hyde Park - André Derain - 1906
5 - 3 Le port de Collioure - André Derain - 1907
5 - 4 Paysage à Chatou - Maurice de Vlaminck - 1905
5 - 5 Paysage à la Ciotat - Emile-Othon Friesz - 1905/1907
5 - 6 La Seine vue du quai des Grands Augustins - Albert Marquet -1906

Premier étage

Salle 10 :
10 - 1 Paysage - Jean Metzinger - 1919/1921
10 - 2 Les coureurs - Robert Delaunay - vers 1924
10 - 3 Nature morte cubiste - Henri Hayden - 1918
10 - 4 Nature morte avec personnage- Henri Hayden - 1913
10 - 5 Nature morte au violon - Henri Hayden - 1914
10 - 6 Compotier et verre - Juan Gris - 1924

salle 11
11 - 1 L'atelier - Raoul Dufy - 1935/1952

salle 12 :
12 - 1 Le violoniste et la paysanne au fichu jaune - André Mare -
12 - 2 L'atelier - Bernard Buffet - 1956

salle 13 :
13 - 1 La conquête de l'air - Roger de la Fresnaye - 1913
13 - 2 La table Louis-Philippe - Roger de la Fresnaye - 1922

salle 18 :
18 - 1 Portrait de Jeanne Hébuterne - Amedeo Modigliani - 1918

salle 20 :
20 - 1 La tour Eiffel - Nicolas de Staël - 1954
20 - 2 Composition abstraite - Nicolas de Staël - 1958

Nom du peintre : **Gustave Courbet**

1. Quel est l'élément du tableau qui permet de comprendre l'ensemble de la composition ?

   .....

2. Titre de l'oeuvre : .....

3. Date : .....

4. Imaginer et esquisser sur le croquis ci-dessus un premier plan de façon à transformer ce tableau.

5. Lui donner alors un titre.

   .....

Paysage de neige dans le Jura - Gustave Courbet - Huile sur toile - 60cm x 76cm - 1866

Objectifs

Commencer un parcours sur l'espace par une oeuvre qui n'aborde pas d'emblée les techniques de représentation de l'espace au moyen des règles de la perspective centrale, mais par une oeuvre dont **la clé** d'entrée est un unique élément (le chevreuil).

Il est même possible, en masquant le bas du tableau (et son cartel[1]), de proposer une première approche du tableau. Beaucoup de suppositions peuvent être envisagées. Car c'est le **chevreuil** qui permet de comprendre l'ensemble de la composition. C'est seulement après avoir repéré cet animal que le spectateur peut reconstituer les proportions et reconnait alors les arbres, un vallon, une mare... Sans lui, aucun autre élément du tableau n'est identifiable, au point même qu'il en resterait abstrait (non figuratif). C'est **la clé** permettant d'accéder à cette oeuvre.

Pourquoi commencer par ce tableau ?

Lors des premières visites dans le musée avec pour thème l'espace, les questions du dossier proposé aux élèves restant en priorité axées sur les grandes lignes des oeuvres, les perspectives, le point de fuite,... ont induit chez les élèves des comportements déformés. Ils avaient tendance à ne plus se préoccuper que de repérer ces lignes, et ceci quelle que soit la peinture abordée ou la question posée[2].

Voilà pourquoi, à l'expérience, il s'est avéré important de commencer le parcours par une oeuvre où les grandes lignes pouvant figurer la perspective sont absentes.

Commentaires

A une peinture de serre chaude et d'atelier, Courbet oppose une peinture vécue : "*Regardez l'ombre dans la neige (...), comme elle est bleue... Voilà ce que les faiseurs de neige en chambre ne savent pas.*" Courbet dessille les yeux de ceux qui seront les impressionnistes.

Les deux dernières questions font appel à l'imagination de l'élève invité à *inventer son tableau*. Les réponses parfois très originales permettent de vérifier si l'élève a perçu cette idée de clé pour pénétrer dans un tableau, d'élément déterminant pour comprendre le sujet. Ce travail réclame une correction pour vérifier si l'idée a été comprise. Pour ne pas trop entamer le temps consacré à la visite, celle ci pourra exceptionnellement se faire plus tard, dans la salle de classe, par exemple lors d'une petite exposition, pour examiner collectivement les *oeuvres* des élèves et sélectionner ensemble les plus pertinentes. Dans ce cas, il suffit de prévenir les élèves que ce travail sera affiché et discuté, en insistant sur l'aspect personnel (original) de leur production.

---

[1] Petite étiquette placée à côté du tableau indiquant le titre de l'oeuvre, le nom du peintre, la date de création.
[2] Lire les réponses de Ketty, en Annexe B, page 2.

1. Nom de l'artiste : .....

2. Titre de l'oeuvre : .....

3. Qu'est-ce qu'une estampe ? .....

4. Décrire la scène :

   - personnage : .....
   - objets : .....
   - lieu : .....

5. Sur l'image ci-dessous, prolonger les grandes lignes du livre. Que peut-on en dire ?

.....

6. Qu'est-ce qui caractérise l'attitude nonchalante du lecteur ?

.....

Perspective nouvelle ouverte par le talent de M. Courbet.

Cette caricature du tableau dessinée par Nadar illustre l'impression qu'a pu donner à l'époque ce courant de peinture : le réalisme.

7. Partagez-vous cet avis ? Pourquoi ?

.....
.....

Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes[1] - Gustave Courbet
Huile sur bois - 41cm x 42 cm - vers 1848 -

Objectifs

Découvrir un courant : **le réalisme,** et les réactions qu'il a suscitées.
Aborder la perspective d'observation.

Commentaires

Le sujet même de l'oeuvre et l'attitude du modèle, nonchalante et désordonnée, ont pu choquer les spectateurs de l'époque. Il ne s'agit même pas d'un personnage célèbre ! Marc Trapadoux est un philosophe, ami de Courbet.

Perspective nouvelle ouverte par le talent de M. Courbet.

Cette caricature a été dessinée par Nadar (plus connu pour ses photos).[2] Elle souligne l'attitude du personnage et le grossissement des pieds lié au point de vue. La vignette est extraite du ***Petit journal pour rire*** de 1861, donnant un compte rendu humoristique en images du Salon. "Elle est révélatrice du débat d'idées qui s'instaure dans les années 1850 à propos du réalisme".[3]

A l'arrière plan des caricatures, [son] attaque vise le peintre qui veut, selon ses propres mots, *"être à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but"*. Courbet refuse d'idéaliser ou de magnifier ses modèles selon les critères académiques, de s'en tenir aux grands sujets historiques ou mythologiques, aux nus conformes aux canons de l'Institut, pour observer la nature sur le motif.

Présentation de la période

Cette oeuvre a été présentée au Salon de 1849. Le Salon est un événement très important dans la vie culturelle et pour la carrière des peintres. Tous les deux ans, c'est l'occasion d'exposer, avec la nécessité de convaincre le jury d'admission, puis celui des récompenses, de se faire connaître, d'obtenir des commandes. "*L'événement est parisien avec son cortège de mondanités, la solennité de l'inauguration et de la remise des médailles.*"[4]

---

[1] Estampe : image imprimée à partir du dessin gravé sur du bois ou du métal.
[2] C'est dans l'atelier du photographe Nadar qu'aura lieu, en avril 1874, la première grande exposition impressionniste.
[3] Cf. Delouche.
[4] Cf. Delouche.

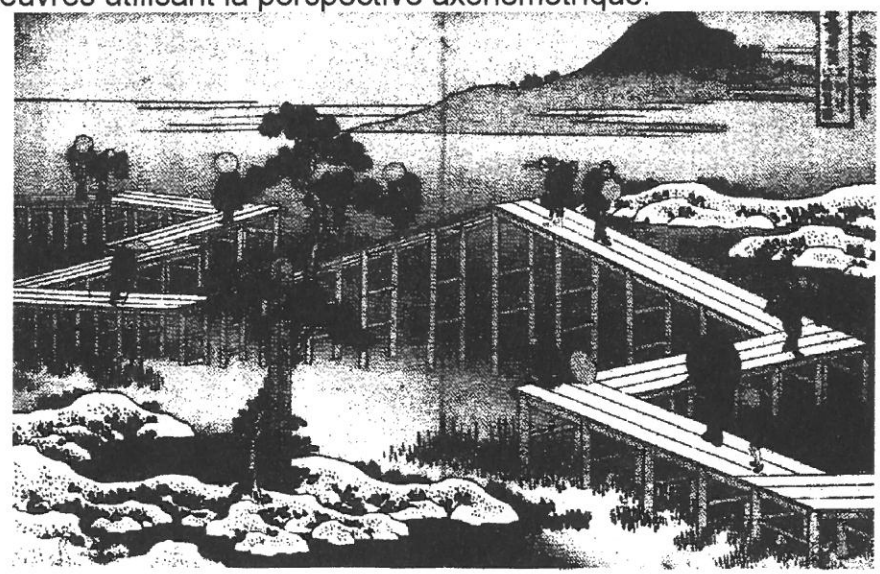
A l'époque il n'existe pas de galeries d'art. La seule possibilité pour un artiste de se faire connaître est d'être accepté au Salon, institution investie par les peintres académiques, sous la protection des pouvoirs publics. Si Courbet aura du mal à s'y faire accepter[5], d'autres peintres en seront totalement exclus. Ils seront alors amenés à organiser des expositions sauvages, non officielles.

Pendant longtemps, un des rôles de la peinture a été d'illustrer des événements marquants de la vie publique, des thèmes religieux, mythologiques, historiques. Au XIXème siècle, le monde connait de grands bouleversements. La révolution industrielle transforme le paysage des villes et la vie quotidienne des gens.

La découverte de la photographie[6] bouleverse le rôle de l'art en permettant aux peintres de se libérer des conventions académiques de représentation de la réalité. Ils vont oser représenter des scènes de la vie courante. "*Un enterrement à Ornans,*[7]que propose Courbet au Salon 1850-1851, qui est l'accession du monde populaire dans la peinture de grand format, «*la grande peinture*» jusqu'ici réservée aux sujets nobles où l'homme est magnifié dans ses actions héroïques".[8] Dans ce tableau, le critique d'art Théophile Gautier, découvre des têtes qui évoqueraient "*des enseignes de débit de tabac et de ménagerie par l'étrangeté caraïbe du dessin et de la couleur*". Pour un autre critique, Chamfleury, "*La bourgeoisie moderne y est représentée, en pied, avec ses côtés ridicules, ses bassesses et ses beautés.*"

Estampes japonaises

Pour faire comprendre la perspective linéaire, système dominant en occident, il peut être intéressant de faire circuler des reproductions d'estampes japonaises ou de projeter des diapositives[9] d'oeuvres utilisant la perspective axonométrique.



Hokusaï (1760 - 1849) - Le pont aux huit sections dans la province de Mikawa.

[5] L'écrivain Théophile Gautier, vice-président du jury de peinture dans les dernières années du Second Empire, à propos des "*réalistes modernes*", n'a que mépris pour "*leurs informes ébauches*".
[6] Daguerréotypes de 1832 à 1860 - Tirage sur papier dès 1839.
[7] Gustave Courbet - Huile sur toile - 313cm x 664cm - 1849 - Paris, Musée d'Orsay.
[8] Cf. Delouche.
[9] Scènes de la vie Japonaises - Radiovision - Ministère de l'Education Nationale.

La perspective axonométrique[1]

C'est en 1867, que, pour la première fois, le public parisien découvrait la peinture japonaise. S'il en est question déjà dans cette oeuvre de Courbet, les estampes japonaises auront, plus tard, une influence encore plus importante dans les oeuvres des peintres impressionistes.

"D'une culture jusque-là à peu près inconnue, les peintres occidentaux découvrent avec émerveillement les estampes en couleur dites de l'*Ukiyo-e* (images d'un monde flottant et périssable) et les *mangwa*, recueils de gravures sur bois d'après des motifs d'Hokusai...

Si l'espace figuratif japonais tranche si fortement sur celui de l'Occident, c'est qu'il est régi par un système perspectif diférent. Depuis la Renaissance, le système perspectif occidental repose sur l'existence *d'un point de vue unique*. C'est la fixité de l'oeil du regardant (du peintre) qui permet de mettre en place l'ensemble des lignes constituant l'espace profond du tableau. C'est *ce point fixe* qui détermine la ligne d'horizon, où s'inscrit le point de fuite, vers quoi convergent l'ensemble des *lignes de fuite*.

Chez les Japonais, au contraire, il n'y a pas de point de vue unique, mais une perspective dite axonométrique (de biais par rapport au plan du tableau). Les lignes, au lieu de converger vers un point de fuite unique, restent parallèles. C'est par deux parallèles qu'on indiquera par exemple les bords latéraux d'une table, tandis que, dans un tableau occidental, les bords tendent à se rapprocher.

Cette perspective excentrée (sans point unificateur) n'est pas le fruit du hasard. Pour les Japonais, nourris de bouddhisme zen, il n'est pas logique d'organiser l'espace pictural à partir de l'oeil du peintre. Ils ne se sentent pas *en face* du monde, mais *dedans*. ...le japonais ne prétend nullement être la mesure et l'épicentre de l'espace qui l'entoure...

Il est significatif que l'impressionnisme ait été particulièrement réceptif à tout ce qui dans la gravure japonaise récusait la *perspective linéaire*... Une société qui ne croit plus à la position centrale de l'homme se croise avec une société qui ne l'a jamais mis à cette place."[2]

---

[1] Pour une étude plus approfondie, cf. Shigemi.
[2] Cf. Clay.

complèter ce dessin puis répondre aux questions posées

1. nom du peintre : . . . . . .

2. titre du tableau : . . . . . .

3. Ce tableau représente : ❑ un paysage ❑ un portrait ❑ une nature morte

4. Cocher les mots qui correspondent le mieux à ce tableau :

❑ réaliste	❑ clair	❑ détaillé	❑ peinture
❑ imaginaire	❑ sombre	❑ flou	❑ dessin

5. Les tableaux de cette salle ressemblent à :

   ❑ des photographies

   ❑ des dessins d'enfant

6. Observer l'ensemble des oeuvres de la salle,
   puis cocher les mots qui leur correspondent le mieux :

oeuvres	technique	support	tonalité	style
❑ originales	❑ dessin	❑ papier	❑ peu colorée	❑ figuratif
❑ reproductions	❑ photographie	❑ toile	❑ très colorée	❑ non figuratif
❑ copies	❑ peinture	❑ bois	❑ monochrome	❑ réaliste

7. Quel est le portrait de cette salle que vous préférez ? Pourquoi ?

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Portrait d'Augustine Fournerie, née Doré - Jean-François Millet - Huile sur toile - 41cm x 43cm

Objectifs

Etudier un portrait.[1]
Examiner l'ensemble des oeuvres de la salle pour comprendre le réalisme. Dater les débuts de l'Art moderne autour des années 1850.

Commentaires

Les premières oeuvres de Millet sont des portraits sobres et sévères. Les sujets paysans qui ont ensuite assuré sa gloire (Les glaneuses, L'angélus) ont d'abord été mal reçus.

Après l'étude d'un paysage et d'un portrait de Courbet, ce portrait de Millet précède une observation de l'ensemble de la salle. Le but est de faire sentir, que si jusqu'alors l'un des rôles de la peinture était d'illustrer, de façon évidente, des événements marquants de la vie publique, le réalisme, lui, s'appuie sur l'observation directe de la nature, des *faits bruts* de la vie quotidienne, sans chercher à enjoliver. Cette vision plus globale servira de référence pour comparer à ce courant le fauvisme du début des années 1900.

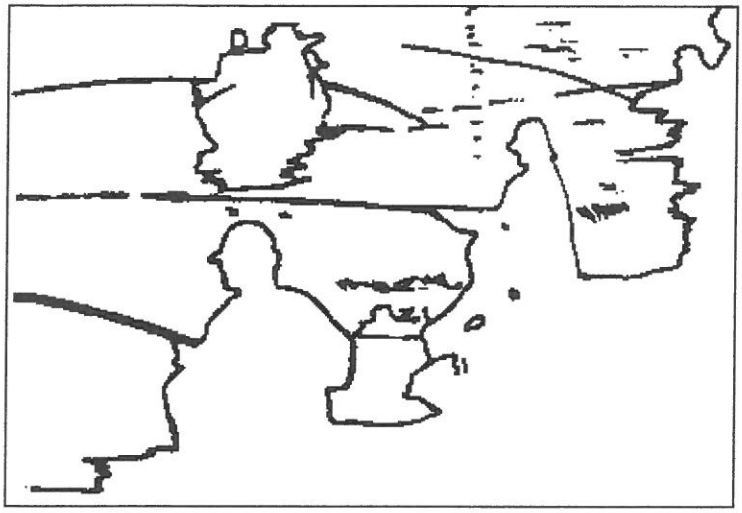
S'intéresser à l'ensemble des tableaux de la salle, prendre du recul, adopter un point de vue global est toujours une opération difficile. Le passage du particulier au général soulève toujours des difficultés pas toujours surmontées. Mais cet exercice enrichissant vaut la peine d'être abordé de temps en temps.

La dernière question invite aussi le spectateur à formuler un choix personnel, intime, à exprimer un sentiment, une opinion. Il est inévitable d'aborder cet aspect puisque l'art fait avant tout appel à la sensibilité, aux émotions. C'est pour nous l'occasion de favoriser d'autres rapports avec les élèves.

---

[1] A ce propos, le peintre Alberto Giacometti ira jusqu'à dire, beaucoup plus tard, en 1964, *"C'est impossible de peindre un portrait, Ingres le pouvait. Il pouvait finir un portrait. Ça jouait le rôle d'une photographie et ça devait être fait à la main parce qu'il n'y avait pas d'autre façon de la faire alors. Mais aujourd'hui, ça ne veut plus rien dire. La photographie existe et voilà tout. C'est la même chose pour les romans, à cause des journaux. Un roman comme ceux de Zola serait absurde aujourd'hui, parce que n'importe quel quotidien est infiniment plus vivant."*
Cf. Lord.

"Les pêcheurs à la ligne" de Georges Seurat - 1883 -



1. C'est un tableau :
   - ❑ aux tons fondus
   - ❑ aux couleurs contrastées

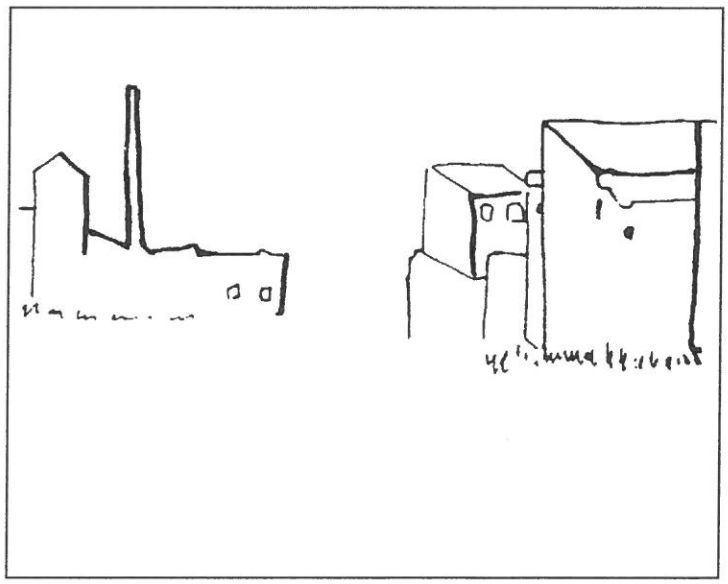
2. La lumière du jour change selon les heures. Alors, à votre avis, Seurat a saisi ce bref moment :
   - ❑ le matin
   - ❑ vers midi
   - ❑ en fin d'après-midi

3. Quelle impression laisse ce tableau :

❑ gaie ❑ triste ❑ paisible
❑ violente ❑ calme ❑ mouvementée

4. Crayonner les zones à contre jour

5. Observer ce dessin à droite ⇨ puis retrouver dans la salle le tableau qu'il représente



6. Titre : . . . . . .

7. Peintre : . . . . . .

S'agit-il : ❑ d'un portrait ❑ d'un paysage
❑ d'une nature morte

8. Parmi ces adjectifs, cocher ceux qui définissent le mieux ce paysage :

❑ urbain ❑ maritime
❑ centre ville ❑ banlieue
❑ campagnard ❑ montagnard
❑ exotique ❑ industriel

9. Indiquer quelques éléments des trois plans du tableau :

- premier plan : . . . . . .
- deuxième plan : . . . . . .
- troisième plan : . . . . . .

10. L'usine se trouve-t-elle :
    - ❑ devant les maisons
    - ❑ derrière les maisons

11. Qu'est-ce qui permet de l'affirmer ? . . . . . .
. . . . . .

❶ Les pêcheurs à la ligne - Georges Seurat - Huile sur toile - 16cm x 25cm - 1882/1883

❷ La Banlieue - Georges Seurat - Huile sur toile - 32cm x 41cm - 1882

Objectifs

Aborder l'étude des différents plans d'un tableau et les dimensions respectives des objets représentés, les effets de lumière (clair obscur[1]).

Commentaires

Ces deux paysages traitent de deux aspects de l'époque : industrialisation et loisirs.

❶ Ce tableau est sans doute une étude de *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte.*[2] La distribution des ombres et des lumières, ou clair-obscur, offre ici sa gamme la plus foncée avec ces personnages aperçus à contre-jour.

Par ailleurs, cette gamme peut aller du noir le plus foncé, pour l'ombre portée, jusqu'au blanc pur, pour le reflet lumineux. Les nuances intermédiaires sont appelées valeurs de gris.[3]

❷ *"La cheminée d'usine et la fumée brouillant le ciel, sont , à cette date, des détails extrêmement hardis."*[4] Cette grande prairie au premier plan et une absence totale de personnage confèrent une sorte d'étrangeté à ce banal coin de banlieue.

La loi du contraste simultané des couleurs[5]

Partant des découvertes des peintres impressionnistes sur la lumière de plein air (les formes sont construites par les couleurs et non par un trait qui les entoure), Georges Seurat se sert des théories du chimiste Chevreul comme fondement de la rigueur scientifique qu'il prône en peinture.

Il met en pratique la technique du pointillisme. Il peint par petites touches de couleurs pures et séparées. C'est le spectateur qui reconstruit la forme qui apparaît alors d'un ton composé de l'ensemble des couleurs.

---

[1] Technique propre à donner aux figures ou aux objets représentés sur une surface plane l'illusion du relief en jouant des passages de la lumière à l'ombre pour modeler les formes.
[2] Huile sur toile - Georges Seurat - 1887 - Institute Art of Chicago.
[3] Pour exemple, voir les trois oeuvres d'Eugène Carrière (salle 2).
[4] Cf. *le petit journal des grandes expositions*, **56.**
[5] Cf. Annexe C.

complèter ce dessin puis répondre aux questions posées

1. nom du peintre : . . . . . .

2. titre du tableau : . . . . . .

3. Ce tableau représente : ❑ un paysage ❑ un portrait ❑ une nature morte

4. Cocher les mots qui correspondent le mieux à ce tableau :

dessin		couleurs	
❑ détaillé	❑ simplifié	❑ réelles	❑ imaginaires
❑ trait fin	❑ cerne épais	❑ pures	❑ mélangées
❑ modelé		❑ gaies	❑ tristes

5. Cocher les couleurs du tableau.

❑ rouge ❑ noir ❑ marron ❑ violet ❑ bleu ❑ jaune ❑ rose ❑ vert ❑ gris

6. Quelles sont les couleurs dominantes ?

. . . . . .

7. Ce tableau vous semble-t-il :

❑ plutôt plat

❑ avec une forte impression de profondeur

8. Pourquoi ? . . . . . .

Jeune Créole - Paul Gauguin - Huile sur toile - 36cm x 30cm - 1891

Objectifs

Aborder la technique de Gauguin, de grands aplats de couleurs, délimitant des formes cernées de noir.

Commentaires

Ce tableau est un des premiers qu'il peint à son arrivée à Tahiti. Gauguin a mis peu de peinture sur la toile qui reste apparente. Sans rester nue, la toile montre sa trame et son grain.

Il n'y a pas de relief derrière le portrait, et si les traits de la jeune femme sont bien soulignés, ses épaules et son buste sont simplement indiqués par deux coups de pinceaux.

Le primitivisme moderne

Jusqu'alors, les conventions imposaient que les volumes soient soulignés par le modelé qui, en accentuant les ombres par des couleurs sombres, renforçaient l'illusion de volume. Les couleurs des objets étaient précisées une fois pour toute : ciel bleu, terre ocre, herbe verte...

Mais pour Gauguin, *"Qui vous dit que le vermillon clair est la chair et que le linge sombre de gris ? Mettez une étoffe blanche à côté d'un chou ou à côté d'une touffe de roses et vous verrez si elle sera teintée de gris. Rejetez le noir et ce mélange de blanc et de noir qu'on nomme gris. Rien n'est noir et rien n'est gris. Ce qui semble gris est un composé de nuances claires qu'un oeil exercé devine... Ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction ; tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat."*

Dans cette remise en cause des fondements de la peinture, certains peintres ont été attirés par ce que l'on appelle *l'art primitif*, aux formes très simplifiées. Paul Gauguin, après avoir travaillé en Bretagne, quitte la civilisation pour Tahiti.

Sa peinture qui supprime le modelé, le rendu du mouvement et la perspective est très colorée, posée par grands aplats de couleurs dans des formes simples. Il ne cherche pas à reproduire les couleurs de la nature, mais les choisit uniquement en fonction du rapport des unes avec les autres. Un trait sombre et épais, appelé cerne, délimite les formes.

Paul Gauguin est "*le primitif du primitivisme moderne*"[1] : son art a servi d'intermédiaire, de relais ; il a permis aux cubistes de décrypter et d'assimiler les audaces formelles de l'art africain, et aux surréalistes d'être fascinés par la poétique de l'art océanien.[2]

---

[1] Les pages du Musée d'Orsay.
[2] Voir le tambour vertical en bois sculpté et peau de serpent de Nouvelle-Guinée occidentale, exposé en salle 8.

❶ ❑

❷ ❑

1. Titre : . . . . . .
2. Peintre : . . . . . .
3. Observer ces deux croquis du même tableau. Cocher celui qui semble être la reproduction la plus fidèle.
4. Lequel donne la plus grande impression de profondeur ?

❶ ❑ ❷ ❑

5. Comment le peintre a-t-il obtenu ce résultat ?

. . . . . .

. . . . . .

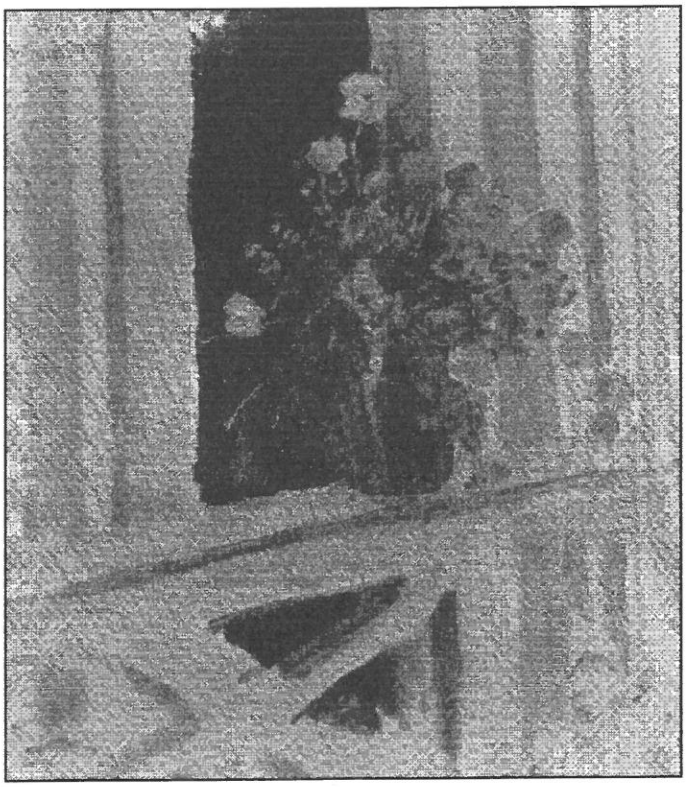
6. L'espace représenté par ce tableau paraît-il : ❑ lointain ❑ proche
7. S'agit-il : ❑ d'un paysage ❑ d'un portrait ❑ d'une nature morte
8. Que pensez-vous de ce tableau ?

. . . . . .

Les coquelicots - Pierre Bonnard - Huile sur toile - 51cm x 43cm

Objectifs

Aborder les lignes horizontales et obliques.
Comprendre qu'une ligne oblique peut suffire à donner une impression de profondeur.



Commentaires

Le croquis ❶ donne une impression d'écrasement. Le croisement de lignes horizontales et verticales font que les éléments semblent être tous dans le même plan.

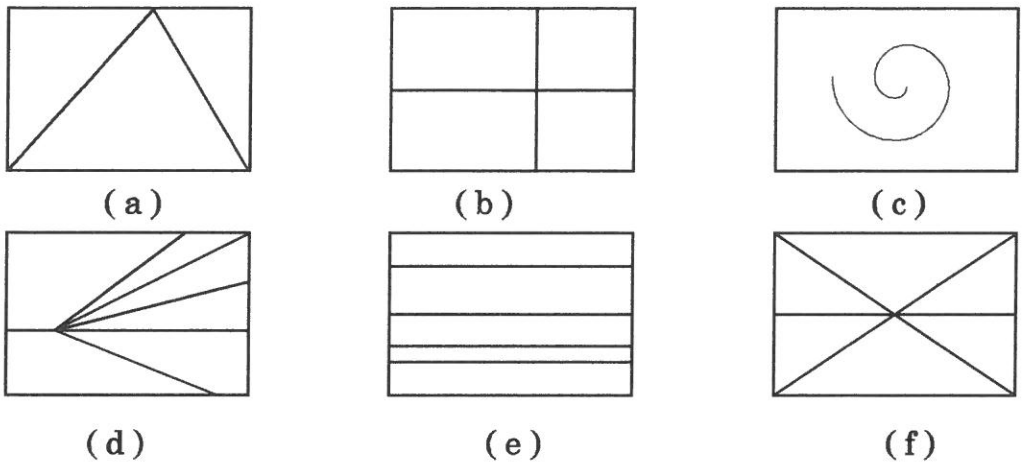
Le croquis ❷, le plus proche du tableau, donne une bien plus forte impression de profondeur que l'autre. Le peintre a représenté la rambarde en oblique. Ce sont ces lignes obliques-là qui donnent, à elles seules, cette impression. On ne peut pas ici repérer de point de fuite. Pourtant, l'observateur ressent que les éléments les plus proches se trouvent sur la gauche.

L'impression de profondeur est ensuite renforcée par le fond très sombre sur lequel se découpent le vase et les coquelicots.

Les éléments représentés sont très proches du spectateur. Les fleurs semblent être à portée de main. Il s'agit d'une ***nature morte***.

1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

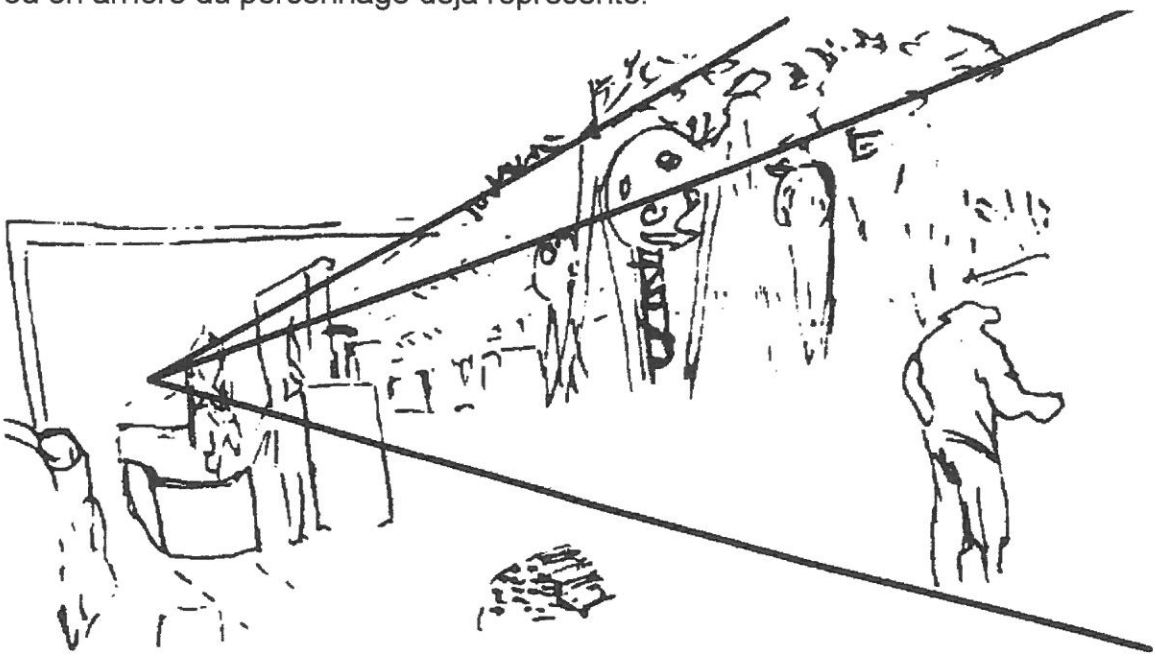
4. Selon lequel de ces six schémas a été construit ce tableau ?



Il s'agit du schéma : . . . . . .

5. Sur le croquis ci-dessous, dessinez ces lignes qui donnent l'illusion de la profondeur. Repérez le point de fuite, la ligne d'horizon.

6. Repérez le personnage représenté à droite, puis, sur le croquis, encadrez-le par deux silhouettes. Attention à respecter les proportions selon que la silhouette se trouve en avant ou en arrière du personnage déjà représenté.

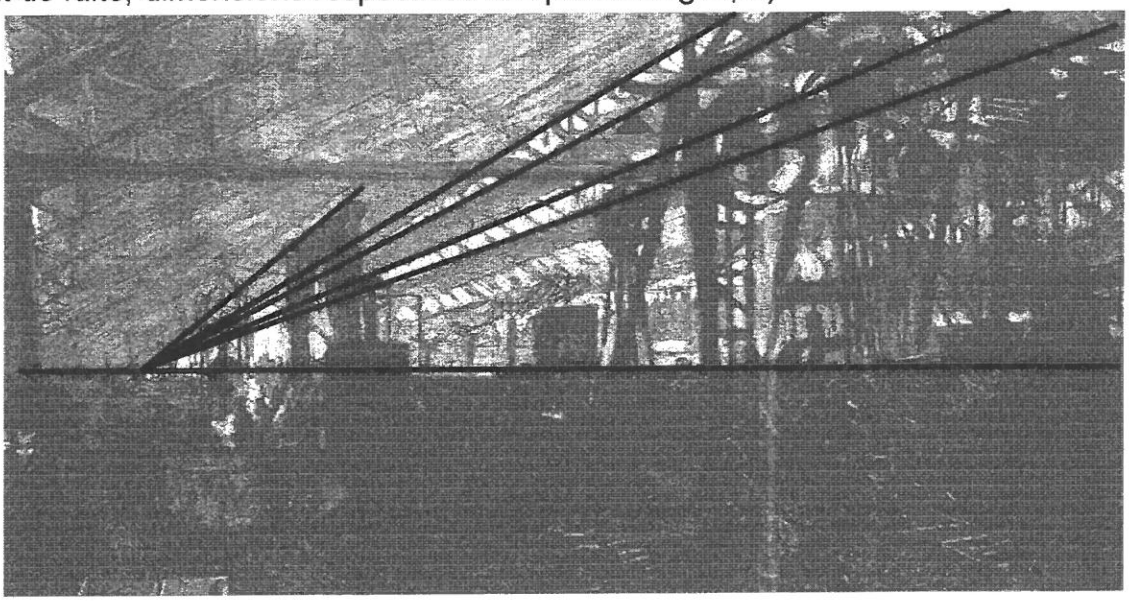


Usine de fabrication d'armement à Lyon : la forge - Edouard Vuillard
Tempera(1) sur toile - 75cm x 154cm - 1916/1917

❷
salle 3

Objectifs

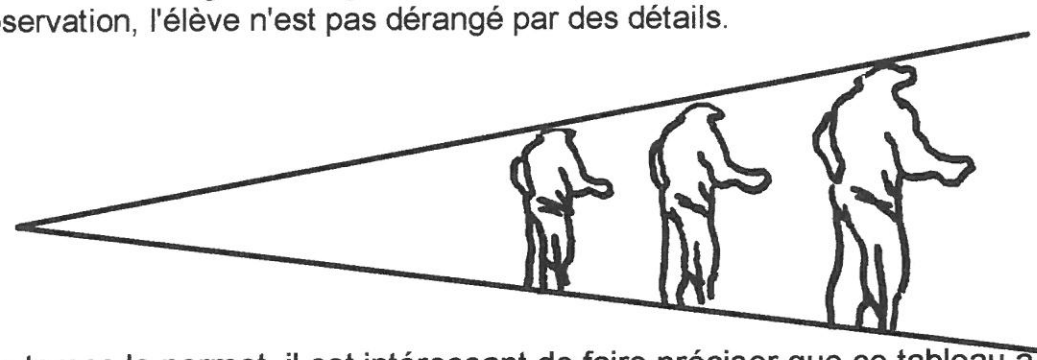
Etudier les techniques de construction de la perspective d'observation (ligne d'horizon, point de fuite, dimensions respectives des personnages,...)



Commentaires

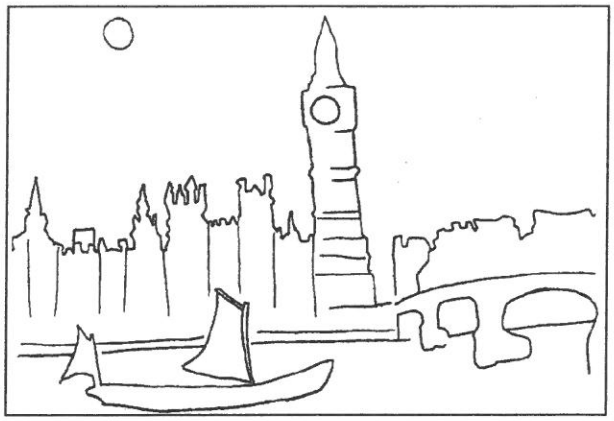
Les élèves repèrent bien que le schéma (d) correspond au tableau. Mais ils ont du mal à reproduire sur le croquis ces mêmes traits, et encore plus à dessiner les silhouettes. Cet exercice difficile permet de vérifier comment les élèves perçoivent les règles de la perspective.

Les formes représentées sont très peu précises, et les touches de peinture sont grossières. Il peut sembler paradoxal d'étudier la perspective centrale justement sur ce tableau. Mais les grandes lignes de construction y sont bien évidentes et, lors de l'observation, l'élève n'est pas dérangé par des détails.



Si le temps le permet, il est intéressant de faire préciser que ce tableau a été peint pendant la guerre, et que dans le tableau qui se trouve à côté : "Usine de fabrication d'armement à Lyon : les tours", on y remarque des femmes au travail.

(1) Tempera : technique picturale qui utilise des pigments en émulsion dans de l'eau, mêlés à un agglutinant tel que l'oeuf.



1. Nom du peintre : . . . . . Titre du tableau : **Big Ben**

2. Que représente ce tableau ?

. . . . . .

3. Ce tableau est peint avec :

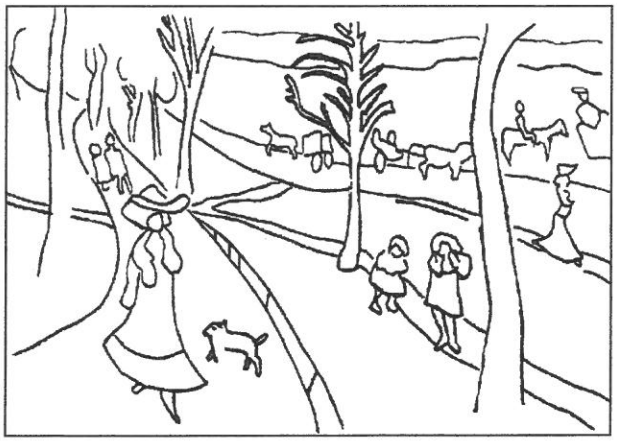
   ❑ une multitude de petites touches

   ❑ de grandes surfaces colorées

4. Ses couleurs sont-elles vraiment celles d'un paysage ? ❑ oui ❑ non

5. A votre avis, pourquoi les a-t-il utilisées ?

. . . . . .



6. nom du peintre : . . . . . .

7. titre du tableau : . . . . . .

8. La scène se situe en :

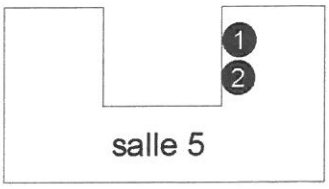
❑ hiver ❑ printemps ❑ été ❑ automne

Pourquoi ? . . . . . .

9. Derain a-t-il peint Hyde Park de la même manière que Big Ben ? ❑ oui ❑ non

10. Si oui, comment ?. . . . . .

    Si non, quelles différences y a-t-il ?. . . . . .



Fiche-Guide

❶ Big Ben - André Derain - Huile sur toile - 79 cm x 98 cm -

❷ Hyde Park - André Derain - Huile sur toile - 66cm x 99cm - 1906

Objectifs

Aborder cette révolution des couleurs.[1] Repérer l'ordre dans un chaos apparent

Le fauvisme

Au salon d'automne de 1905, exposent Derain, Matisse, Vlaminck, Marquet, Vuillard, Rouault, Marinot, ... Le critique Louis Vauxcelles, voyant une sculpture académique trônant au milieu de ces toiles, s'écrie : *"Mais c'est Donatello parmi les fauves !"*. L'expression fait date tandis que Camille Mauclair vocifère contre le "*pot de peinture jeté à la face du public !*".[2]

"*Né en 1880 à Chatou, Derain se lie d'amitié avec Vlaminck, qui habite la même ville... ils nourrissent tous les deux le même enthousiasme pour Van Gogh, le même goût de la couleur pure et arbitraire.*"

Commentaires

❶ Big Ben : La toile est saturée de peinture. Il est intéressant d'y repérer l'ordre dans un chaos apparent, les différents rythmes des touches de peinture qui se juxtaposent sans se confondre :

- près du soleil, plus loin dans le ciel, pour souligner ce feu d'artitice de couleurs,
- des reflets sur l'eau,
- de la Tamise qui soulignent le fil de l'eau,
- du monument.

Malgré tout, la construction du tableau reste très classique avec ses lignes horizontales et verticales.

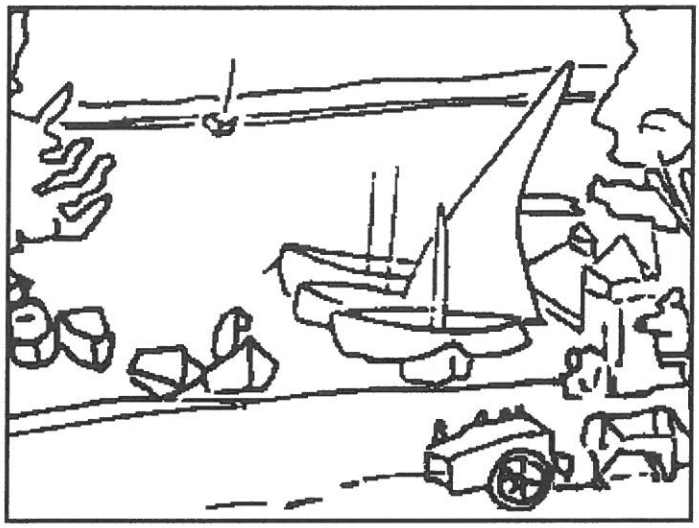
❷ "*...Un tableau comme Hyde Park manifeste le goût des arabesques continues, des plans clairement articulés, des surfaces planes ornementales. La toile n'est pas sans faire penser aux Nabis, qui affectionnent les sujets humoristiques et familiers. La couleur est riche mais tempérée ; les verts et les violets assourdissent l'éclat des accords.*"[3]

Le tableau est peint non par touches mais par aplats de couleurs. La perspective, qui est respectée dans sa forme, disparaît sous la couleur qui reste la même, du premier au dernier plan (le rose et le vert surtout). Ces couleurs sont arbitraires : "*gazon de vermouth, arbres d'azur,* [Derain] *détaille avec verve, les charmes d'un bijou rose et vert.*"[4] Pourtant Derain utilise la perspective aérienne en diluant le bleu du ciel.

---

[1] Cf. Annexe E.
[2] Cf. les pages du Musée d'Orsay.
[3] Cf. Hors Série - Beaux Arts : "*musée d'Art moderne de Troyes*".
[4] G. Duthuit (1949), cité dans *le petit journal des grandes expositions,* **56.**

Le port de Collioure d'André Derain - 1907 -



1. Décrire le premier plan.

. . . . . .

. . . . . .

2. La trace des pinceaux est-elle visible ? ❑ oui ❑ non

3. La peinture a été posée : ❑ par touches ❑ par aplats

4. La peinture recouvre-t-elle entièrement la toile ? ❑ oui ❑ non

5. Ce tableau vous paraît-il : ❑ achevé ❑ inachevé

6. Comment peut-on représenter un cheval blanc sur un fond blanc ?

. . . . . .

7. Les formes sont-elles :

❑ dessinées ❑ cernées ❑ floues ❑ construites par la couleur

8. Préférez-vous ces peintures fauves ou bien les peintures réalistes de la première salle ? Pourquoi ?

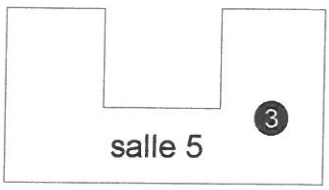
. . . . . .

9. Quelle est l'oeuvre de la salle que vous préférez ? Pourquoi ?

. . . . . .

10. Y a-t-il une oeuvre que vous n'aimez pas ? Pourquoi ?

. . . . . .



Port de Collioure - André Derain - Huile sur toile - 72cm x 91cm - 1907

Objectifs

Revenir sur ces lignes obliques qui peuvent donner une impression de profondeur et insister sur les libertés que peut prendre un peintre, ici en osant ne pas se conformer aux règles de l'époque qui veulent que toute la toile soit entièrement recouverte de peinture.

Commentaires

A l'époque, ce tableau a été très critiqué car Derain avait osé ne pas recouvrir toute la toile de peinture, au point que certains prétendaient le tableau inachevé. Alors que la toile Big-Ben est saturée de couleurs, ici, les touches de peinture sont très espacées. L'apprêt dont la toile est recouverte domine entre les multiples petites touches et les quelques aplats de peintures. Paradoxalement même, la zone du tableau qui apparaît comme la plus éclatante est celle qui est le moins recouverte de peinture.

L'impression de profondeur est donnée par des formes qui se recouvrent partiellement, les dimensions relatives des barques, celles qui sont près du rivage et celle qui se trouve au loin près de la digue du port. Elle est renforcée par une ligne d'horizon très haute et les trois lignes obliques qui traversent le tableau.

Il est intéressant de relever la technique utilisée pour représenter un cheval blanc sur un fond blanc.

Les trois dernières questions invitent le spectateur à s'intéresser à l'ensemble des oeuvres de la *salle fauve* et à les comparer au *réalisme* de la salle 1.

Remarques

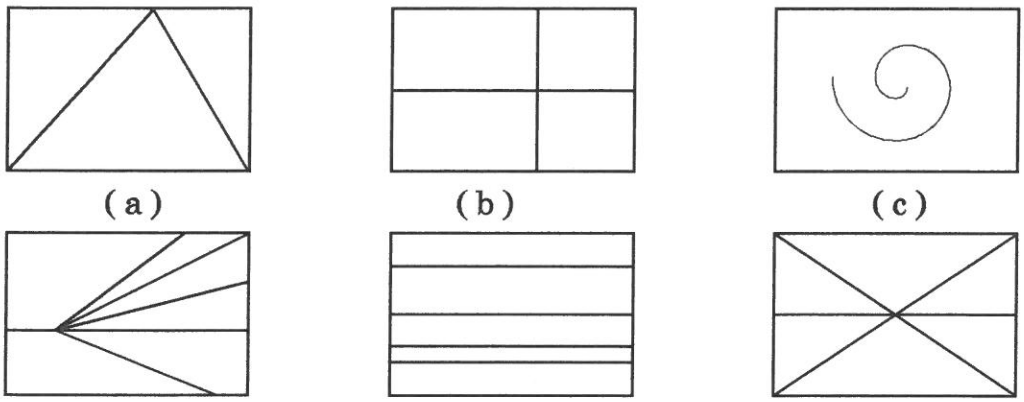
André Derain a peint dans de nombreux lieux, en particulier à Chatou avec Maurice de Vlaminck, à Collioure avec Henri Matisse.

Dans une lettre à de Vlaminck, Derain écrit avoir découvert à Collioure : *"Une nouvelle conception de la lumière qui consiste en ceci : la négation de l'ombre. Ici les lumières sont très fortes, les ombres très claires. L'ombre est tout un monde de clarté et de luminosité qui s'oppose à la lumière du soleil, ce qu'on appelle des reflets."*[1]

[1] Cf. Bachelard.

Paysage à Chatou - Maurice de Vlaminck - vers 1905 -

1. Selon lequel de ces six schémas a été construit ce tableau ?



Il s'agit du schéma : . . . . . .

2. Quelles sont les tracés qui dominent ?

❑ rectilignes ❑ obliques ❑ courbes ❑ verticaux ❑ horizontaux

3. Quel est l'élément qui vient adoucir l'impression laissée par toutes ces lignes verticales et horizontales ?

. . . . . .

4. Que voyez-vous dans ce tableau ?

. . . . . .

. . . . . .

Paysage à Chatou[1] - Maurice de Vlaminck - Huile sur toile - 60cm x 81cm - vers 1905

Objectifs

Etudier la construction d'un tableau.

Qu'est-ce que le fauvisme ?

Vlaminck n'a pas de doute à ce sujet :

"Ce qu'est le fauvisme ? C'est moi. C'est ma manière de cette époque, ma façon de me révolter et de me délivrer ensemble, de refuser l'école, l'embrigadement : mes bleus, mes rouges, mes jaunes, mes couleurs pures sans mélanges de tons."[2]

Commentaires

Vlaminck n'a jamais fréquenté les académies de peinture. Comme son ami Derain,[3] il est très influencé par Van Gogh. Il utilisera la couleur comme des bâtons de dynamite. *"Mais la construction reste souvent, au moins dans les paysages, assez sage et même un peu appliquée comme il est fréquent chez les autodidactes."*[4]

---

[1] Les guinguettes et restaurants de Chatou, sur les bords de la Seine ou sur l'île, sont des lieux de promenades prisés par les parisiens.

[2] Cf. *Regards sur la peinture*, **89** - Editions Fabbri.

[3] *"Je revois André Derain à vingt ans, déambulant dans les rues de Chatou, l'air las et désabusé, grand, long, efflanqué, ayant l'air d'un escholier de la basoche."*

[4] Cf. *Le petit journal des grandes expositions,* **56.**

1. Nom du peintre : . . . . . .

2. Titre du tableau : . . . . . .

3. Que voyez-vous dans ce tableau ? . . . . . .

. . . . . .

4. Cocher les mots qui correspondent le mieux à ce tableau.

❑ portrait	❑ gai	❑ paisible	❑ coloré	❑ agréable
❑ paysage	❑ triste	❑ mouvementé	❑ terne	❑ désagréable

5. Regarder attentivement tous les tableaux de la salle fauve, puis cocher les mots qui leur correspondent le mieux.

dessin	**couleurs**		**sujets**
❑ détaillé	❑ réelles	❑ imaginaires	❑ portrait
❑ simplifié	❑ pures	❑ mélangées	❑ paysage
	❑ gaies	❑ tristes	❑ nature morte

6. Quel est le tableau de la salle que vous préférez ? . . . . . .

7. Y-a-t-il un tableau que vous n'aimez pas ?

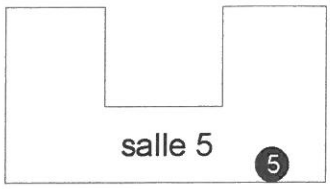
❑ oui ❑ non

Lequel ? . . . . . .

Pourquoi ? . . . . . .

8. Préférez-vous ces peintures fauves ou bien les peintures réalistes de la première salle ?

Pourquoi ? . . . . . .



Paysage à la Ciotat (Le Bec-de-l'Aigle)- Emile-Othon Friesz

Huile sur toile - 65cm x 81cm - vers 1905 / 1907 -

Objectifs

Terminer l'étude du fauvisme par une oeuvre toute en lignes courbes.

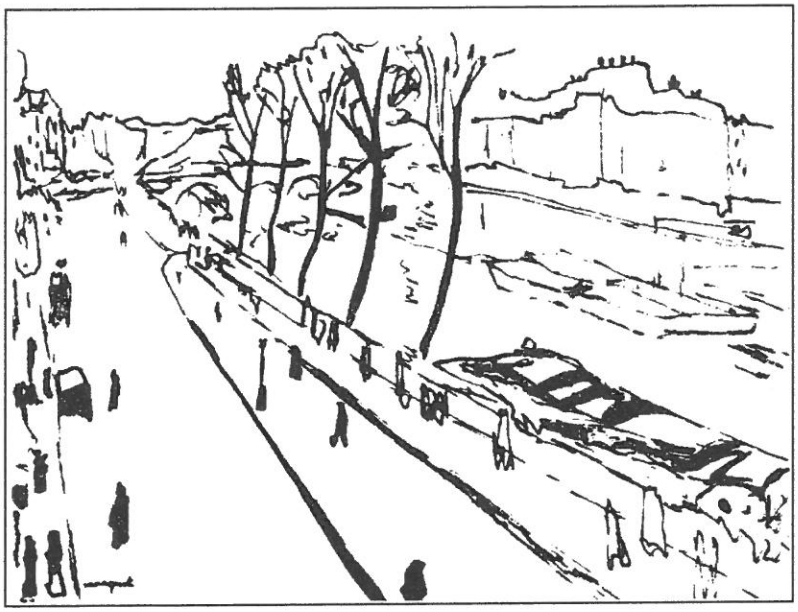
Faire une synthèse de ce courant.

Commentaires

Bien qu'il ne soit pas facile à lire, c'est un tableau qui, souvent, plaît beaucoup. Car les couleurs irréelles n'aident pas à différencier les domaines de l'eau, de la terre et du ciel. Mais surtout, l'ensemble des lignes courbes donne une composition tourmentée mais aux rythmes harmonieux.

Les dernières questions invitent le spectateur à s'intéresser à l'ensemble des oeuvres de la salle fauve pour qu'il comprenne les grandes lignes de ce mouvement de peinture. Le Fauvisme n'a pas duré longtemps, mais cette *révolution des couleurs* va marquer de nombreux peintres.

La Seine vue du quai des Grands Augustins - Albert Marquet



1. Marquet a été considéré comme un artiste fauve. En quoi cette oeuvre diffère-t-elle de celles des autres peintres fauves ?

. . . . . .

2. A propos des bâtiments représentés à l'horizon, cochez les mots qui conviennent le mieux :

vue	**dessin**	**tonalité**	**couleurs**
❑ de face	❑ précis	❑ polychrome	❑ intenses
❑ oblique	❑ flou	❑ monochrome	❑ douces

3. Sur le dessin de la rive bordée d'arbres, prolongez les grandes lignes (bords des trottoirs, quais, sommets des arbres, péniche,...). Que constatez-vous ?

. . . . . .

4. Sur le dessin de l'autre rive, tracez les trois ou quatre grandes lignes permettant de repérer le point de fuite. Que constatez-vous ?

. . . . . .

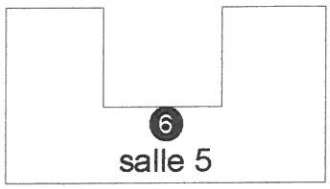
5. Imaginez vous trouver à la place de l'artiste quand il a peint sa toile.

- A quel endroit pouvait-il être :

❑ sur le trottoir de gauche ❑ sur un balcon ❑ au rez-de-chaussée
❑ sur une péniche ❑ sur un pont au dessus de la Seine ❑ au dernier étage

- Dans quelle direction regardait-il :

❑ vers la gauche ❑ vers le haut ❑ une seule direction
❑ vers la droite ❑ vers le bas ❑ deux directions



La Seine vue du quai des Grands Augustins - Albert Marquet

Huile sur toile - 65cm x 81cm - 1906

Objectifs

Découvrir dans un tableau ses deux points de vue.

Accepter que le peintre puisse ne pas chercher à respecter avec précision les techniques de construction de la perspective.

Commentaires

Le peintre, pour représenter sur sa toile l'ensemble de ce paysage urbain, s'est installé en hauteur, en représentant la rive de gauche vue de dessus, avec pour les bâtiments à l'horizon des couleurs plus claires, grises, des formes floues. Pour représenter les éléments de l'autre côté de la Seine, le peintre a dû déplacer son regard, le relever vers la droite. D'où l'utilisation, peu académique, de deux points de fuite sur des lignes d'horizon décalées. Cette observation peut révéler, expliquer l'impression déstabilisante que laisse parfois ce tableau.

Sur la représentation de la rive de gauche, pour vérifier la compréhension des dimensions des *verticales*, des écarts, on pourrait demander au spectateur de s'intéresser aux arbres (leurs hauteurs respectives, les écartements), puis de tracer sur cette rive gauche un ou deux arbres supplémentaires (à droite de ceux déjà représentés).

La palette[1] du peintre est économe de couleurs : beaucoup de gris, mais dont les nuances très recherchées arrivent à traduire avec beaucoup de justesse, de subtilité l'atmosphère souvent brumeuse des paysages parisiens. Il dit : "*Il m'arrivait de commencer ma toile dans une tonalité éclatante et, la poussant plus loin, de terminer sur une note grise.*"

Prolongement

Exercices :

Point de vue en Annexe E.

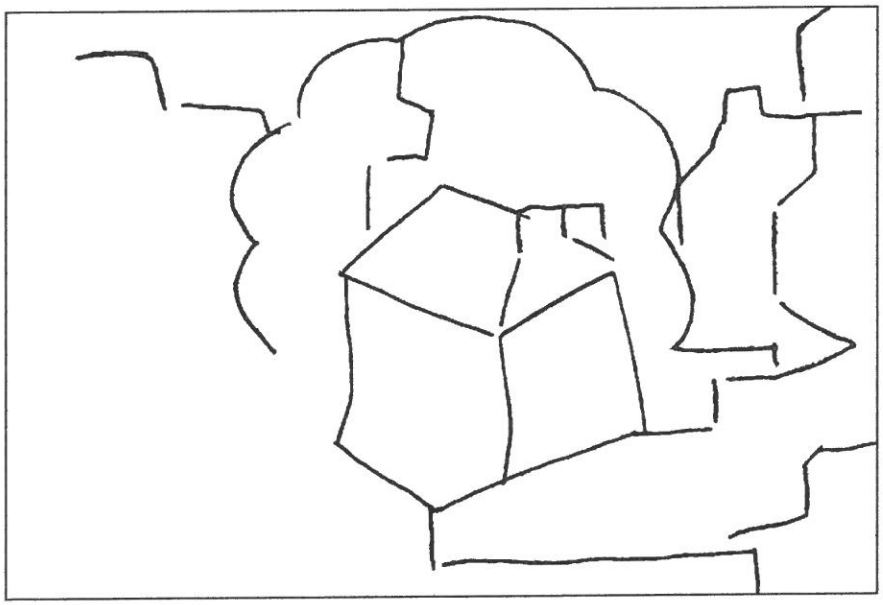
Des éléments de géométrie dans l'espace pour la troisième et la seconde.[2]

---

[1] La palette est le support sur lequel le peintre dispose les couleurs qu'il va utiliser. Par analogie, l'expression *la palette du peintre* définit également les couleurs qui lui sont le plus caractéristiques.

[2] Cf. Duplessis, Lebon.

Jean Metzinger - 1919/1921 -



1. Titre : . . . . . .

2. Jean Metzinger a-t-il respecté les règles de la perspective :
   - ❑ avec soin
   - ❑ un peu
   - ❑ pas du tout

3. A-t-on une impression d'espace, de profondeur ? ❑ non ❑ oui

   Si oui, par quelles techniques le peintre arrive-t-il à nous faire reconnaître les objets :
   - ❑ par des effets d'ombre et de lumière
   - ❑ par des effets de modelé
   - ❑ par des effets de contrastes de couleurs.

4. S'agit-il : ❑ d'une nature morte ❑ d'un paysage

5. L'espace créé dans ce tableau vous semble-t-il : ❑ lointain ❑ proche

6. Cocher les formes géométriques (surfaces et volumes) représentées :

   ❑ carré ❑ rectangle ❑ parallélogramme ❑ disque ❑ sphère ❑ pyramide
   ❑ cube ❑ pavé droit ❑ prisme droit ❑ cylindre ❑ cône ❑ tronc de cône

7. Sur cette reproduction partielle de "Paysage", esquisser quelques maisons.

Paysage - Jean Metzinger - Huile sur toile - 38cm x 55cm - 1919/1921 -

Objectifs

Etudier le cubisme.

Commentaires

Ce tableau de Jean Metzinger, ***Paysage***, est plutôt une oeuvre post-cubiste. Mais elle permet de comprendre comment le courant cubiste a révolutionné, marqué la peinture.

L'artiste joue habilement sur une certaine schématisation de l'espace, mais garde encore une source lumineuse unique (de la droite vers la gauche) avec de fortes oppositions entre des ombres très sombres et une lumière très claire. Ces contrastes très forts donnent un caractère lunaire au paysage.

Le cubisme[1]

Metzinger a été l'un des théoriciens du cubisme. *"Ses oeuvres donnent l'exemple d'un art construit, soucieux de clarté et de concision."*[2] En 1904, le peintre **Paul Cézanne** disait déjà :

"***Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective***."

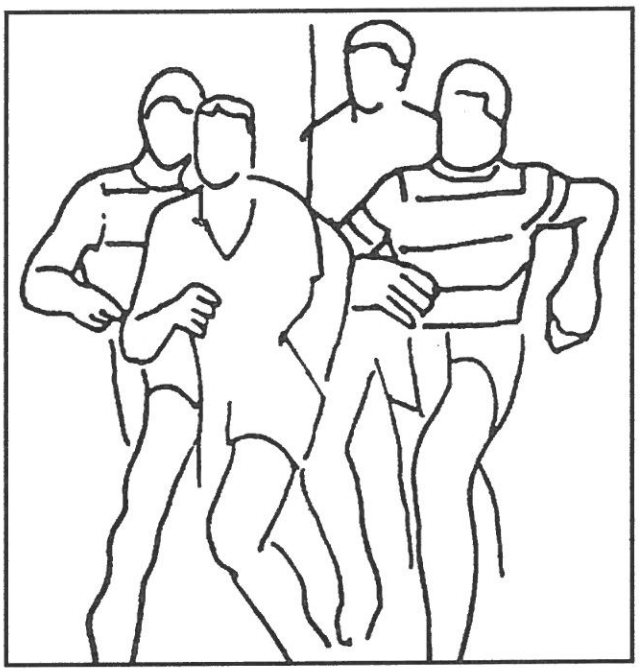
Les artistes découvrent que l'art primitif, surtout les sculptures africaines, produisent une forte charge émotive, avec des formes pourtant très simplifiées, réduites à l'essentiel : deux yeux, une bouche, parfois un nez. Ces objets sont destinés à exister de façon magique. Le musée de Troyes possède de très nombreuses oeuvres d'art africain et peut donc permettre d'étudier l'influence de cet art sur les artistes au début du siècle. Et si le musée ne possède pas d'oeuvre très significative des débuts du cubisme, il rassemble une belle collection d'oeuvres post-cubistes.

C'est avec **Les demoiselles d'Avignon** que **Picasso**, en 1907, marquera les débuts de ce mouvement cubiste. La définition de l'espace est nouvelle. L'objet est décomposé, analysé et reconstruit. L'artiste prend la liberté de représenter l'objet sous plusieurs angles, simultanément. C'est ainsi que les objets montrés dans leurs tableaux apparaissent sous toutes leurs faces à la fois, selon le système de *rabattement de plan. "Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre."*[3]

---

[1] C'est encore le critique Louis Vauxcelles qui évoque des cubes à propos des paysages de Braque refusés au Salon de 1908 mais exposés à la Galerie de Kahnweiler. Trois ans après avoir inventé ***le fauvisme***, sa suffisance propose ***le cubisme***.
[2] Cf. *Musée d'Art moderne de Troyes.*
[3] Cf. Apollinaire.

Les coureurs - Robert Delaunay - vers 1924 -



1. Le sujet est-il encore visible ? ❑ oui ❑ non

2. Ce tableau est-il : ❑ figuratif ❑ non figuratif

3. Les silhouettes, les visages, les maillots sont-ils :

   ❑ cernés ❑ dessinés ❑ construits par la couleur
   ❑ stylisés ❑ détaillés

4. Comment l'artiste a-t-il donné cette impression de mouvement, de vitesse (gradins, pistes, coureurs, ...) ?

. . . . . .

. . . . . .

5. Complétez le dessin ci-dessus.

6. Que pensez-vous de ce tableau ?

. . . . . .

. . . . . .

Les coureurs - Robert Delaunay - Huile sur toile - 114cm x 146cm - vers 1924

Objectifs

Aborder la quatrième dimension : le mouvement.

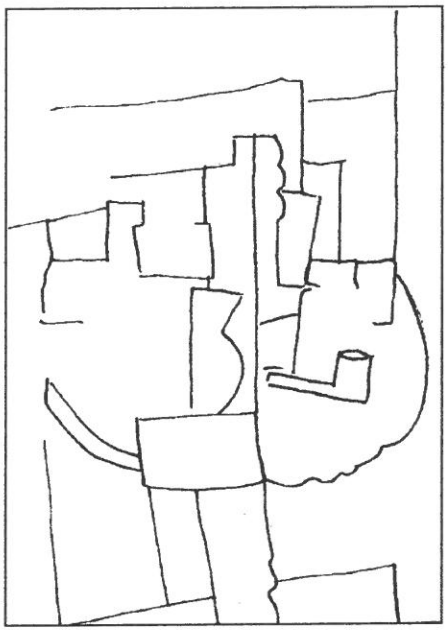
Commentaires

Le mouvement se déroule à la fois dans l'espace et dans le temps, autrement dit dans la quatrième dimension. Pour Delaunay, le moyen d'expression privilégié du mouvement, c'est le langage coloré.

En 1924, Delaunay est tenté par des sujets de sport, sujet moderne qu'il est un des premiers peintres à traiter. Ici, dans cette course à pied, les silhouettes et les maillots sont stylisés.

Cette oeuvre est une esquisse. Dans la composition définitive,[1] les visages sont réduits à de simples cercles.

[1] Huile sur toile - 1924/1926 - Staatsgalerie, Stuttgart.



1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

Comment percevez-vous la construction de ce tableau ?

4. Y-a-t-il plusieurs plans ? ❑ non
   ❑ oui 1 - . . . . . .
   2 - . . . . . .
   3 - . . . . . .

5. Quels sont les éléments qui permettent de comprendre qu'il s'agit d'une nature morte ?

. . . . . .

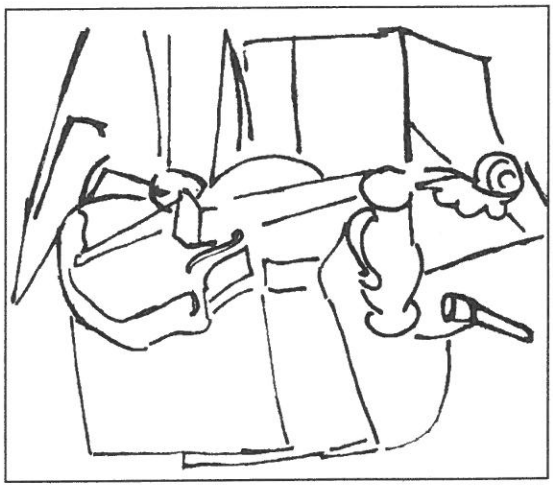
6. A-t-on une impression d'espace, de profondeur, de perspective ?
   ❑ oui ❑ non

7. Par quelle technique êtes-vous le plus perturbé ?
   ❑ Par la décomposition des règles de la perspective.
   ❑ Par la décomposition des règles de la couleur.

8. Finalement, est-ce une oeuvre : ❑ figurative ❑ non figurative (abstraite)

Voici deux autres oeuvres du même peintre Henri Hayden

1. Titre : . . . . . .
2. Date : . . . . . .



3. Titre : . . . . . .
4. Date : . . . . . .

Comparaison des trois oeuvres de Hayden.

5. Quelles sont les figures géométriques que l'on y trouve ?

. . . . . .

6. Quels sont les objets que l'on retrouve partout ?

. . . . . .

7. Quelle est l'oeuvre où les objets, tout en étant déformés (par des effets d'ombres et de lumière, de modelé, de contrastes de couleurs), sont encore bien reconnaissables ?

. . . . . .

8. Quelles est l'oeuvre la plus cubiste, celle où les objets sont les plus déformés, les moins reconnaissables, sans effet de profondeur, où tout semble être dans le même plan ?

. . . . . .

❸ Nature morte cubiste - Henri Hayden - Huile sur toile - 72cm x 53cm - 1918

❹ Nature morte avec personnage - Henri Hayden - Huile sur toile - 110cm x 110cm - 1913

❺ Nature morte au violon - Henri Hayden - Huile sur toile - 60cm x 73cm - 1914

Objectifs

Etudier le cubisme, comparer trois oeuvres d'un peintre.

Commentaires

Ces trois oeuvres illustrent deux périodes de la peinture de Hayden. De 1911 à 1915, suivant les traces de Gauguin et de Cézanne, il abandonne le modelé et construit sa toile à l'aide de petites facettes, en géométrisant les formes. La troisième toile, ***Nature morte cubiste***, date de sa période cubiste, de 1915 à 1922.

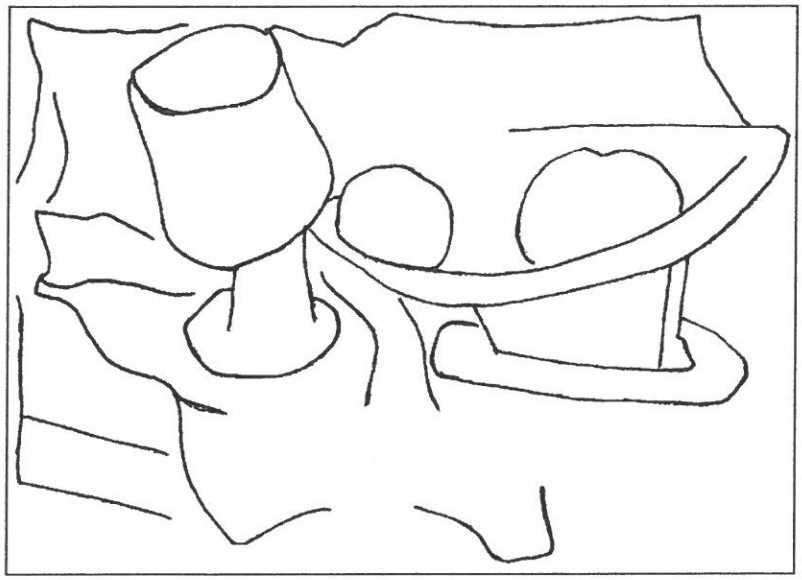
Dans ***Nature morte avec personnage*** et ***Nature morte au violon,*** les objets ou personnages représentés sont simplifiés, schématisés, géométrisés. Le violon est même vu selon une perspective presque classique.

Dans ***Nature morte cubiste***, Henri Hayden, comme les autres cubistes, utilise des objets familiers comme cartes à jouer, pipe, livre, conservant ainsi un lien avec le monde réel. L'espace est divisé par plans étagés qui trompent notre perception de la profondeur, du volume.

Remarques

La première oeuvre étudiée (de 1918) est plus récente que les deux autres. C'est celle qui est la plus significative de la période cubiste de Hayden.

Les tableaux de 1913 et 1914, utilisent les règles picturales du cubisme mais avec moins de sévérité. Les objets ou personnages sont géométrisés sans aller jusqu'à être déformés par angles de vue simultanés.



1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

4. Juan Gris a-t-il respecté les règles de la perspective :
   - ❑ avec soin
   - ❑ un peu
   - ❑ pas du tout

5. A-t-on une impression d'espace, de profondeur ?
   - ❑ non
   - ❑ oui

6. Si oui, par quelles techniques le peintre arrive-t-il à nous faire reconnaître les objets ?
   - ❑ par des effets d'ombre et de lumière
   - ❑ par des effets de modelé
   - ❑ par des effets de contrastes de couleurs.

7. Quels sont les objets qui permettent de comprendre qu'il s'agit bien d'une nature morte ?

. . . . . .

8. L'espace créé dans ce tableau vous semble t-il : ❑ lointain ❑ proche

9. Cocher les formes géométriques (surfaces et volumes) représentées :
   ❑ carré ❑ rectangle ❑ parallélogramme ❑ disque ❑ sphère ❑ pyramide
   ❑ cube ❑ pavé droit ❑ prisme droit ❑ cylindre ❑ cône ❑ tronc de cône

10. Devinez le mot en partie masqué : . . . . . .

11. Comparez la nature morte de Juan Gris à la nature morte avec personnage de Henri Hayden. De ces deux peintres, lequel applique le plus fidèlement les règles du cubisme ?

❑ Juan Gris ❑ Henri Hayden

Compotier et verre - Juan Gris - Huile sur toile - 24cm x 33cm - 1924

Objectifs

Etude du cubisme, de la déformation des formes.

Commentaires

Ami de Picasso, Juan Gris est sans doute le peintre qui restera le plus fidèle à l'esprit cubiste. Il utilise des caractères d'imprimerie comme motif pictural. Dans ce tableau, on peut deviner le mot ***journal.*** Ce mot est familier des peintres cubiste, quand ce n'est pas *quotidien.*

Dans cette oeuvre, si les formes des objets restent visibles et sont même soulignées par des cernes épais, le peintre fausse notre perception de l'espace en ne faisant pas concorder les formes et les couleurs.

L'atelier de Raoul Dufy - entre 1935 et 1952 -

A - Vos premières impressions :

1. Ce tableau est-il ❑ achevé ❑ inachevé ❑ peu contrasté ❑ contrasté

2. S'agit-il ❑ d'un dessin ❑ d'une nature morte ❑ d'une scène d'intérieur ❑ d'une peinture ❑ d'un portrait ❑ d'un paysage

B - Observation du tableau

3. Décrivez le tableau.

. . . . . .

. . . . . .

4. Certains éléments peuvent paraître dérangeants. Lesquels ?

. . . . . .

5. Observez attentivement la partie gauche et la partie droite du tableau.
Cochez ci-dessous les mots qui conviennent le mieux à chacune de ces parties :

à gauche	
❑ bleu	❑ rose
❑ couleur froide	❑ couleur chaude
❑ 2/3	❑ 1/3
❑ ouvert	❑ fermé
❑ froid	❑ chaleureux
❑ étrange	❑ intime
❑ vide	❑ meublé

à droite	
❑ bleu	❑ rose
❑ couleur froide	❑ couleur chaude
❑ 2/3	❑ 1/3
❑ ouvert	❑ fermé
❑ froid	❑ chaleureux
❑ étrange	❑ intime
❑ vide	❑ meublé

6. L'espace décrit par ce tableau est-il : ❑ imaginaire ? ❑ réaliste ? Pourquoi ?

. . . . . .

C - Histoires d'une table : à vous de choisir !

❑ *"Je suis une table toute en rondeurs, bien campée sur mes trois pieds."*

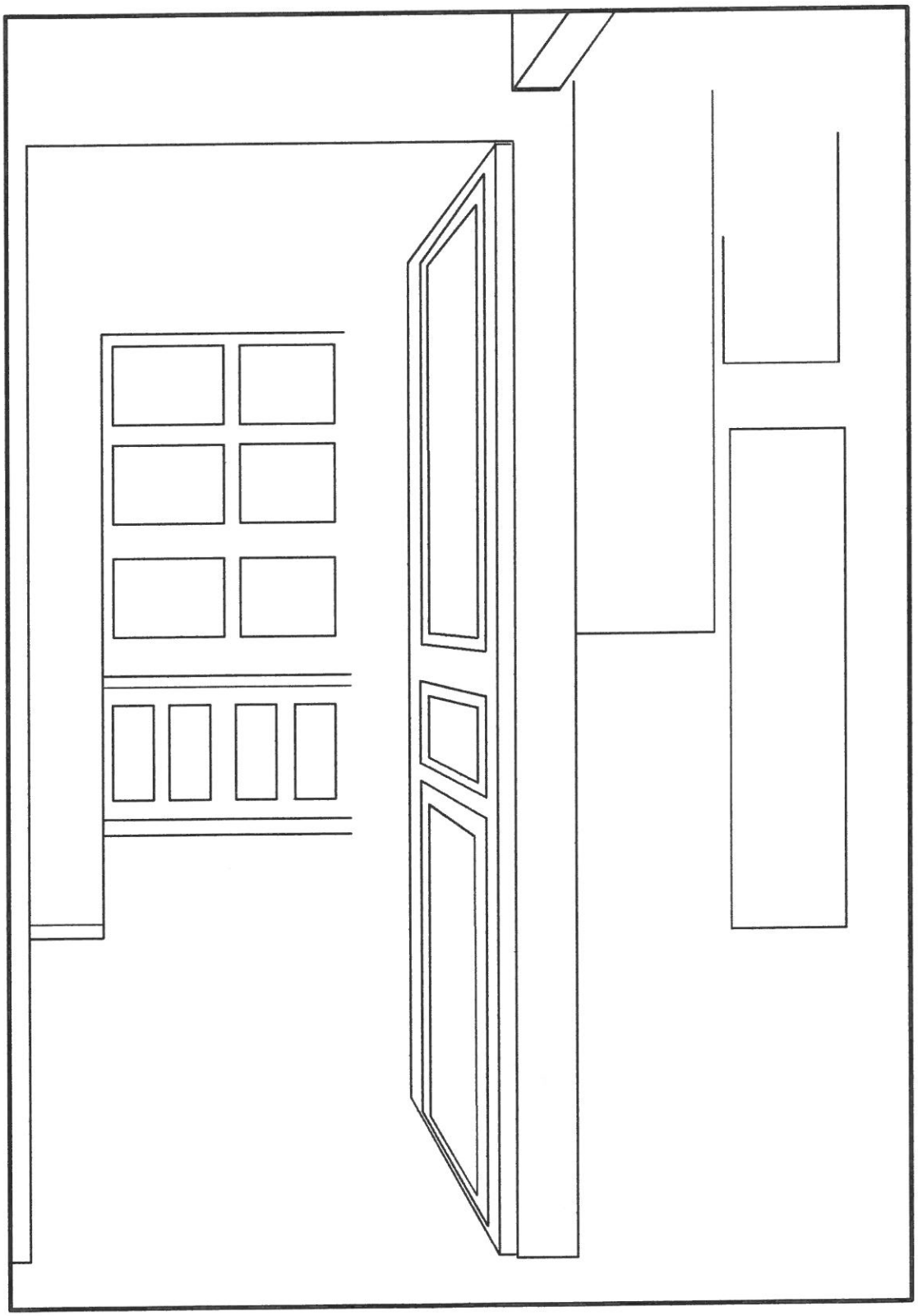
❑ *"Je suis une table basse soigneusement représentée selon les règles de la perspective linéaire."*

❑ *"J'étais une table avec des pieds en rondeurs. Je suis devenue comme un signe de table. Et pfuit ! Voilà qu'il me déplace. Où sont passés mes pieds ?"*

❑ *"Je suis indispensable au peintre. C'est moi qui supporte pinceaux, brosses, couteaux, tubes de couleurs et palette. Mais où est donc le chevalet ?"*

D - Construction

Sur cette esquisse, dessinez en perpective centrale des éléments qui manquent dans cet intérieur . Par exemple : le tapis, la table.

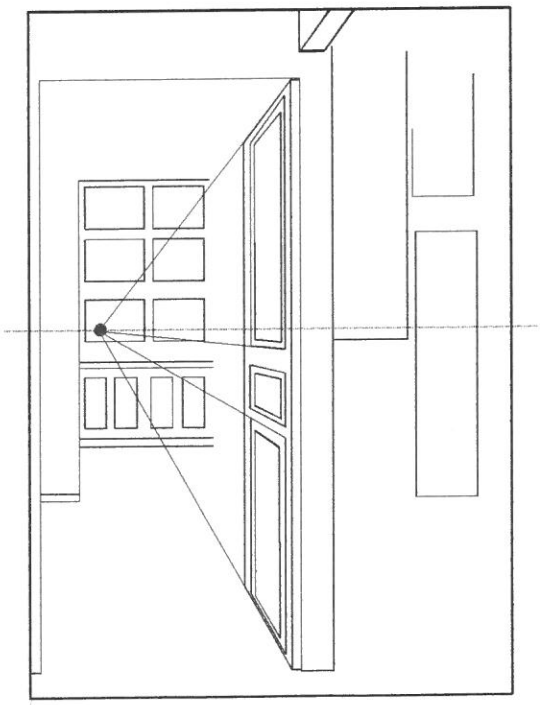


L'atelier - Raoul Dufy - Huile sur toile - 120cm x 150cm - 1935/1952

Objectifs

Pratiquer la perspective centrale, dessiner. Comprendre cette méthode et apprécier le travail du peintre qui dans un premier temps peut apparaître comme maladroit.

Commentaires



Ce croquis a été dessiné avec des traits soigneusement rectilignes, à partir des tracés peints

par Dufy qui, lui, voulait au contraire donner l'illusion de la facilité.

Sur le tableau, ses traits de pinceau semblent comme dessinés au petit bonheur, alors que les repentirs succesifs du peintre, laissés volontairement apparents, prouvent qu'il a au contraire procédé à de nombreux essais.

Le style de Raoul *Dufy "repose notamment sur la dissociation des formes et de la couleur, librement distribuée, ainsi que sur le caractère cursif du dessin. L'écriture elliptique de Dufy saisit et restitue les choses avec la spontanéité et la fraîcheur, la vivacité de la sensation première."*[1]

"Originaire du Havre, Raoul Dufy a été élève à l'Ecole des Beaux-Arts du Havre en même temps que Braque et Othon Friesz. Comme ses amis, il sera influencé par les recherches des fauves et peindra avec Braque dans le midi. Mais rapidement, sa peinture prendra une touche très personnelle. Ses couleurs très pures sont posées par grandes plages sur lesquels vient se préciser un dessin très vif et personnel, à la fois simplifié, stylisé et naïf."[2]

Remarques

Question A

Il s'agit de relever les impressions brutes provoquées par une première vision rapide, globale du tableau. Il sera intéressant de les reprendre à la fin de son étude, pour mesurer si les premières impressions se sont enrichies, confirmées ou modifiées.

Question B

à gauche
■ rose
■ couleur chaude
■ 1/3
■ fermé
■ chaleureux
■ intime
■ meublé

à droite
■ bleu
■ couleur froide
■ 2/3
■ ouvert
■ froid
■ étrange
■ vide

Cette présentation peut sembler simpliste. Le but est d'offrir une présentation claire, la plus évidente possible et faciliter la discussion collective lors de la correction.

Question C

Elle a pour but d'inciter le visiteur à se rapprocher du tableau, à l'examiner avec davantage d'attention pour découvrir sous le dessin de la table, le dessin d'un pied de table, tout en rondeurs.

---

[1] Cf. *Musée d'Art moderne de Troyes.*
[2] Cf. Tabah.

1. Titre : . . . . . 2. Auteur : . . . . . .

A) Construction :

3. Y-a-t-il plusieurs plans ? ❑ non
❑ oui - combien ? (les indiquer en partant du plus proche) :
1- . . . . . .
2- . . . . . .
3- . . . . . .
4- . . . . . .

4. Un arc de cercle sépare le deuxième plan du troisième plan. Que représente-t-il ?

. . . . . .

5. Cocher les formes géométriques (surfaces et volumes) représentées :

❑ carré ❑ rectangle ❑ parallélogramme ❑ disque ❑ sphère ❑ pyramide
❑ cube ❑ pavé droit ❑ prisme droit ❑ cylindre ❑ cône ❑ tronc de cône

6. La position de la tête de la paysanne est : ❑ naturelle ❑ non naturelle

7. Les deux personnages se regardent-ils ? ❑ oui ❑ non.

B) Technique picturale et couleurs

8. Ce tableau est-il plutôt de style : ❑ réaliste ❑ fauviste ❑ cubiste ? Pourquoi ?

. . . . . .

9. Les couleurs sont :

❑ vives ❑ chaudes ❑ douces ❑ contrastées
❑ ternes ❑ froides ❑ violentes ❑ fondues

10. Y-a-t-il une couleur dominante ? ❑ non
❑ oui - laquelle . . . . . .

11. Couleurs au premier et au dernier plan :

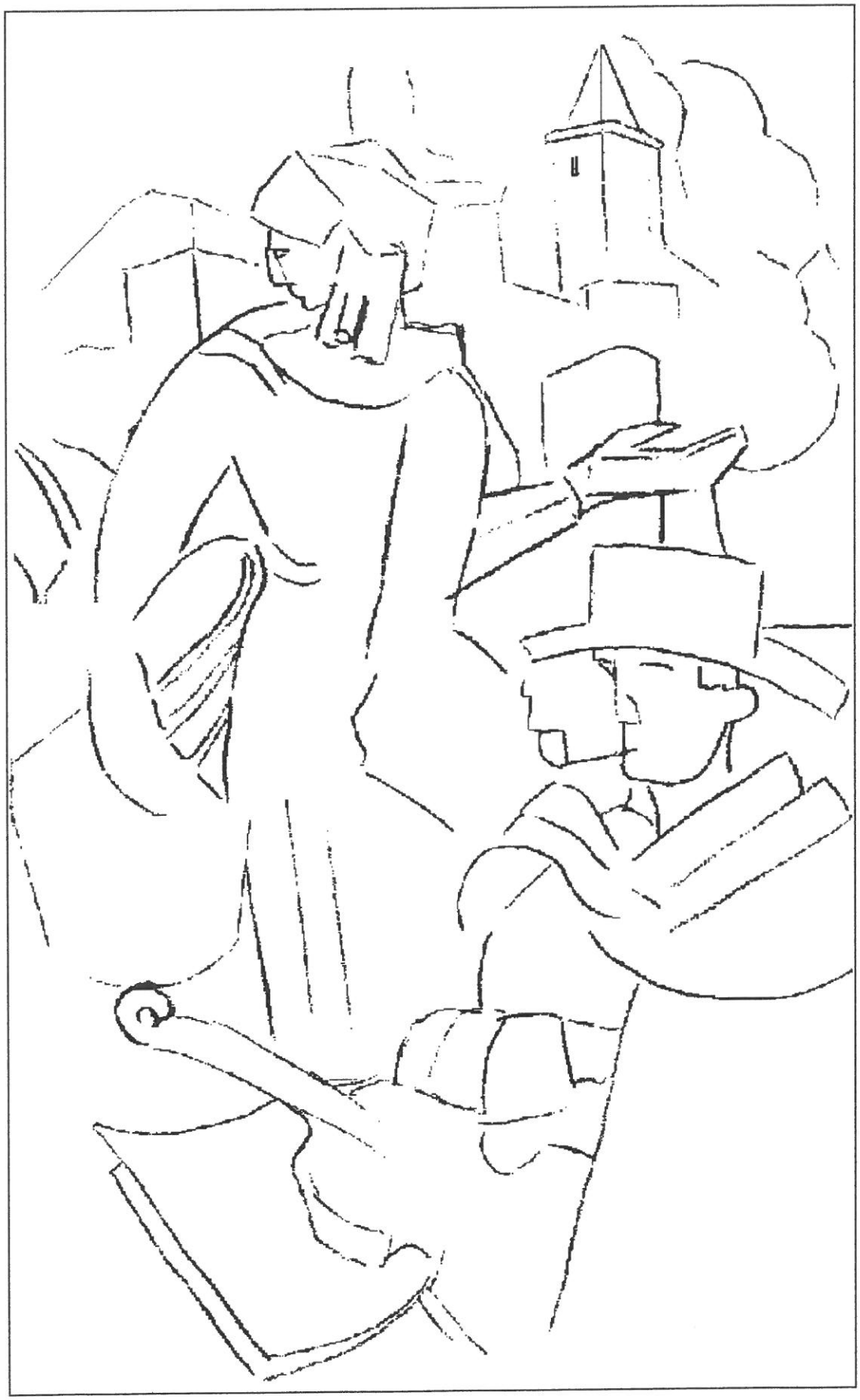
Bas du tableau :	❑ sombres	❑ claires
Haut du tableau :	❑ sombres	❑ claires

12. Les couleurs des différents plans sont-elles très contrastées ? ❑ oui - ❑ non

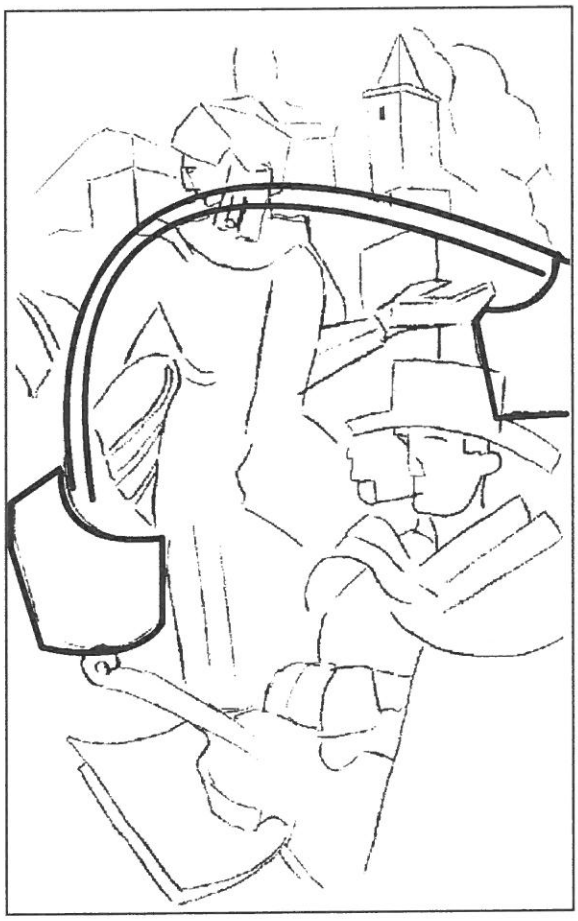
13. Pour représenter les personnages, la technique utilisée est :

❑ aplat ❑ pointillisme ❑ cerné ❑ fondu ❑ détaillé ❑ simplifié

14. Repérez une tache particulière dans le tableau, puis, sur votre croquis, indiquez-la.



Le violoniste et la paysanne au fichu jaune- André Mare - Huile sur toile - 156cm x 100cm -



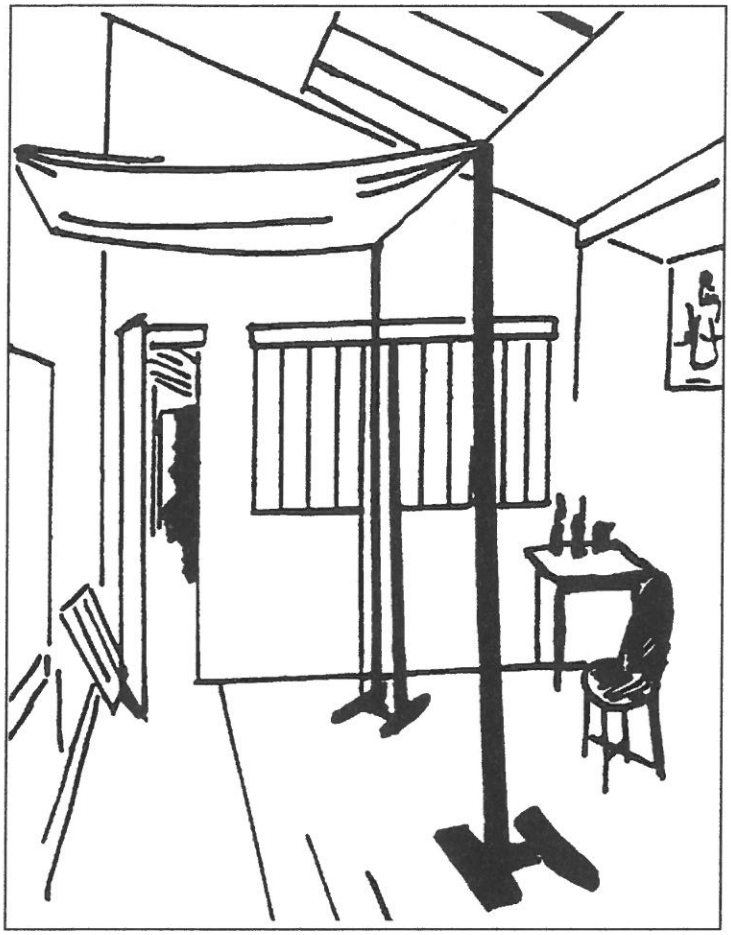
Objectifs

Réinvestir les notions de géométrisation des formes, de plans.

Commentaires

C'est une oeuvre post-cubiste, une peinture très imprégnée des idées de simplification des formes, de décomposition d'un motif à trois dimensions en plusieurs plans mais où l'artiste reste néanmoins attaché à une description de la réalité. Le paysage qui constitue le fond est construit par plans géométrisés tout en restant assez fidèle à la réalité. C'est un jeu de couleurs et de contrastes plus ou moins forts qui permet d'étager les plans.

Les deux personnages, le violoniste et la paysanne, sont traités de façon schématique, mais la surface modelée de leurs vêtements renforce l'apparence de réalité. Pourtant il faut de l'attention pour découvrir le second seau que porte la paysanne sur ses épaules grâce à un fléau (ou balancier). Ceci est rendu plus difficile par la position curieuse de la tête de la paysanne.



1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

4. De quoi s'agit-il :

   ❑ de l'atelier d'un mécanicien
   ❑ de l'atelier d'un sculpteur
   ❑ de l'atelier d'un peintre

5. **Observez** le mur du fond de l'atelier, puis **complétez** les phrases suivantes :

Les verticales de la fenêtre et du mur, sont représentées par des lignes :

. . . . . .

Les horizontales de la fenêtre et du mur sont représentées par des lignes :

. . . . . .

6. **Observez** les murs latéraux, puis **complétez** les phrases suivantes :

Les verticales sont représentées par des lignes . . . . . .

Les horizontales sont représentées par des lignes . . . . . .

7. Sur ce dessin, prolongez quelques horizontales. PLacez le point de fuite.

8. **Observez** le sol, puis **complétez** la phrase :

Les lignes du parquet sont représentées par des lignes . . . . . .

9. **Observez** le plafond de l'atelier, la verrière du toit :

. . . . . .

. . . . . .

L'atelier - Bernard Buffet - Huile sur toile - 162cm x 131cm - 1956

Objectifs

Réinvestir les notions de construction suivant la perspective centrale.

Commentaires

"*Ses compositions dépouillées, le graphisme cassant et anguleux de son écriture, les couleurs sourdes, contribuent à créer dans ses oeuvres une atmosphère d'inquiétude et de misérabilisme.*"[1]

La construction est très classique.

Il existe un point de fuite unique (situé sur la ligne d'horizon). Il est situé sur la gauche, dans l'enfilade de portes, accroissant ainsi l'impression de profondeur.

Dans le plan frontal (le mur du fond) parallèle au plan de représentation (celui du tableau), les lignes horizontales (respectivement les verticales) restent horizontales (respectivement verticales) ; les écarts identiques sont rendus par des espacements constants.

Pour les plans perpendiculaires au plan de représentation (les murs latéraux, le sol et le plafond), les horizontales convergent au point de fuite. Les lignes verticales restent verticales mais leur grandeur apparente ainsi que les espacements diminuent au fur et à mesure que la distance qui les sépare de l'oeil de l'observateur augmente.

L'atelier du peintre

Depuis le milieu du XIXe siècle, les ateliers de peintres se trouvent le plus souvent dans les mansardes, au dernier étage des maisons parisiennes. Les classes riches logent au premier étage, ensuite, plus l'on s'élève dans les étages, plus l'on descend dans la hiérarchie sociale.

Les ateliers de peintres célèbres représentent, eux, un rôle bien plus important que celui des institutions académiques. L'atelier n'est pas seulement le lieu où l'artiste crée mais une école où le maître enseigne ses méthodes. C'est aussi un salon où se réunissent peintres, sculpteurs, poètes, écrivains, amateurs d'art, clients, amis et personnalités politiques.

---

[1] Cf. Hoog.

La conquête de l'air - Roger de la Fresnaye - 1913 -

1. Le peintre a choisi un thème :

❑ ancien ❑ statique ❑ allégorique

❑ moderne ❑ dynamique ❑ ordinaire

2. Comment y arrive-t-il ?

. . . . . .

. . . . . .

3. Quelles formes géométriques retrouve-t-on dans ce tableau ?

. . . . . .

4. Comment ces formes géométriques sont-elles réparties, distribuées dans le tableau ?

. . . . . .

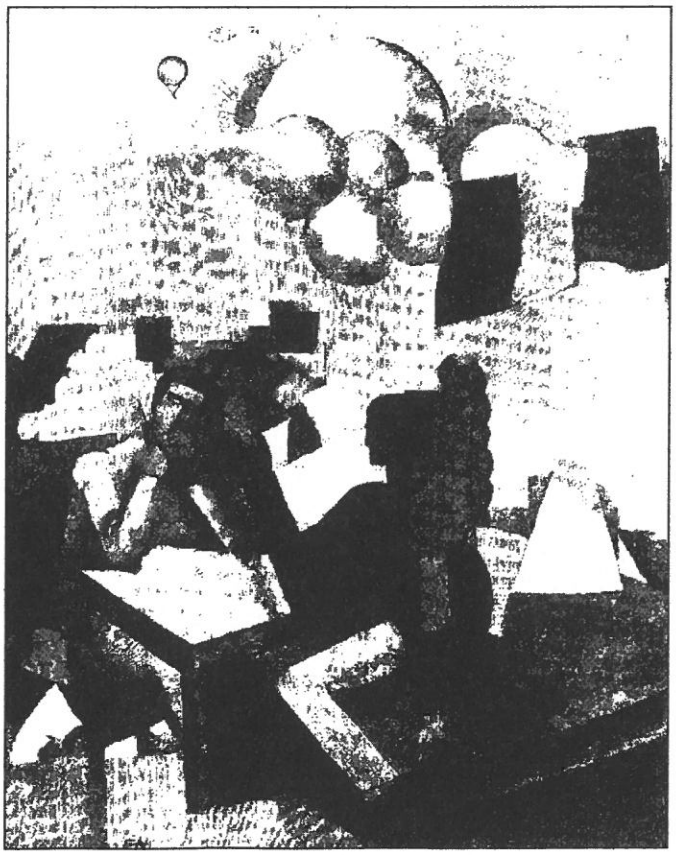
La conquête de l'air - Roger de la Fresnaye - Huile sur toile - 94cm x 72cm - 1913

Objectifs

Etudier un traitement original (cubiste) de l'espace.

Commentaires

C'est une première esquisse d'une oeuvre ambitieuse, qui dans sa version définitive[1] mesure 2,36 m sur 1,96 m.



Le sujet est moderne, dynamique, glorifiant la technique alors la plus fêtée, l'aviation.

Influencé par Cézanne et les théories cubistes, Roger de la Fresnaye simplifie les formes et les volumes mais n'abandonne pas complètement la conception traditionnelle de l'espace. Sa peinture, vivement colorée, manifeste l'influence de Delaunay.

[1] Museum of Modern Art - New York.

1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

4. Décrivez ce tableau en citant :
   - les éléments reconnaissables : . . . . . .
   - les éléments qui dérangent : . . . . . .

5. Est-il : ❑ réaliste ❑ fauve ❑ cubiste

6. Roger de la Fresnaye a-t-il respecté les règles de la perspective :
   ❑ avec soin
   ❑ un peu
   ❑ pas du tout

7. A-t-on une impression d'espace, de profondeur ? ❑ non ❑ oui

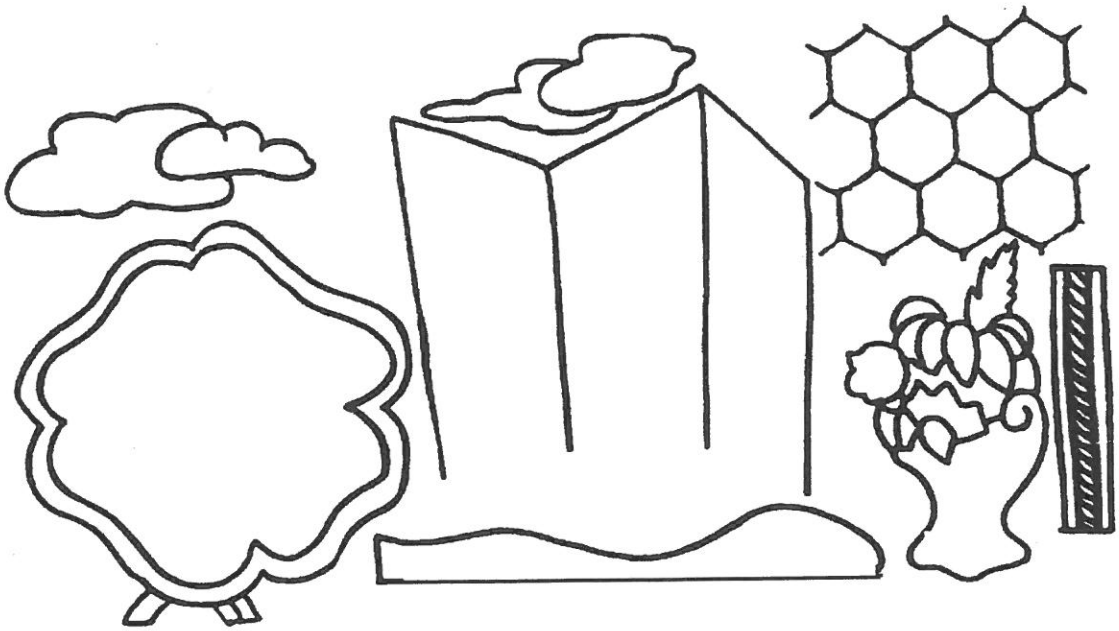
8. Si oui, par quelles techniques le peintre arrive-t-il à nous faire reconnaître les objets :
   ❑ par des effets d'ombre et de lumière
   ❑ par des effets de modelé
   ❑ par des effets de contrastes de couleurs.

9. Quels sont les éléments qui permettent de comprendre qu'il s'agit d'un paysage ?

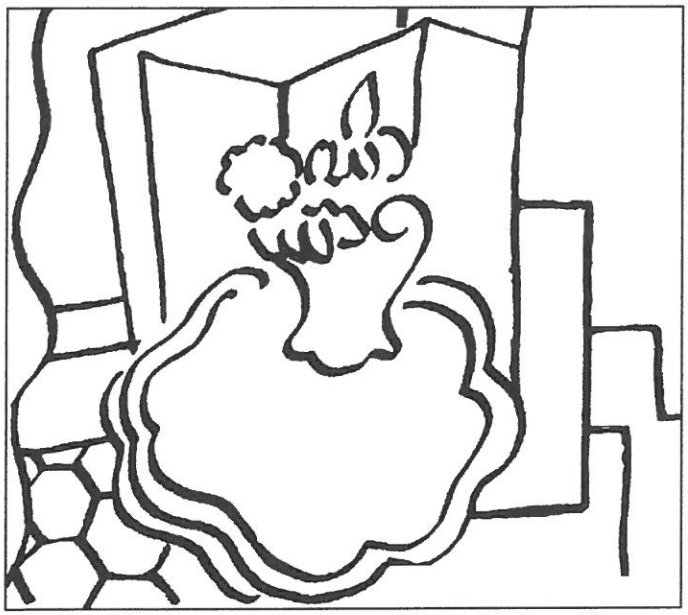
. . . . . .

10. L'espace créé dans ce tableau vous semble-t-il : ❑ lointain ❑ proche

11. Imaginez devoir reconstituer ce tableau par collage des éléments ci-dessous. Vous allez les numéroter dans l'ordre où il faudrait les disposer.



La table Louis-Philippe - Roger de la Fresnaye - Huile sur toile - 54 cm x 65cm - 1922



Objectifs

Etudier une peinture dont l'objet est avant tout les formes.
Réinvestir les notions de premier, deuxième,... plan.

Commentaires

Si Roger de la Fresnaye a manifestement subi l'influence cubiste, sa principale préoccupation, ce sont les formes, leur structure géométrique, leur juste distribution dans le tableau.

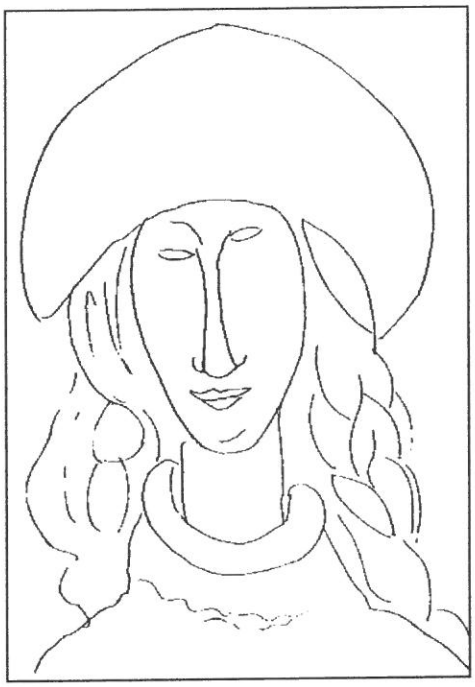
Cette oeuvre encore figurative, semble préparer le terrain à l'art non-figuratif ou abstrait.

Prolongement

Exercice *Dans quel ordre sont les plaques ?* en Annexe C.

Remarque

Ce tableau a fait l'objet de support à une enquête sur les modes de représentation de l'espace privilégiés par des élèves de cinquième. Le document-élève et les résultats sont rassemblés en Annexe B.



1. Nom du peintre : . . . . . .

2. Titre du tableau : . . . . . .

3. Ce tableau représente : ❑ un paysage ❑ un portrait ❑ une nature morte

4. Cocher les mots qui correspondent le mieux à ce tableau :

dessin		couleurs	
❑ détaillé	❑ simplifié	❑ réelles	❑ imaginaires
❑ trait fin	❑ cerne épais	❑ pures	❑ mélangées
❑ modelé	❑ déformé	❑ gaies	❑ tristes
		❑ sobres	❑ exagérées

5. Le peintre n'a pas respecté les proportions. Quels sont les éléments déformés ?

. . . . . .

. . . . . .

6. Quelles sont les couleurs dominantes ?

. . . . . .

7. A votre avis Modigliani a été influencé par :

❑ l'Art Africain ❑ le Fauvisme ❑ le Cubisme ❑ l'Expressionnisme

Portrait de Jeanne Hébuterne - Amedeo Modigliani

Huile sur toile - 46cm x 30cm - 1918

Objectifs

Etudier un portrait. Aborder la simplification des formes.

L' Ecole de Paris

Sous cette appellation est habituellement regroupé un certain nombre d'artistes étrangers (Modigliani, Chagall, Soutine) venus s'installer à Paris entre 1905 et 1925, dans le grand atelier de la Ruche (150 artistes). Vivant misérablement, la plupart de ces peintres ont produit des oeuvres tourmentées, douloureuses, qui peuvent se rattacher au mouvement expressionniste.

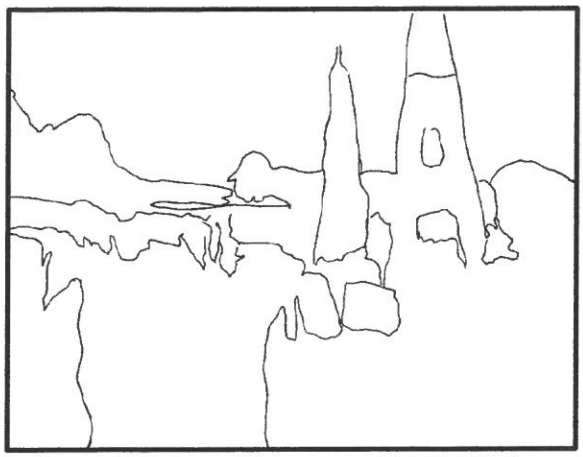
Commentaires

Modigliani ne cherche pas à représenter un portrait fidèle, objectif. Le peintre représente le personnage comme il le perçoit, et non comme il est réellement. Le visage et le cou sont démesurément allongés, le portrait est simplifié, les yeux décalés, le regard mélancolique.

Les couleurs sont sobres avec sur un fond gris, de l'ocre, le brun des cheveux. Seule une tache claire, bleue, vient relever les yeux. Manifestement, Modigliani a été fortement influencé par l'Art Africain.

Il serait intéressant d'étudier parallèlement quelques sculptures de la salle 8.

Observez les deux oeuvres de Nicolas de Staël.



1. Titre : . . . . . .

2. Titre : . . . . . .

3. **Sont-elles abstraites ?**

❑ oui ❑ non ❑ oui ❑ non

4. Quels sont les **instruments utilisés** par le peintre

❑ pinceau ❑ grattoir ❑ brosse ❑ couteau

pour (choisir les verbes appropriés) :

❑ maçonner ❑ étirer ❑ modeler ❑ dessiner ❑ étaler

❑ aplatir ❑ creuser ❑ percer ❑ gratter ❑ étendre

5. Comment le peintre a-t-il dû procéder pour déposer la peinture à l'huile sur la toile :

❑ en larges couches à la brosse

❑ en pellicules légères au pinceau

❑ en couches épaisses au couteau

5. Que pensez-vous de ces deux oeuvres ?

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

❶ La tour Eiffel - Nicolas de Staël - Huile sur toile - 24cm x 33cm - 1954

❷ Composition abstraite - Nicolas de Staël - Huile sur toile - 60cm x 81 cm - 1958

Objectifs

Confronter art abstrait et art figuratif.
Discuter de *la trahison des images.*[2]

[1]

Naissance de l'art abstrait

En 1913, le peintre Wassily Kandinsky voyant une de ses oeuvres posée à l'envers,[3] s'aperçoit que la beauté d'une peinture n'est pas forcément liée à son sujet. C'est la naissance de l'art non-figuratif ou abstrait. C'est-à-dire d'un art qui ne fait pas référence à un modèle extérieur. "*Les lignes et les couleurs, tout en restant des moyens d'expression comme dans la peinture classique, se substituent au "magasin d'images" qu'est la nature pour devenir elles-mêmes leur propre "fournisseur", n'ayant plus d'autre but qu'elles-mêmes.*"[4]

Commentaires

Nicolas de Staël a pratiqué l'art figuratif tout comme l'art abstrait. "*Parti de compositions abstraites, Nicolas de Staël opère un retour au monde visible pendant les quatre dernières années de sa vie. 1954 voit l'artiste produire un grand nombre de paysages urbains. Ce retour à la figuration s'accompagne d'un allègement de matière, visible dans ces quelques signes exprimés par de larges formes balayées de couleurs fluides qu'André Chastel nomme des "nappes" et qui suggèrent les éléments de la réalité : bleu pâle pour le ciel et l'eau, vert pour la végétation, noir pour le sol, et rouge triomphant pour la tour Eiffel, emblème du paysage parisien.*"[5]

"*Le seul récit proposé est celui de sa manoeuvre de fabrication : coup de brosse, hachures, giclures, bavures, grattage, perçages.*"[6] Les toiles de Staël sont très largement travaillées et recouvertes d'une matière épaisse, constituée par des retouches accumulées à de nombreuses reprises ou posées à l'aide du couteau à palette.

---

[1] René Magritte - **La trahison des images** - Huile sur toile - 62cm x 81cm - County Museum of Art, Los Angeles - 1828 / 1929.
[2] Cf. introduction (page10).
[3] "*C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible. Je trouvais aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé sur le côté. J'essayais le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivais qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant, j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux.*"
[4] Cf. Berger.
[5] Cf. *le petit journal des grandes expositions*, **56.**
[6] Cf. Rancillac.

A la suite de cette introduction :

Annexes

Annexe A : Renseignements pratiques

- Adresse - Plan - Horaires - Tarifs
- Avant la visite
- Pendant la visite
- Activité (Fiches-élève et Fiche-Guide)

Annexe B : Enquête

- Document élève
- "Morceaux choisis" de réponses
- Objectifs
- Résultats des deux enquêtes
- Commentaires

Annexe C : Les couleurs

- Les couleurs primaires
- Les couleurs secondaires
- Les couleurs complémentaires
- La loi du contraste simultané

Annexe D : Perspective cavalière, perspective d'observation

Annexe E : Quelques exercices

- Points de vue
- A bonne distance
- La chambre noire
- Le nombre d'or
- Dans quel ordre sont les plaques ?

Annexe F : LA PERCEPTION DE L'ESPACE, DU REALISME AU FAUVISME

Conclusion

Bibliographie

Annexe A

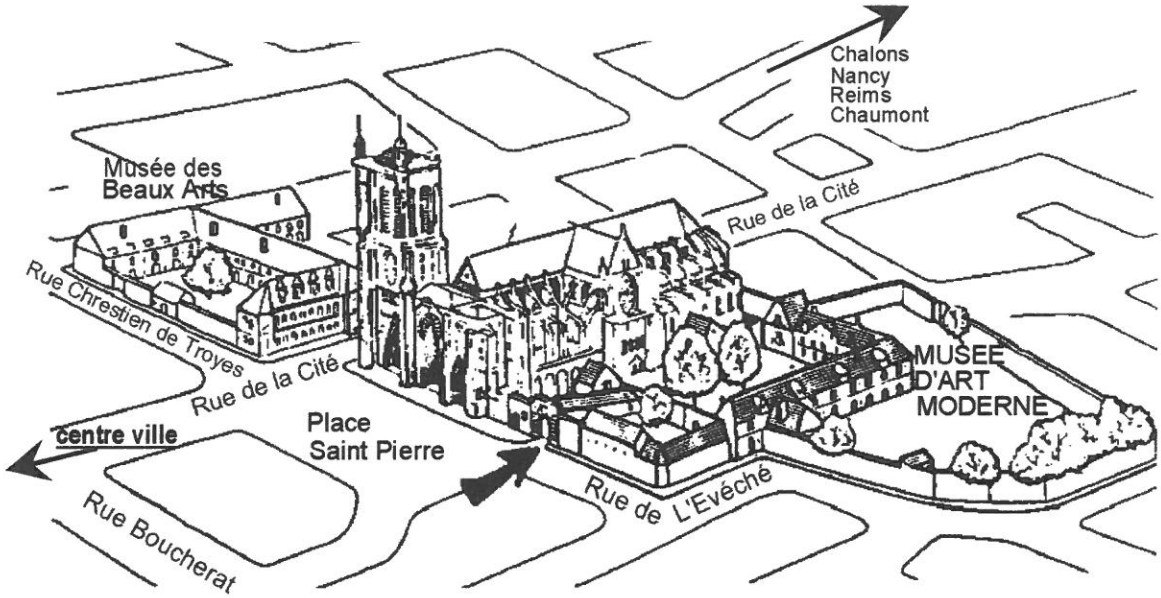
Renseignements pratiques

1. Adresse - Plan - Horaires - Tarifs

Musée d'Art moderne

Place Saint Pierre ☎ 25 76 26 80

10 000 Troyes Service éducatif : ☎ 25 80 33 38



Le Musée d'Art moderne est ouvert

de 11 h à 18 h

tous les jours, sauf les Mardis et fêtes légales.

Tarifs d'entrée

- Personne individuelle : Entrée 20F (gratuite le mercredi).
- Visite scolaire[1] :
  - avec animatrice conférencière : 10F par élève.
  - encadrée par l'enseignant : gratuit.

[1] Les accompagnateurs ne paient pas.

2. Avant la visite

2.1. Préparation par l'enseignant

Effectuer au préalable une visite du Musée afin de se familiariser avec les lieux, la collection et de vérifier la présence des tableaux à étudier. En effet, il arrive que les musées échangent des oeuvres et il vaut mieux s'enquérir par avance de celles qui risquent d'être prêtées.

Décider d'un axe, d'une progression et sélectionner les tableaux à étudier. Une dizaine au plus.

Réserver un ou deux mois à l'avance pour convenir d'une date, d'un horaire, voire d'un circuit, en appelant le service éducatif au ☎ 25 80 33 38.

Photocopier les documents-visiteur correspondants, après modification quand cela est nécessaire.

2.2. Préparation des élèves, des stagiaires

Préparer les élèves à la visite en les sensibilisant aux notions de musée[2], de collections, en leur donnant des règles de conduite : se munir à l'avance d'un crayon à papier[3] bien taillé, ne pas courir dans le musée, ne pas toucher les oeuvres, parler à voix basse.

Il est possible de proposer l'activité préparatoire en **6** (page 3 et 4) pour inciter le futur visiteur à regarder à travers un cadre.

3. Pendant la visite

Sur place, les visiteurs peuvent disposer de planches-support.

Prévoir de discuter de la distance appropriée pour observer un tableau, l'appréhender globalement (de loin), détailler sa technique picturale (de près).[4]

---

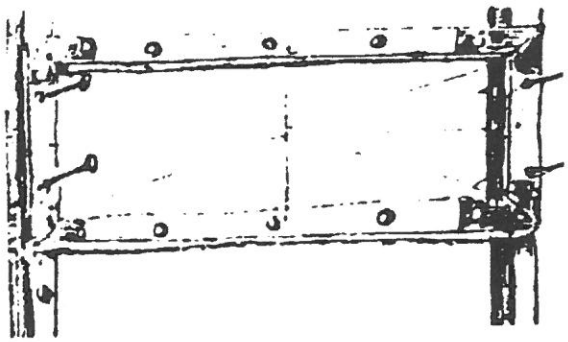
[2] Définition du musée par l'UNESCO - Conseil international des musées - Paris 1956 -
"Tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle : collections d'objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums."

[3] Stylos à bille et feutres sont interdits dans le musée car les dégats accidentellement commis lors de leur utilisation sont plus difficiles à réparer.

[4] Cf. Annexe E.

4. Activité

4.1. Fiche élève



Voici un cadre à perspective, pouvant aider l'artiste à comparer les proportions d'objets à représenter, à saisir la composition d'un tableau.

4.1.1. Travail à la maison :

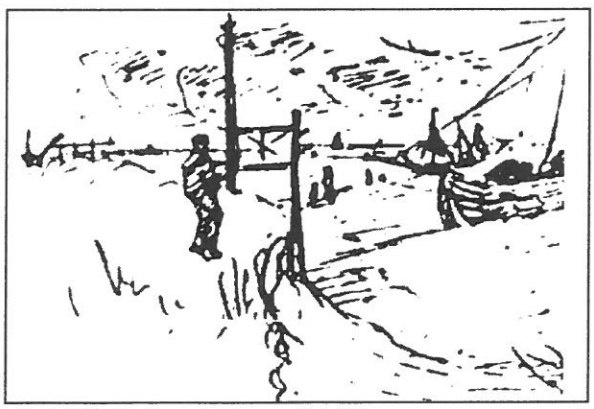
1) Découper dans trois morceaux de cartons une ouverture rectangulaire (un cadre) dont les dimensions en centimètres sont :

A : 27 x 19 B : 24 x 19 C : 27 x 16

2) Observer à travers chacun de ces trois cadres : un portrait, un paysage, puis choisir celui que vous pensez être le plus approprié pour cadrer :

un **portrait** : ❑A ❑B ❑C

un **paysage** : ❑A ❑B ❑C



3) Imaginer maintenant le format à choisir pour cadrer un paysage de bord de mer :

une **marine** : ❑A ❑B ❑C

4.1.2. En classe

5) Reporter dans ce tableau (!) les résultats obtenus par toute la classe :

	figure	**paysage**	**marine**	**figure** en %	**paysage** en %	**marine** en %
A						
B						
C						
Total						

6) Repérer le format des cadres A, B et C dans ce relevé de mesures normalisées des tableaux

Figure	18x24	22x16	24x19	27x22	33x24	35x27	41x33	46x38	55x46	61x50
Paysage	18x12	22x14	24x16	27x19	33x22	35x24	41x27	46x33	55x38	61x46
Marine	18x10	22x.12	24x14	27x16	33x19	35x22	41x24	46x27	55x33	61x38

7) Votre choix personnel correspondait-il à ces normes ? Et ceux de la classe ?

8) Laquelle des deux phrases vous semble la plus juste ?

❑ "*Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.*"

❑ "*La tâche du peintre est avant tout la représentation fidèle de l'air, de l'eau, des rochers et des arbres, de corps harmonieux disposés avec bon goût, dessinés suivant les recettes apprises dans la copie des plâtres.*"

4.2. Fiche-Guide

Lieu, matériel nécessaire

Cette activité préparatoire à une première visite au musée, présentée en classe, peut se poursuivre à la maison pour être ensuite reprise et terminée en classe.

Les photocopies des deux pages précédentes et une toile vierge (qui peut être empruntée au Service Educatif).

Albrecht Dürer - Dessinateur de l'homme assis - Berlin - Kupferstichkabinett -

Le tableau

Le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde. De nombreuses ***machines à dessiner*** seront inventées : chambre obscure[5], cadres à perspective, perspectographe, pantographe,...

La toile, support de la création des peintres, est avant tout une surface plane. Sur cet espace rectangulaire, c'est avec de la peinture que l'artiste va créer des formes, des lignes, en cherchant ou non à donner l'illusion du volume, de la profondeur.

Objectifs

Voir, toucher une toile, un cadre. Inciter l'élève à regarder à travers un **cadre**[6] comme à travers une fenêtre, à choisir le cadre qu'il juge le plus approprié pour saisir une scène, paysage ou portrait. C'est alors l'occasion de procéder à une **enquête** sur les choix de chacun, de les comptabiliser, d'apprendre à **gérer ces données**, puis de discuter des résultats en les comparant aux mesures normalisées par les marchands de tableaux.

Commentaires

Cette activité permet de préparer l'élève à la visite du musée, de solliciter son regard et son opinion. Cet avis personnel sera **confronté** à ceux de ses camarades mais pourra aussi être comparé aux normes utilisées dans le commerce pour l'achat de toiles. C'est un apprentissage à l'échange de points de vue, sans la sanction du «*C'est vrai !*» *ou* «*C'est faux !*». A la fin de cette discussion, il sera indispensable de préciser que si le choix du format du tableau n'est jamais laissé au hasard. Souvent, les peintres ne respectent pas les normes du marché.

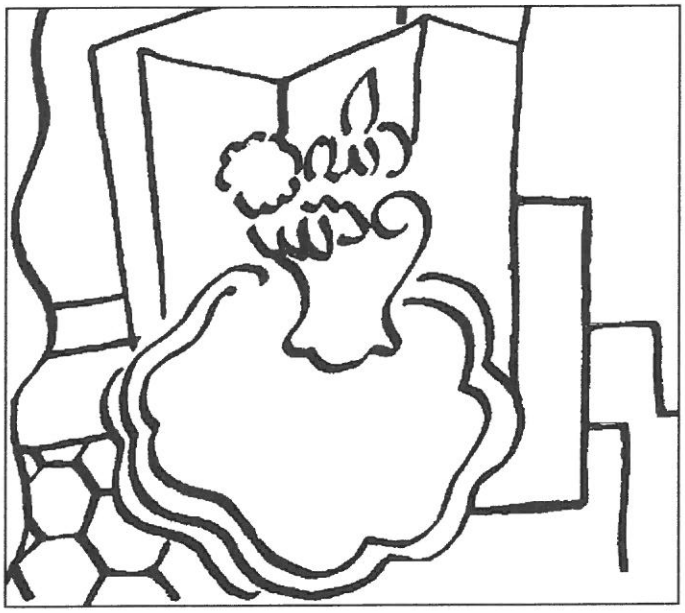
---

[5] Cf. Annexe E.
[6] Cf. Duplessis, Lebon.

Annexe B

1. Document élève

Nom : . . . . . Prénom : . . . . . Classe : . . . . . .



Peintre : Roger de la Fresnaye

Titre : **La table Louis-Philippe**

Décrire ce tableau.

. . . . . .

. . . . . .

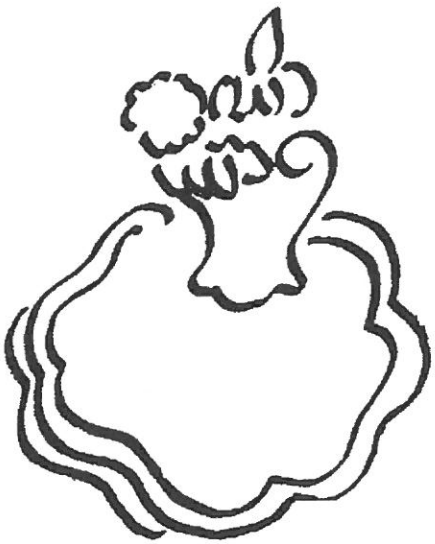
. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Cette table cache la base de plusieurs éléments. Retirons-la.

Sur le croquis à droite, complétez maintenant les éléments qu'il est possible de représenter en entier, tels que vous les imaginez.



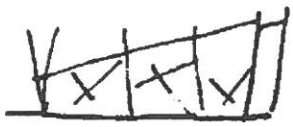
Donnez ensuite un titre à ce *nouveau tableau*.

. . . . . .

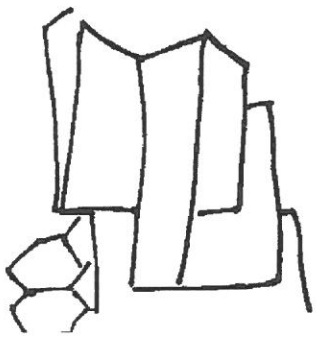
2. "Morceaux choisis" de réponses

2.1. Classe de cinquième 1 *- 6 novembre 1986 -*

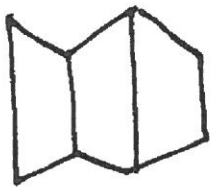
Philippe : C'est une table et un pot de fleurs faits au temps de Louis Philippe. C'est de l'art abstrait.



Ketty : Je vois un bout de carrelage en bas à gauche (vue plongeante); des immeubles (vue frontale) ; un bout de ciel en haut à droite (vue plafonnante) ; un rideau rouge (vue frontale) ; une table en forme de trèfle (vue plongeante) ; un vase avec des fleurs (vue frontale) ; un mur derrière le carrelage (vue frontale).

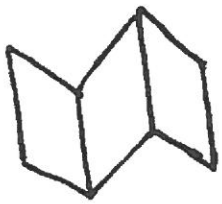


Philippe : Il y a des figures géométriques, des lignes courbes. Il y a un carrelage, un pot de fleurs, des nuages. Il y a des lignes qui fuient vers le bas ou le haut et des lignes parallèles.

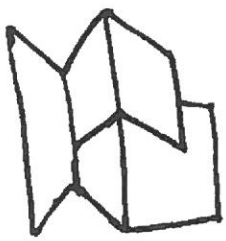


Alexandre : Ce tableau est un mélange de couleurs. Il représente des figures géométriques. Le ciel. La table est centrée au milieu du tableau.

Stéphane : Le peintre a utilisé des couleurs vives. Le contour est bien précis. La table est vue en contre-plongée. On dirait qu'elle est suspendue dans le vide. On ne croirait pas qu'elle a appartenu à Louis Philippe. On appellerait plutôt ce tableau "Nature morte au 21ème siècle".

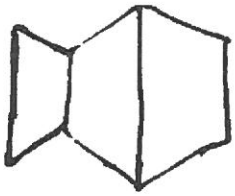


Samia : La table a la forme d'un trèfle à quatre feuilles, dessus un vase, des nuages, des carreaux de faïence, un rideau.



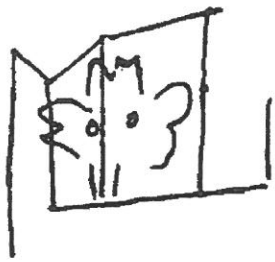
2.2. Classe de cinquième 6 - 10 novembre 1986 -

Sabah : La table, c'est comme si on la ragardait de dessus. Le vase, c'est comme s'il était devant nous. Il y a du carrelage.



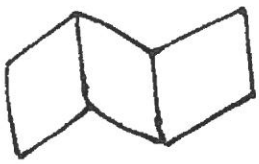
Chantal : Il y a une table, un vase, sur le côté un rideau, du carrelage, une sorte d'armoire, des fleurs.

David : La table de Louis Philippe qui cache la tête du diable, autrement dit, un bon roi qui au fond est mauvais.

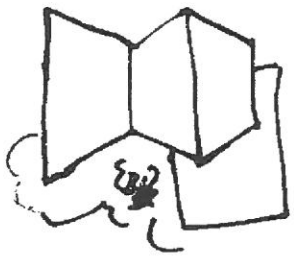


Karima : Il y a un pot de fleurs sur une table. Il se trouve entre l'intérieur et l'extérieur. Moi je pense que c'est la nature.

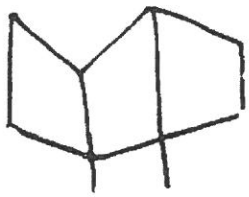
Arnaud : Les objets sont vus de haut sauf le vase et le mur vus de face.



Bertrand : On voit des emboîtements de formes où se trouve un vase. La mort du vase



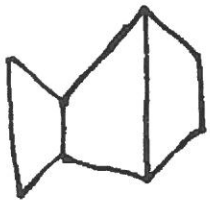
Stéphanie : Un vase blanc surmonté d'une rose rouge et de feuilles vertes. Derrière, un mur violet et, derrière encore, un mur noir à gauche et marron à droite. Dans un ciel dégradé du jaune à l'orange foncé, des nuages gris. Tout à gauche, des pavés orangés.



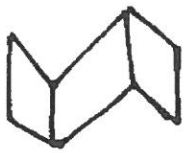
2.3. Classe de cinquième 2 - 13 novembre 1986 -

Emily : La table est verticale. Derrière cette table, se trouve un parre-à-vent. Sur la table, un vase avec des fleurs qui semble tomber. Chambre d'étudiant

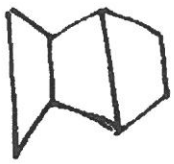
Dimitri : La pièce vide



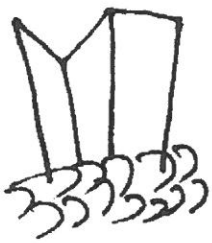
Karen : moderne - simple - pas très descriptif - table en trèfle à quatre feuilles
Le vieux paravent



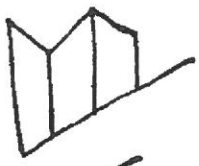
Elisabeth : Un paravent. Un carrelage.
Monde moderne de la géométrie



Virginie : Une table avec un pot de fleurs. Des bâtiments à droite. Du carrelage. Des nuages. Un meuble.
Le bâtiment isolé.

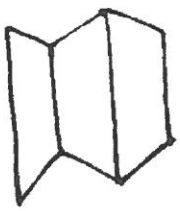


Christine : En gros plan, on voit un vase de fleurs posé sur une table Louis Philippe au-dessus du carrelage. En arrière plan, on voit un paravent.



David : Je vois un pot de fleurs, une table, des nuages, le plancher, le coucher de soleil, du papier peint, un épis de blé, un vase, une nappe.

Caroline : Un pot de fleurs. Du carrelage (pavé, en bas à gauche). Un escalier (à droite). Une table. Un immeuble (un peu caché par le pot de fleurs).

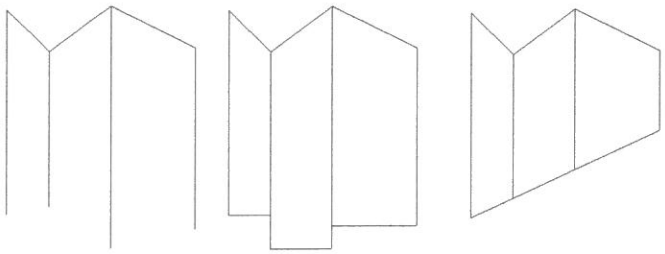
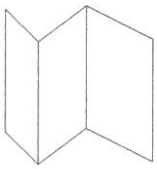
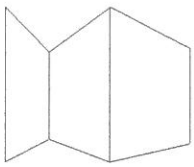
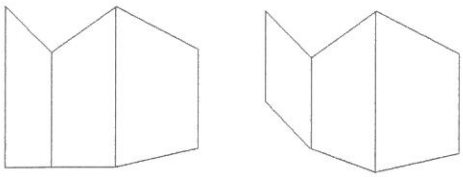


3. Objectifs

- en 85 : "*L'élève est-il capable de traduire spontanément le volume par le dessin ?*"
Elle concerne 105 élèves de cinquième.

- en 86 : "*A l'issue d'une visite sur le thème de l'espace, du volume, l'élève est-il capable de traduire spontanément (sans consigne explicite à ce propos) le volume par un dessin en perspective* ?" Elle concerne 235 élèves de cinquième.

4. Résultats

	enquête 85		enquête 86	
	nombre	%	nombre	%
le volume n'est pas traduit à l'aide de la perspective 	**45**	**43%**	**116**	**49%**
le volume est représenté à l'aide de la perspective	**60**	**57%**	**119**	**51%**
dont : - à l'aide de la perspective cavalière 	40	38%	52	22%
- à l'aide de la perspective d'observation 	10	9,5%	48	20%
- partiellement 	10	9,5%	19	8%
TOTAL	**105**	100%	**235**	100%

5. Commentaires

Curieusement, le pourcentage d'élèves qui ont traduit le volume par un dessin en perspective cavalière ou d'observation est moindre après les visites réalisées en 86 (pourtant axées sur l'espace, le volume) que l'année précédente où le thème de la visite était une approche de l'Art moderne.

Tout d'abord, en 86, tous les élèves ont complété leur dessin. Ce qui n'a pas été le cas en 85, où 10 élèves sur 105 n'avaient pas répondu à cette demande. On peut aussi penser qu'ayant découvert de nouvelles façons d'exprimer la profondeur, les volumes, ils ne se sont plus contentés des perspectives cavalière et centrale.

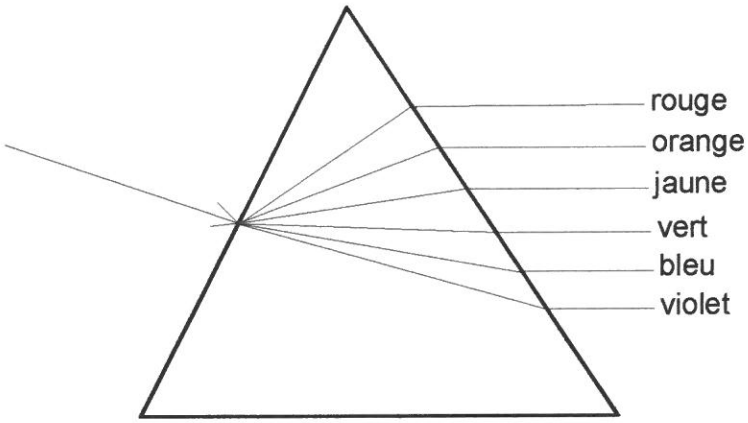
En 86 comme en 85, les élèves n'ont pas tous répondu à la *question "Donner un nouveau titre au tableau"*. Il est difficile d'obtenir des réponses écrites à des questions qui font ainsi appel à des capacités de synthèse.

A la suite d'un travail au Musée d'Art Moderne, les élèves qui avaient déjà quelques notions sur l'espace, ont accepté facilement la perspective centrale. Certains ont même assimilé des notions, à peine abordées, comme la perspective athmosphérique.

En conclusion, même si ces résultats ne peuvent avoir qu'une valeur indicative, la perspective cavalière semble être pour les élèves un mode de représentation dominant.

Les couleurs

Depuis les découvertes d'Isaac Newton, nous savons que la lumière visible, ou la lumière blanche, se compose de radiations ayant des longueurs d'onde différentes : elles se séparent quand elles traversent un prisme. Nous voyons alors distinctement les couleurs de l'arc-en-ciel : ***rouge, orange, jaune, vert, bleu*[1] *et violet***.



1. Les couleurs primaires

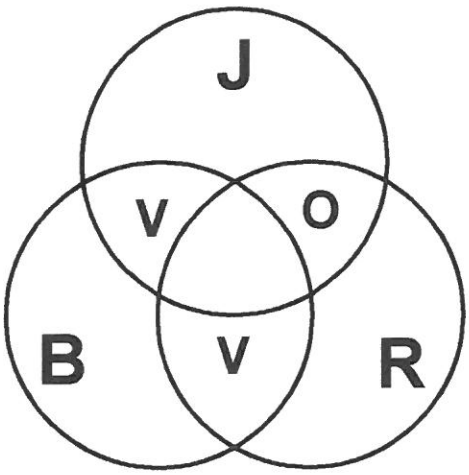
Les trois couleurs ***primaires*** ou fondamentales sont : le bleu, le rouge et le : .....

2. Les couleurs secondaires

En mélangeant deux par deux le bleu, le rouge et le jaune, on obtient :

l'orange, le ..... et le .....

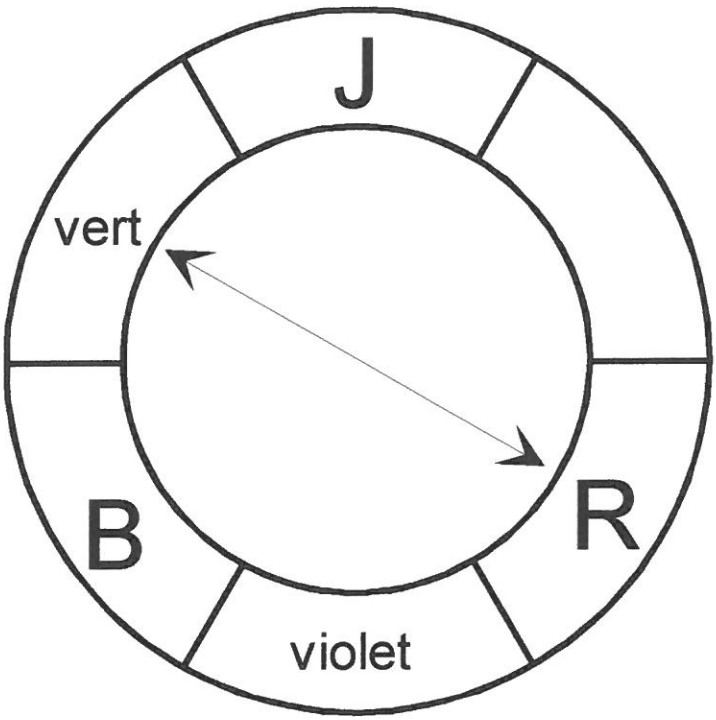
On les appelle des couleurs ***secondaires***.



[1] L'***indigo***, une variété de bleu, n'a pas été rajouté à la liste.

3. Les couleurs complémentaires

Voici un cercle chromatique à six couleurs.



Les couleurs diamétralement opposées sont dites ***couleurs complémentaires***.

Rouge et Vert sont deux couleurs complémentaires.

Deux autres couples de couleurs complémentaires : Jaune et .....

Bleu et .....

La juxtaposition de deux couleurs complémentaires provoque une grande luminosité en créant un fort contraste. Par contre, le mélange de deux couleurs complémentaires donne un gris sombre et éteint.

4. La loi du contraste simultané des couleurs[2]

Chimiste français, Michel Eugène Chevreul[3] découvre en 1927 la loi du contraste simultané.[4]

Deux couleurs juxtaposées tendent, par contraste, à exagérer leurs différences. Une couleur se décomposant en une teinte (bleu, vert, jaune,...) et un ton (valeur que peut prendre la teinte, du plus clair au plus foncé), on peut donc observer un contraste de couleur (relatif à la teinte) aussi bien qu'un contraste de ton (un gris foncé posé à côté d'un gris clair, n'en paraîtra que d'avantage foncé).

Mettre de la couleur sur une toile, ce n'est pas seulement colorer de cette couleur la partie de la toile sur laquelle le pinceau est appliqué, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace qui lui est contigu. Si l'on peint par exemple une maison en rouge, le ciel sur lequel elle se dégage sera corollairement teinté de vert.

Toutes ces modifications ne sont absolument pas matérielles. La loi du contraste simultané est une loi concernant notre perception de la couleur ; c'est un mécanisme de l'opération de la vision. C'est par conséquent uniquement dans notre oeil que se produisent ces contrastes, et non dans les faits sur la toile observée.

Pour Seurat, ces théories donnent une rigueur scientifique à la peinture. Il les mettra en pratique.

5. Des livres pour aller plus loin

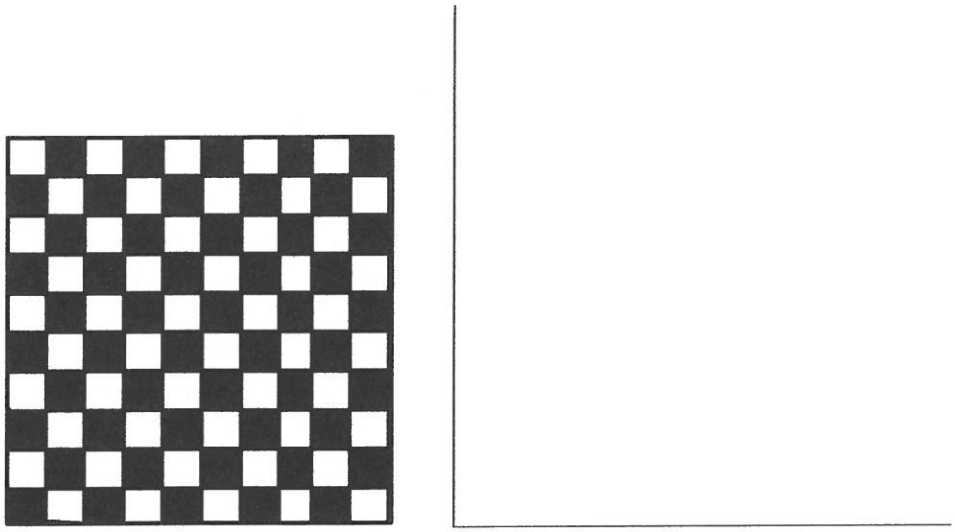
ITTEN, J., 1986 - Art de la couleur (Edition abrégée)
Editions Dessain et Tolra, Paris, 96 pages.

CHALAVOUX, R., 1994 - L'outil des couleurs
Chalagam, Marseille, (6 planches de couleurs + livret d'accompagnement, 16 pages).

---

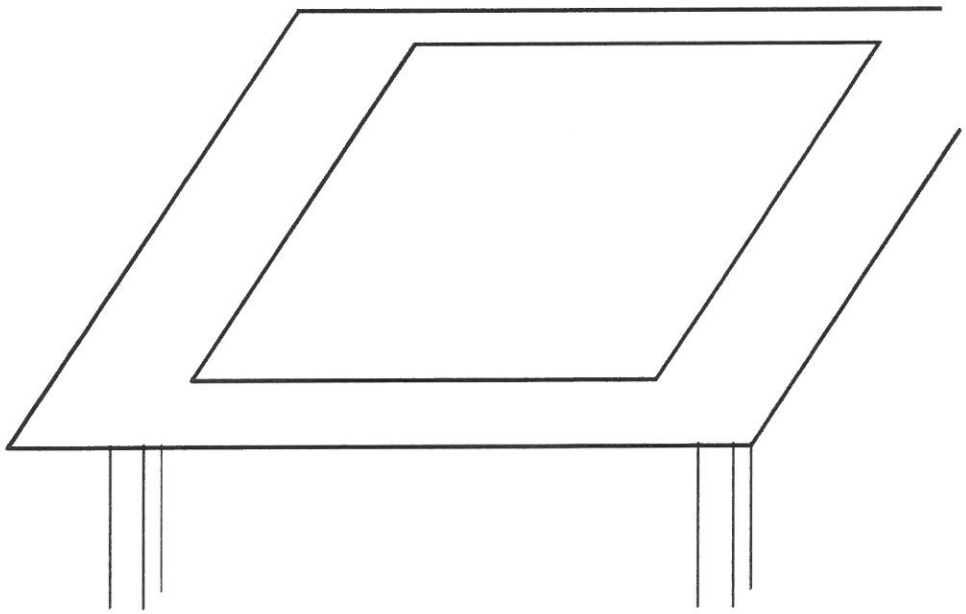
[2] Les impressionnistes devinèrent d'instinct l'essentiel de ces principes scientifiquement établis.
[3] 1786 - 1889.
[4] Les pages du Musée d'Orsay.

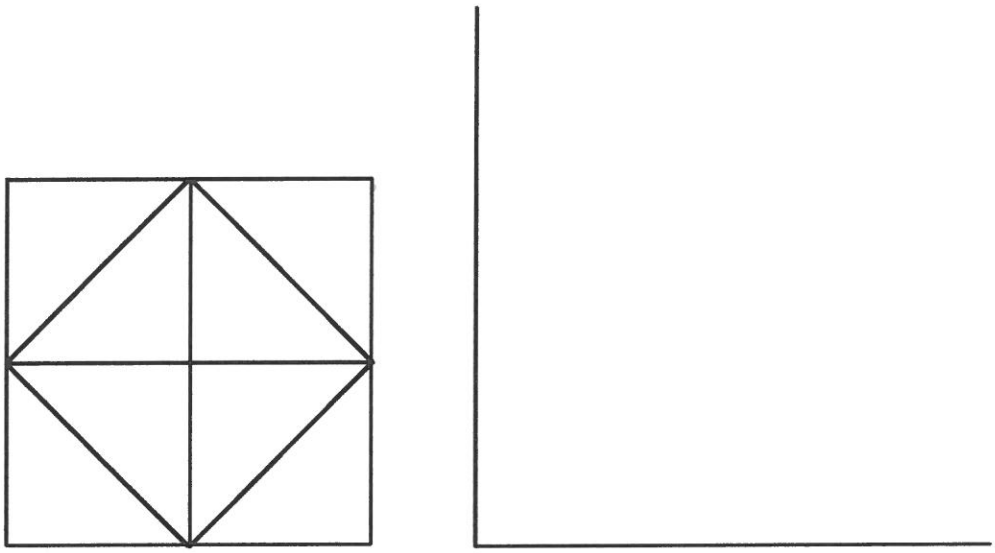
Annexe D



1. Reproduire ce dessin à l'échelle 2

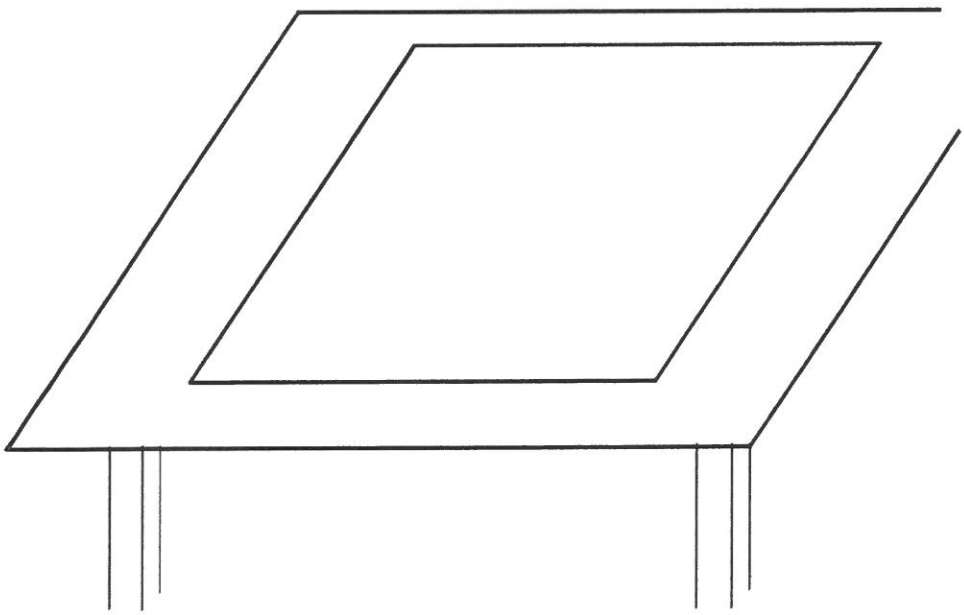
2. Reproduire ce damier sur la table ci-dessous. Le contour y est déjà dessiné.





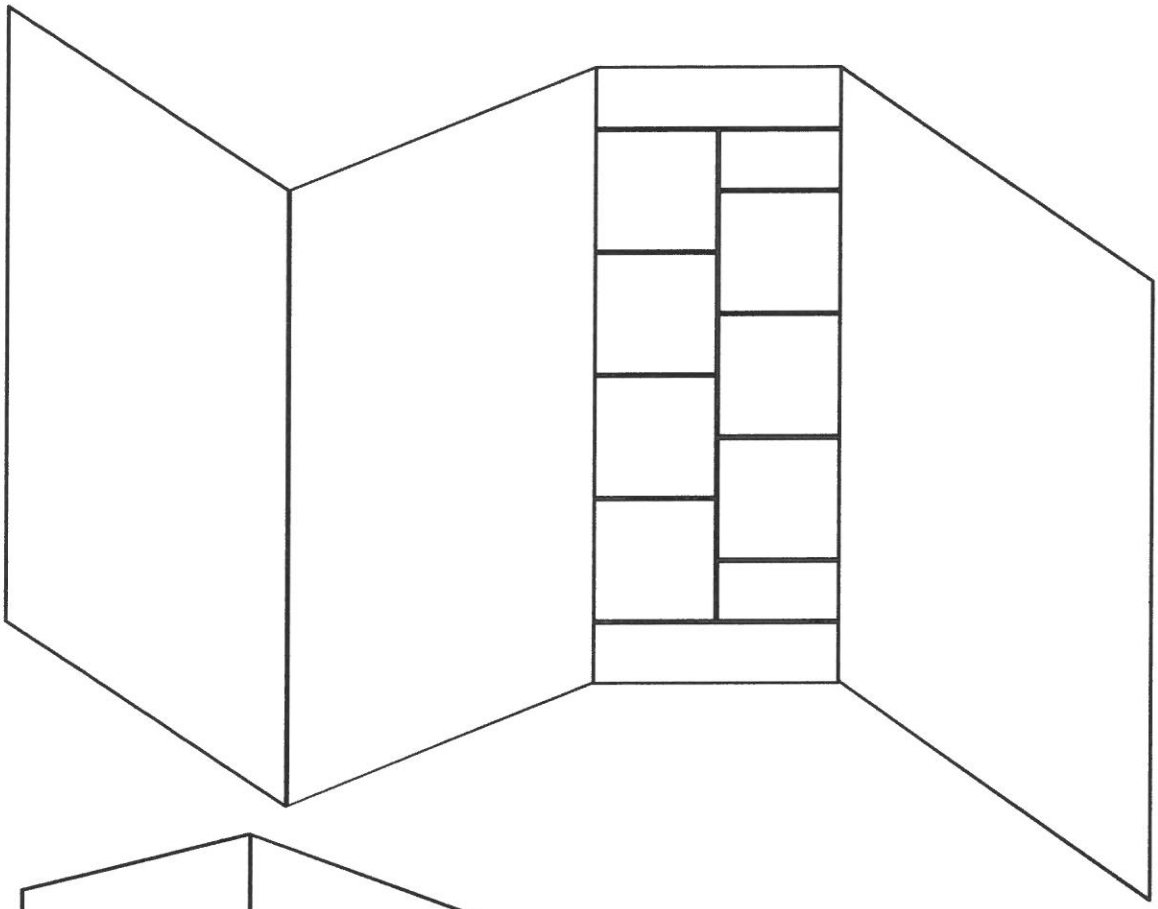
3 Reproduire ce dessin à l'échelle 2.

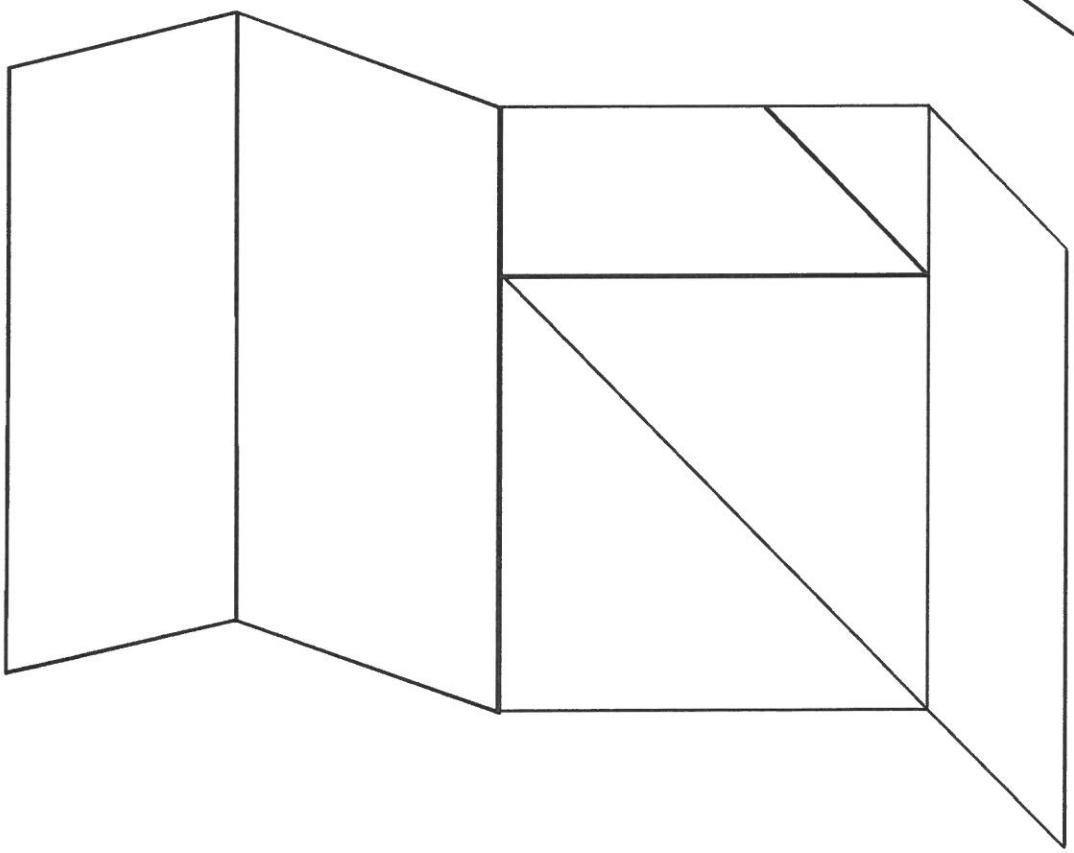
4 Reproduire ce dessin sur la table ci-dessous.



Annexe D

5. Voici deux paravents. Pour chacun d'eux, reproduire sur les trois autres panneaux le motif déjà représenté.[1]

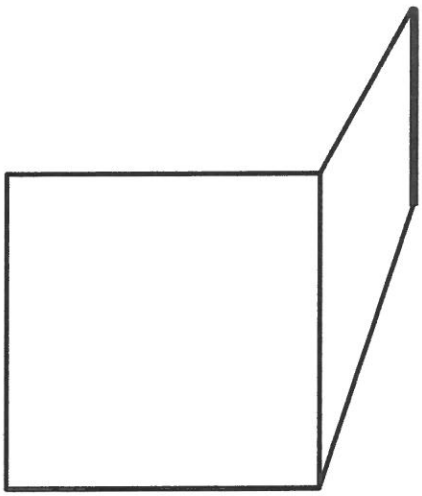


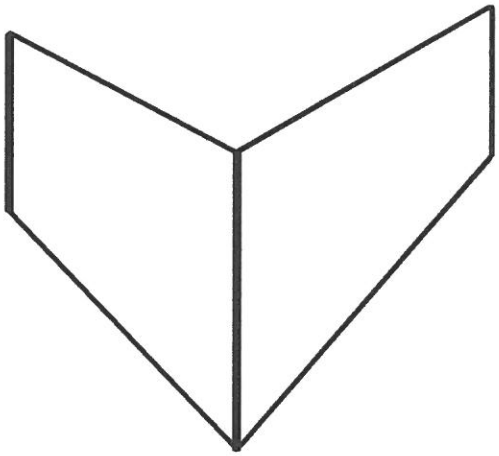


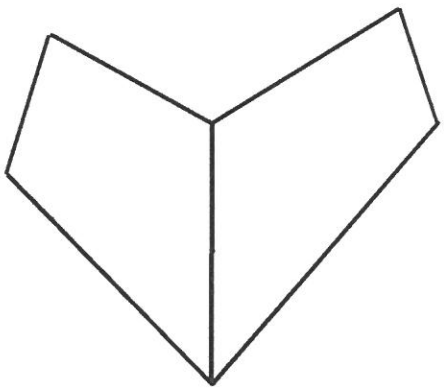
[1] Correction en page 6.

Annexe D

6. Les trois dessins ci-dessous représentent deux faces d'un cube vu en perspective centrale. Complétez ces dessins.[2]







[2] Correction en page 7.

Annexe D

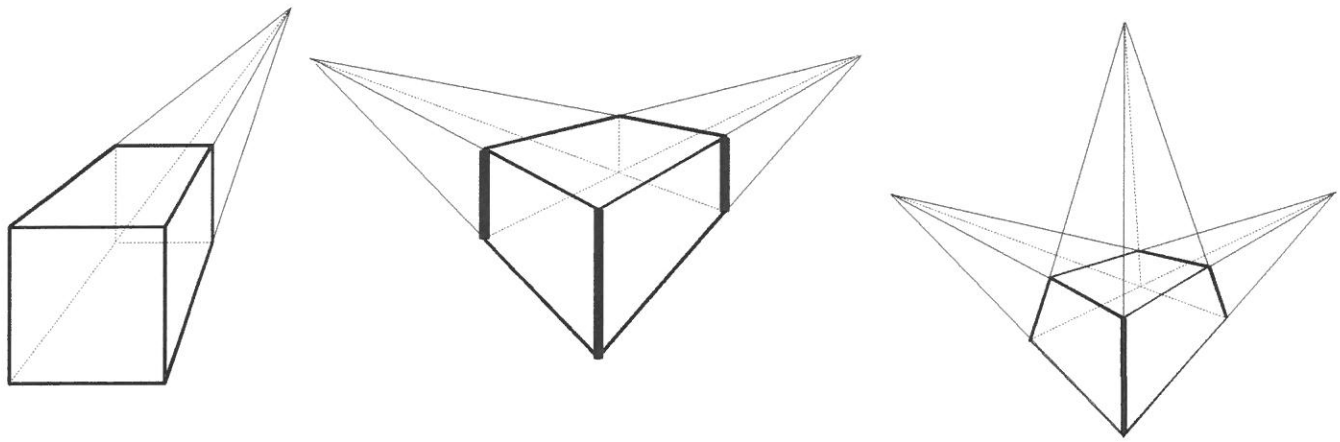
Objectifs

Introduire la perspective cavalière en sixième, revoir rapidement ces notions ou même, vérifier qu'elles sont assimilées, avec un réinvestissement de la perspective centrale.

Commentaires

Ce dossier de quatre pages est extrait d'une activité présentée dans Petit x n°28,[3] *Une introduction à la perspective cavalière en classe de sixième - Observation didactique des premières activités.*

Il s'achève par la représentation d'un cube en perspective centrale avec un, deux ou trois points de fuite, exercice proposé dans la brochure *Eléments pour une introduction à la géométrie dans l'espace en second cycle*[4].



Les deux pages suivantes, reproduites sur transparents, peuvent faciliter une correction : collective à l'aide d'un rétro-projecteur, ou individuelle par transparence.

Prolongement

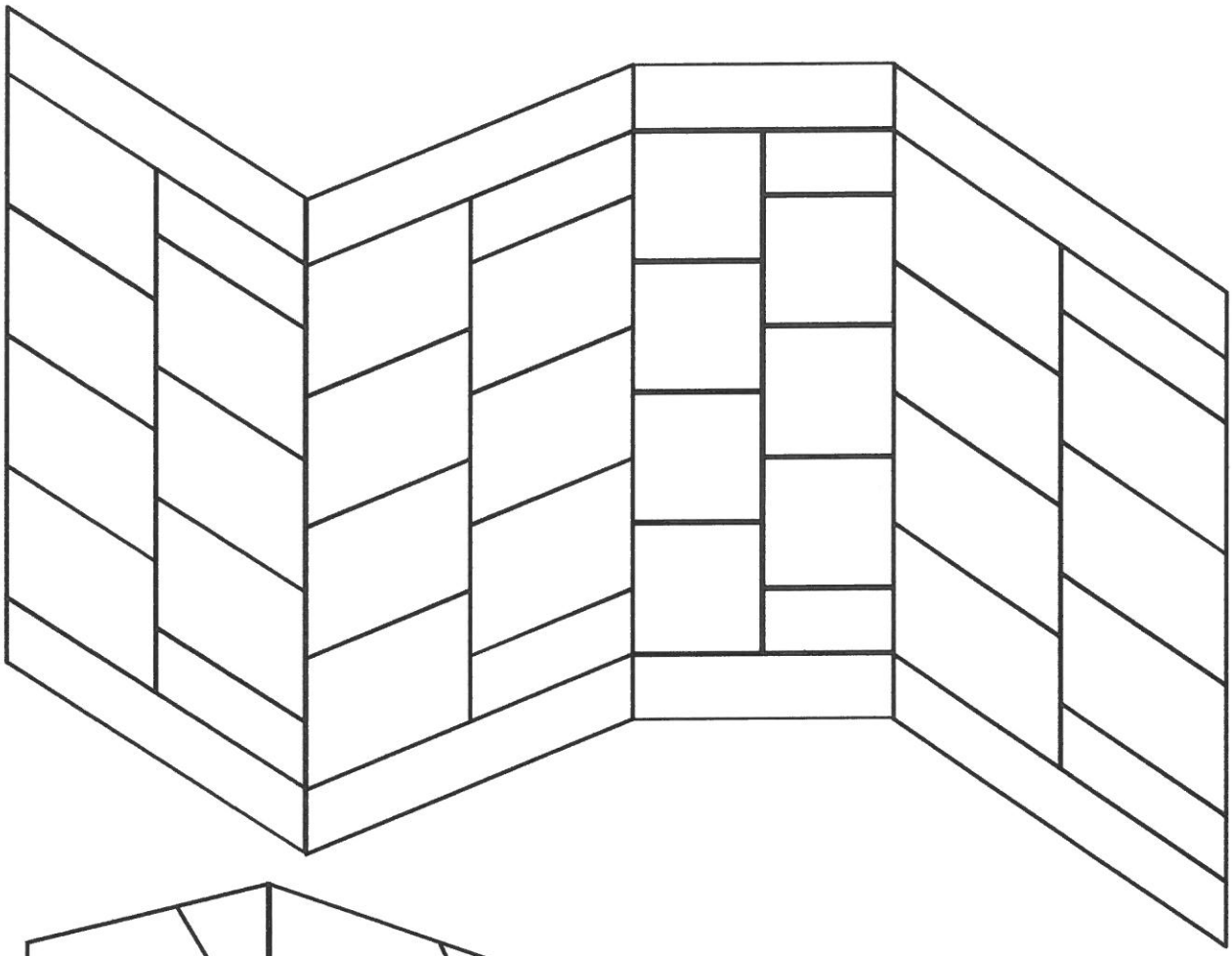
Exercices dans : *Des éléments de géométrie dans l'espace pour la troisième et la seconde.*

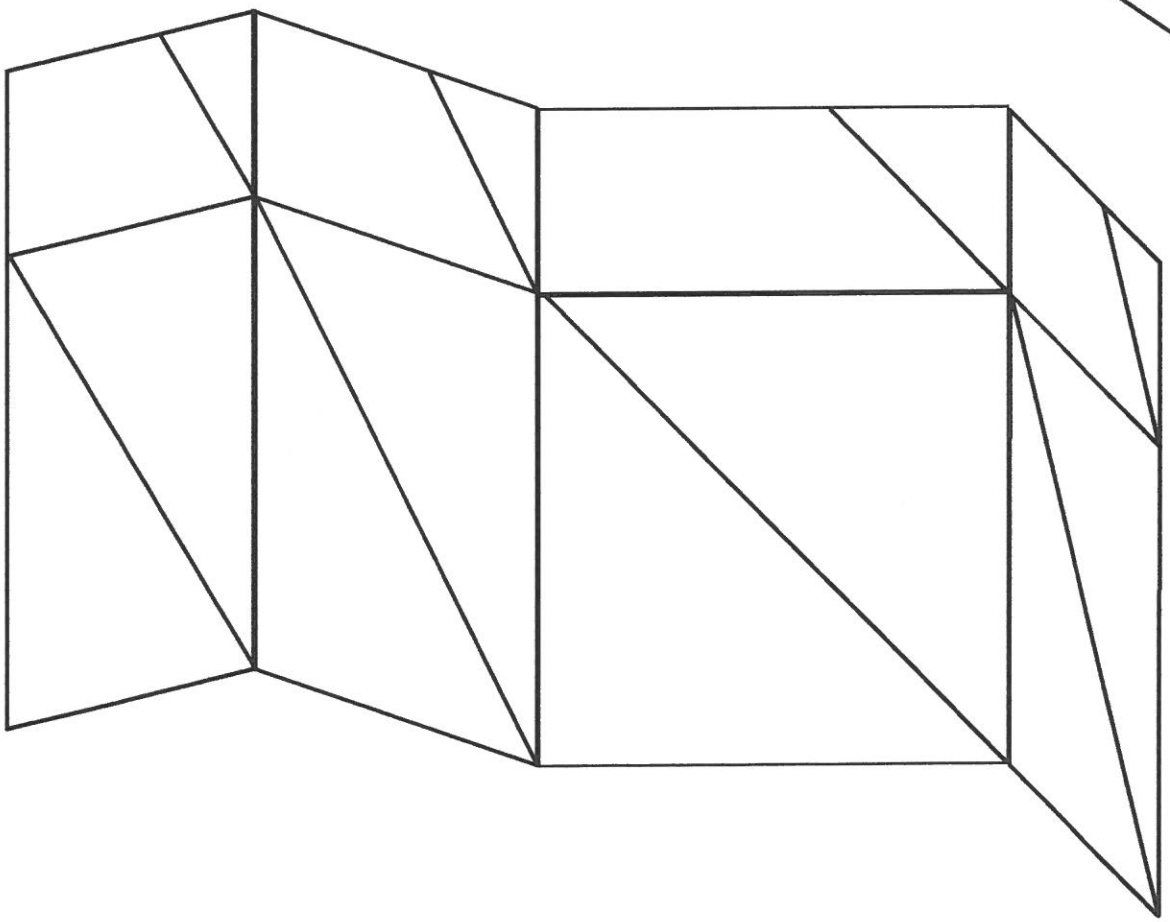
Activités *Les cubes.*[5]

---

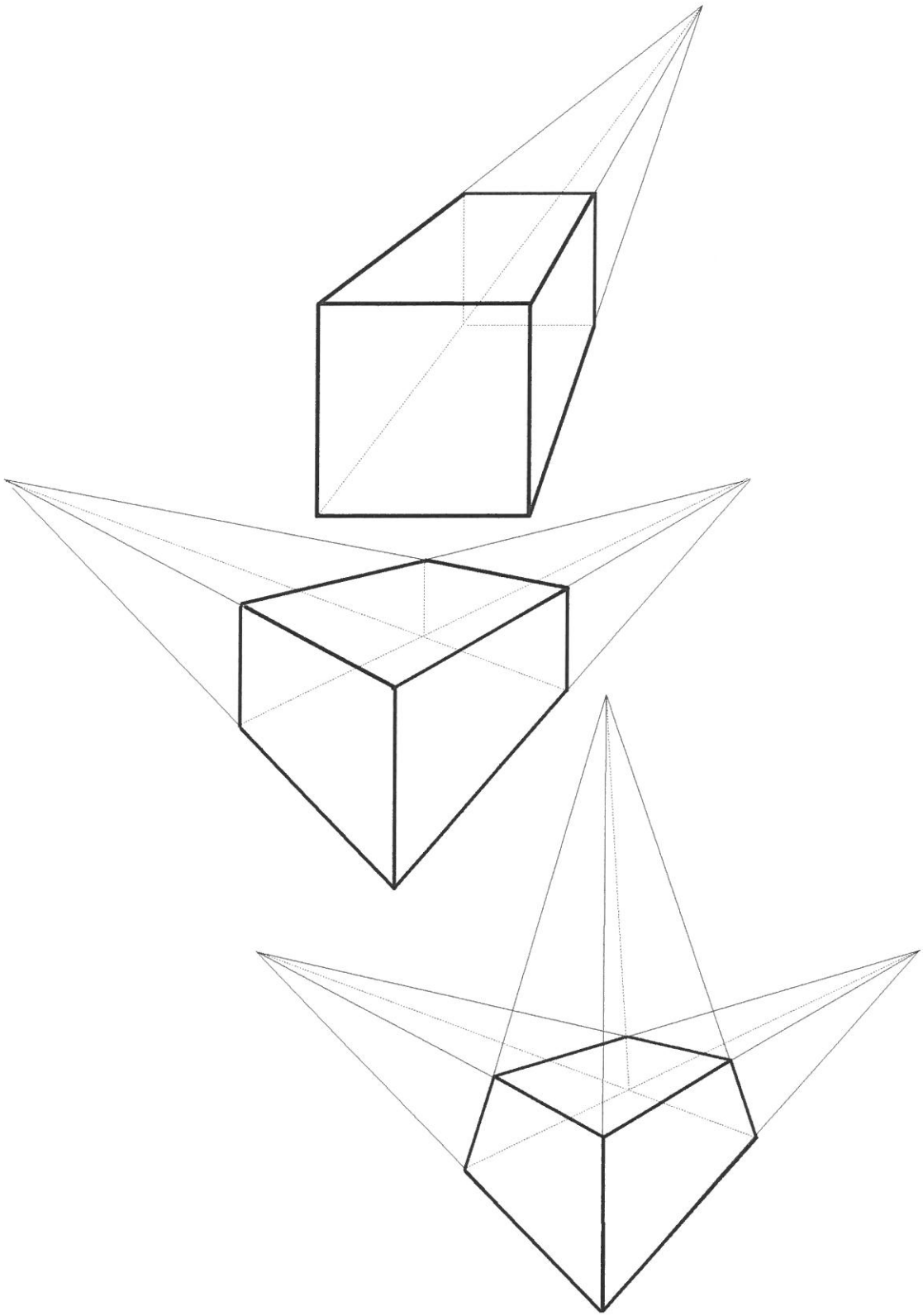
[3] Cf.Laur, Noirfalise.
[4] Cf. Chevrier, Dobigeon, Thienard.
[5] Cf. Groupe de recherche "*Développer l'activité de représentation*" (pages 15 à 34).

Annexe D



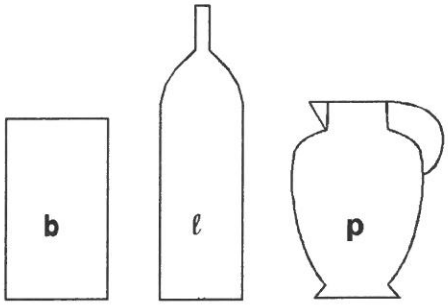


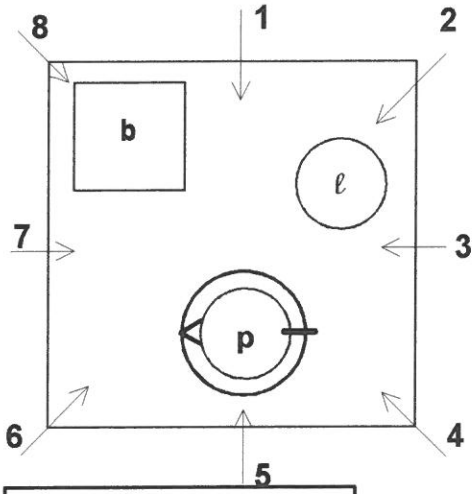
Annexe D



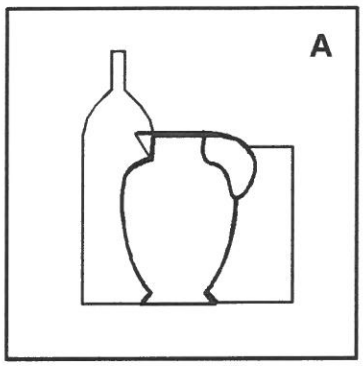
Points de vue

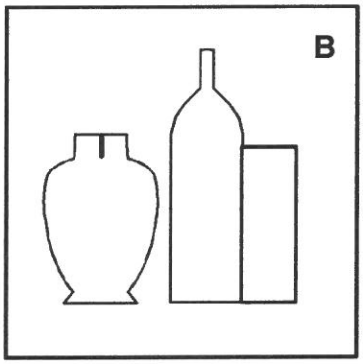
Une boîte b,
une bouteille ℓ,
et un pichet p
sont disposés sur une table comme l'indique la vue de dessus ci-contre.

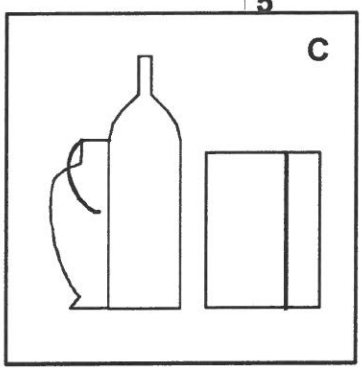


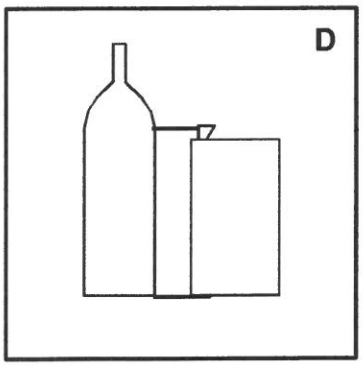


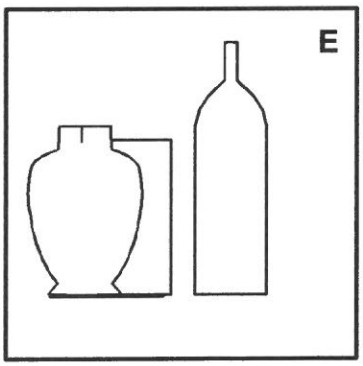
Pour chacune des images suivantes, déterminer quel est le point de vue.

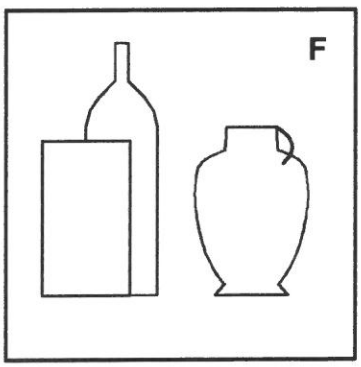


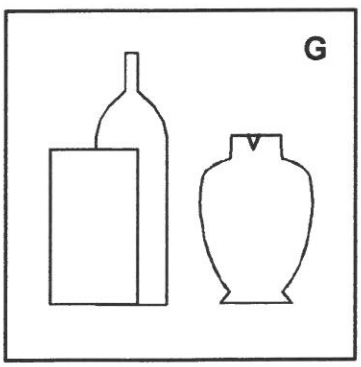


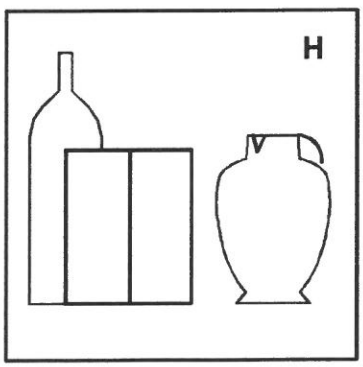


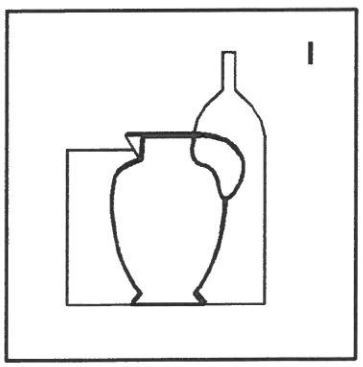






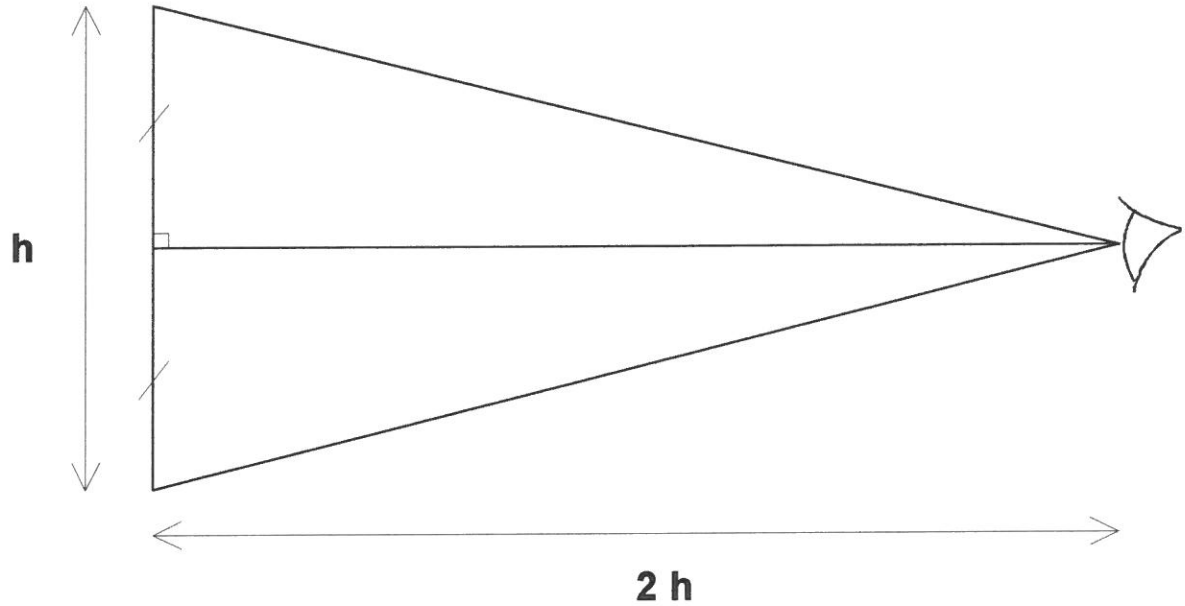






A bonne distance

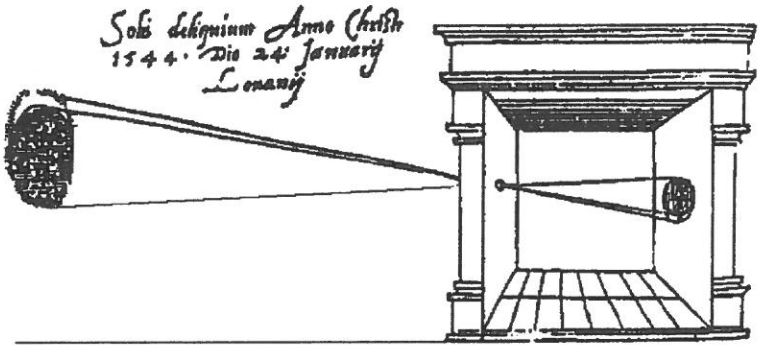
Si on regarde un objet, pour le voir en entier dans sa hauteur, il faut se placer à une distance égale à deux fois la hauteur de l'objet.
On peut traduire cette situation par le schéma suivant :



Si on regarde un objet, pour le voir en entier dans sa largeur, il faut se placer à une distance égale à une fois et demi la largeur de l'objet.
Traduire cette situation par un schéma (par une vue de dessus).

Le spectateur se place à 6 mètres d'un objet pour pouvoir le voir dans son entier.
Combien mesure sa hauteur, sa largeur ?

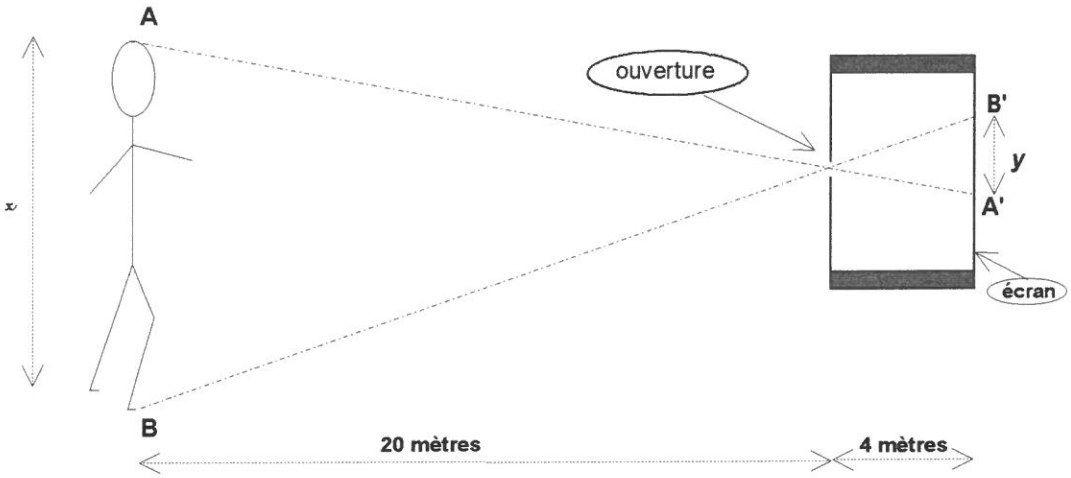
La chambre noire[1]



Collection Gernsheim, université du Texas

Ce plus ancien dessin connu d'une camera obscura, construite en 1544 par Reinerus Gemma-Frisius, un physicien hollandais, montre comment on pouvait observer une éclipse du soleil sans être aveuglé. Autrefois une pièce assombrie dans laquelle on pouvait pénétrer, la camera obscura se mua, au fil des ans, en une petite boîte facilement transportable ; les peintres firent un large emploi de l'appareil en tant qu'accessoire.

Exercice



Dans cette activité, l'objet est à 20 mètres de l'ouverture et l'écran est à 4 mètres en arrière.

Quelle est la taille sur l'écran d'un personnage mesurant 1,65 m ?

Quelle est la taille réelle d'un objet dont l'image sur l'écran mesure 20 cm ?

Si x représente la taille réelle et y la taille de l'image, mesurées avec la même unité, exprimer y en fonction de x.

Sachant que la hauteur de la chambre noire est de 5 mètres, quelles sont les valeurs possibles pour x.

Construire une représentation graphique de cette représentation.

[1] Extrait de *Photographie et Mathématiques* - Galion Thèmes.

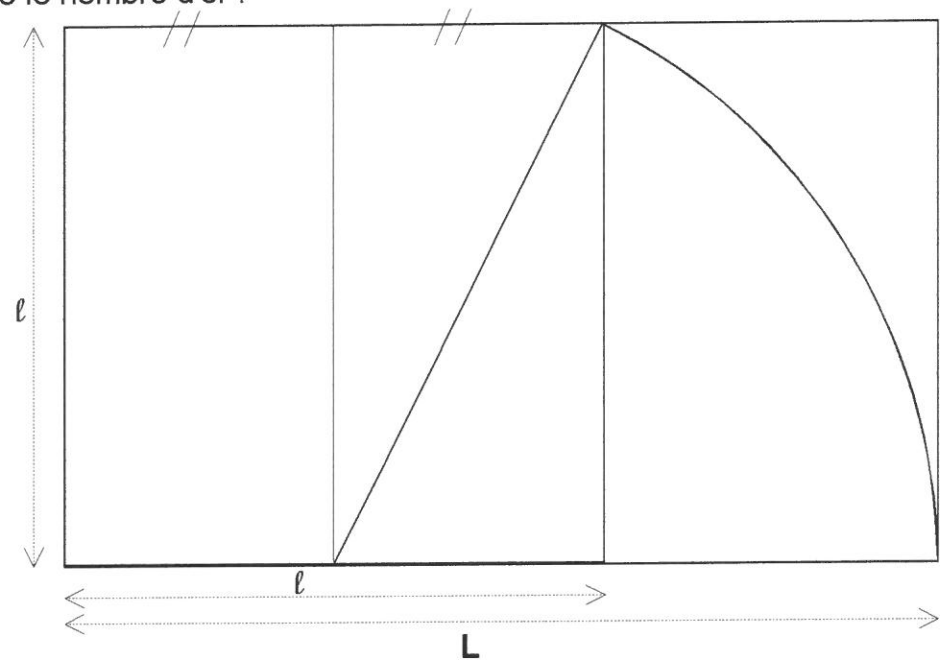
Le nombre d'or

Le nombre d'or est un rapport particulier entre deux dimensions. Chez les grecs, avec le développement de la géométrie, les pythagoriciens en avaient fait un symbole d'harmonie universelle, le canon de la beauté. A la Renaissance, les peintres tout comme les architectes et les sculpteurs, voulant renouer avec l'idéal antique, ont fait du nombre d'or un modèle de perfection. Pour l'architecte Vitruve, un siècle avant notre ère :

"Pour qu'un tout partagé en deux parties inégales paraisse beau, il doit y avoir entre la grande partie et la petite, le même rapport qu'entre le tout et la grande".

$$\frac{AB}{BC} = \frac{AC}{AB}$$ **Ce nombre d'or est voisin de 1,618**

Pour construire le nombre d'or :



Exercice 1 :

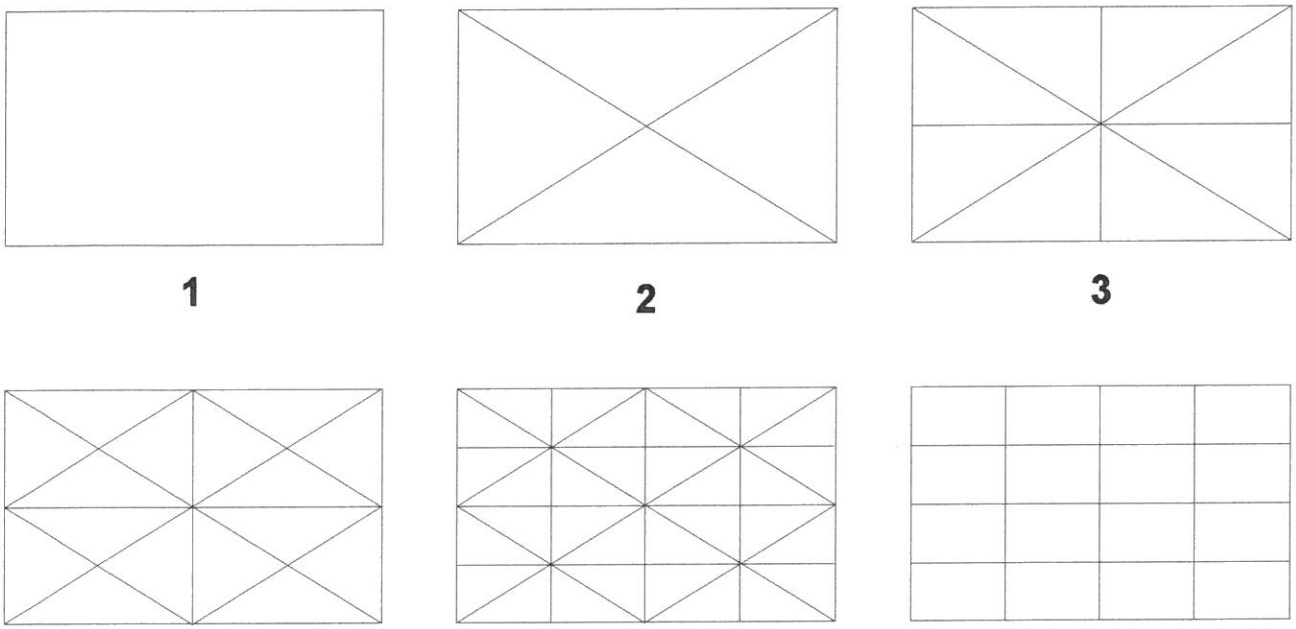
1. Mesurer sur ce dessin longueur et largeur du rectangle. Calculer le rapport $\frac{L}{\ell}$.
2. A partir d'un carré de 5 cm de côté, tracer un rectangle d'or.

Exercice 2 :

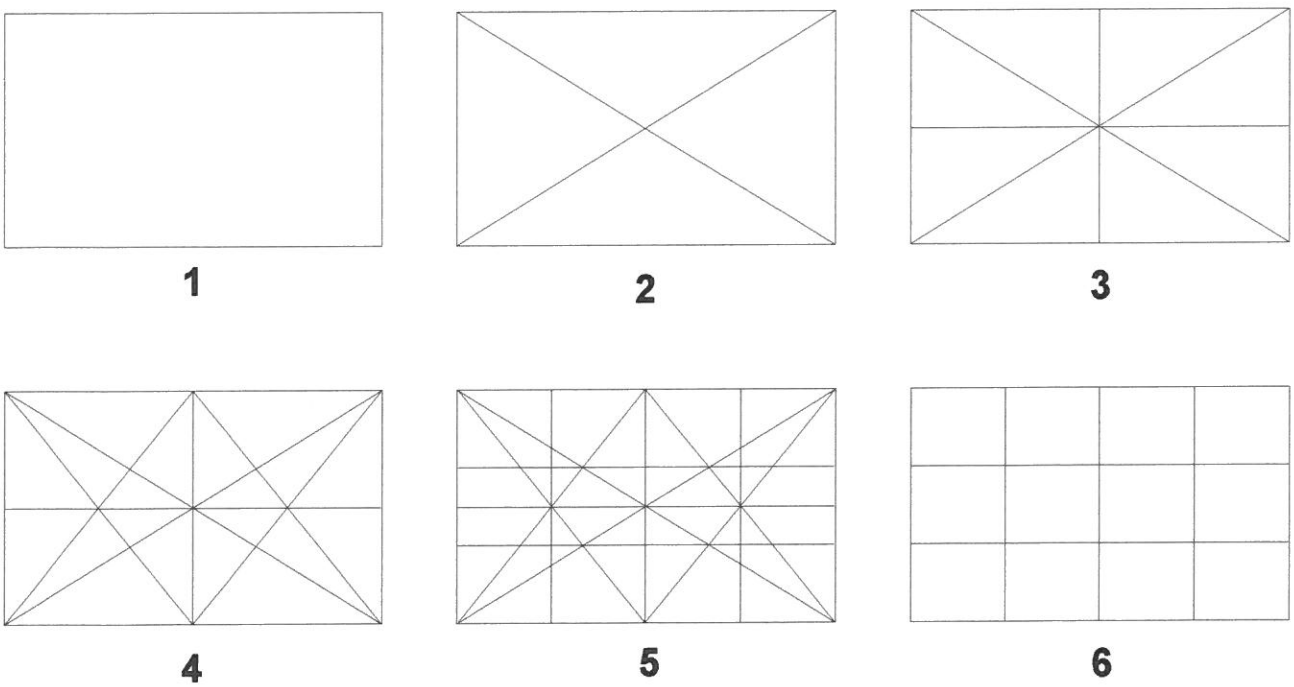
1. Diviser un rectangle de 3,1cm sur 5cm par quatre sur quatre en utilisant une règle non graduée et une équerre.
2. Diviser un rectangle de 3,1cm sur 5cm par trois sur quatre.[2]

[2] Ces deux constructions sont dessinées à la page suivante.

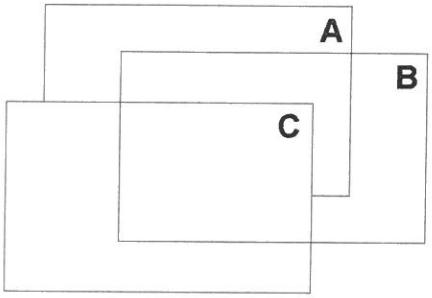
Division d'un rectangle par quatre sur quatre :



Division d'un rectangle par trois sur quatre :

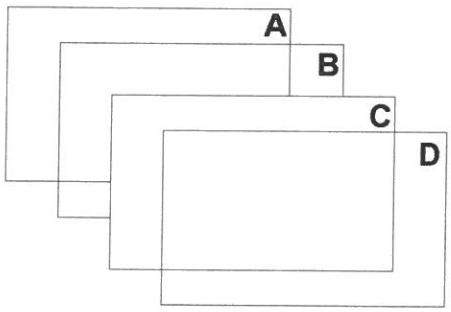


Dans quel ordre sont les plaques ?



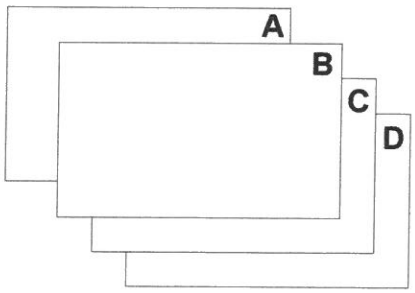
A et C opaques

devant	1	2	3	derrière
	B	C	A	



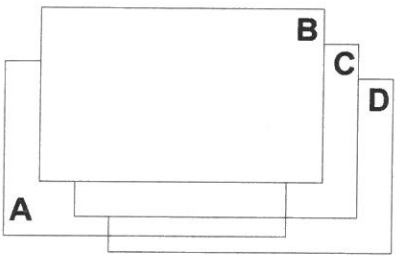
B et C opaques

devant	1	2	3	4	derrière



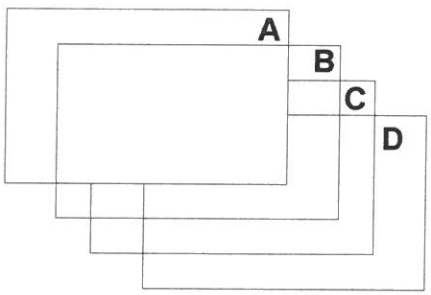
B, C et D opaques

devant	1	2	3	4	derrière



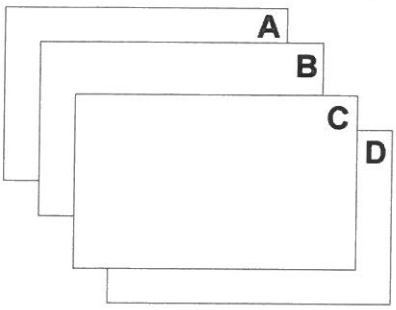
A, B et C opaques

devant	1	2	3	4	derrière



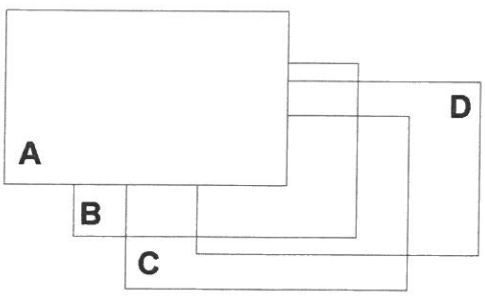
A et C opaques

devant	1	2	3	4	derrière



A, B, C et D opaques

devant	1	2	3	4	derrière

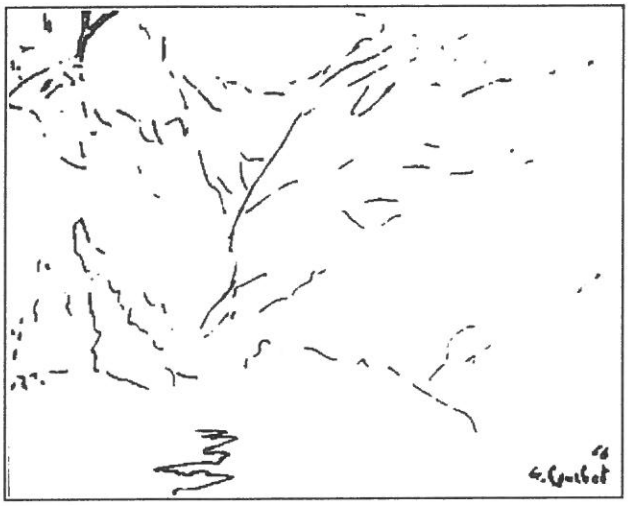


A et C opaques

devant	1	2	3	4	derrière

LA PERCEPTION DE L'ESPACE, DU REALISME AU FAUVISME
MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES

Salle 1



1. **complèter ce dessin puis répondre aux questions posées.**

2. Quel est l'élément du tableau qui permet de comprendre l'ensemble de la composition ?

   .....

3. Nom du peintre : .....

4. Titre de l'oeuvre : .....

5. Date : .....

6. Cette caricature du tableau de **Gustave Courbet** dessinée par Nadar illustre l'impression qu'a pu donner à l'époque ce courant de peinture : le réalisme. Partagez-vous cet avis ? Pourquoi ?

.....

.....

Perspective nouvelle ouverte par le talent de M. Courbet.

7. Titre de l'oeuvre : .....

8. Décrire la scène :

   - personnage : .....
   - objets : .....
   - lieu : .....

9. Nom du peintre : .....

10. Titre du tableau : .....

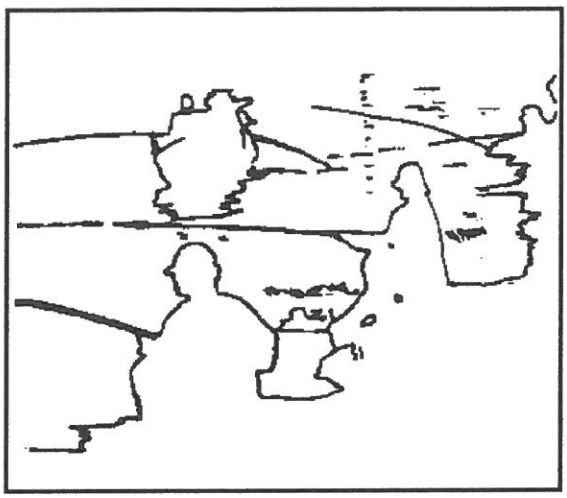
11. Ce tableau représente : ❑ un paysage ❑ un portrait ❑ une nature morte

12. Observer **l'ensemble des oeuvres de la salle**, puis cocher les mots qui leur correspondent le mieux :

oeuvres	technique	support	tonalité	style
❑ originales	❑ dessin	❑ papier	❑ peu colorée	❑ figuratif
❑ reproductions	❑ photographie	❑ toile	❑ très colorée	❑ non figuratif
❑ copies	❑ peinture	❑ bois	❑ monochrome	❑ réaliste

Salle 2

Georges Seurat : "Les pêcheurs à la ligne" (1883)



1. C'est un tableau ❑ aux tons fondus
   ❑ aux couleurs contrastées

2. La lumière du jour change selon les heures. Alors, à votre avis, Seurat a saisi ce bref moment :
   ❑ le matin ❑ vers midi ❑ en fin d'après-midi

3. Sur ce croquis, crayonner les zones à contre jour.

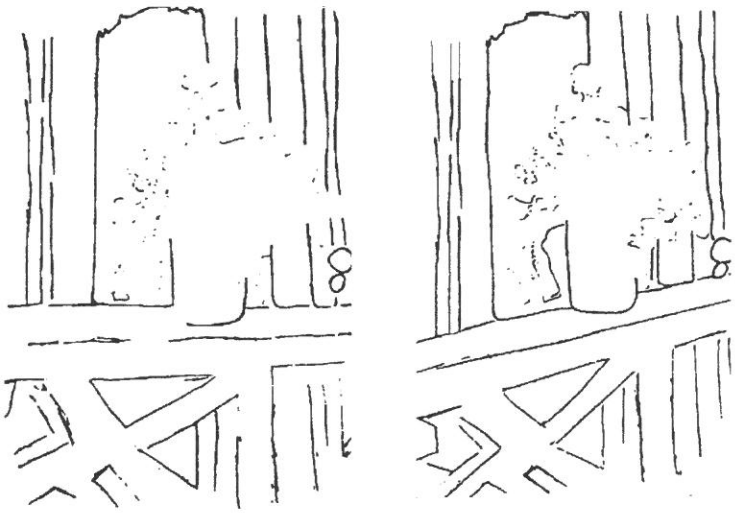
4. Quelle impression laisse ce tableau :
   ❑ gaie ❑ triste ❑ paisible
   ❑ violente ❑ calme ❑ mouvementée

Salle 3

5. Titre : . . . . . .

6. Peintre : . . . . . .

7. Observer ces deux croquis du même tableau. Cocher celui qui semble être la reproduction la plus fidèle.



❶ ❑ ❷ ❑

8. Lequel donne la plus grande impression de profondeur ?

❶ ❑ ❷ ❑

9. Comment le peintre a-t-il obtenu ce résultat ?

. . . . . .

10. L'espace représenté par ce tableau paraît-il : ❑ lointain ❑ proche

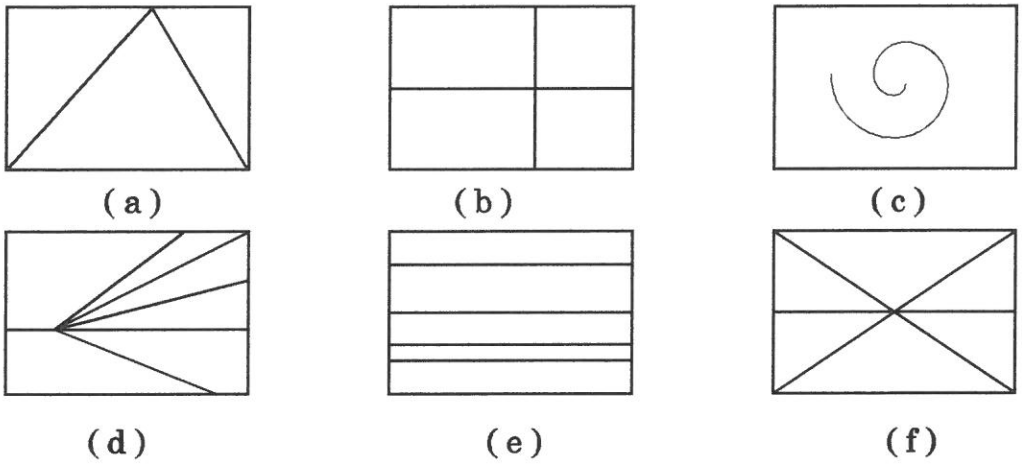
11. S'agit-il : ❑ d'un paysage ❑ d'un portrait ❑ d'une nature morte

12. Que pensez-vous de ce tableau ? . . . . . .

Salle 3

1. Titre : . . . . . .
2. Auteur : . . . . . .
3. Date : . . . . . .

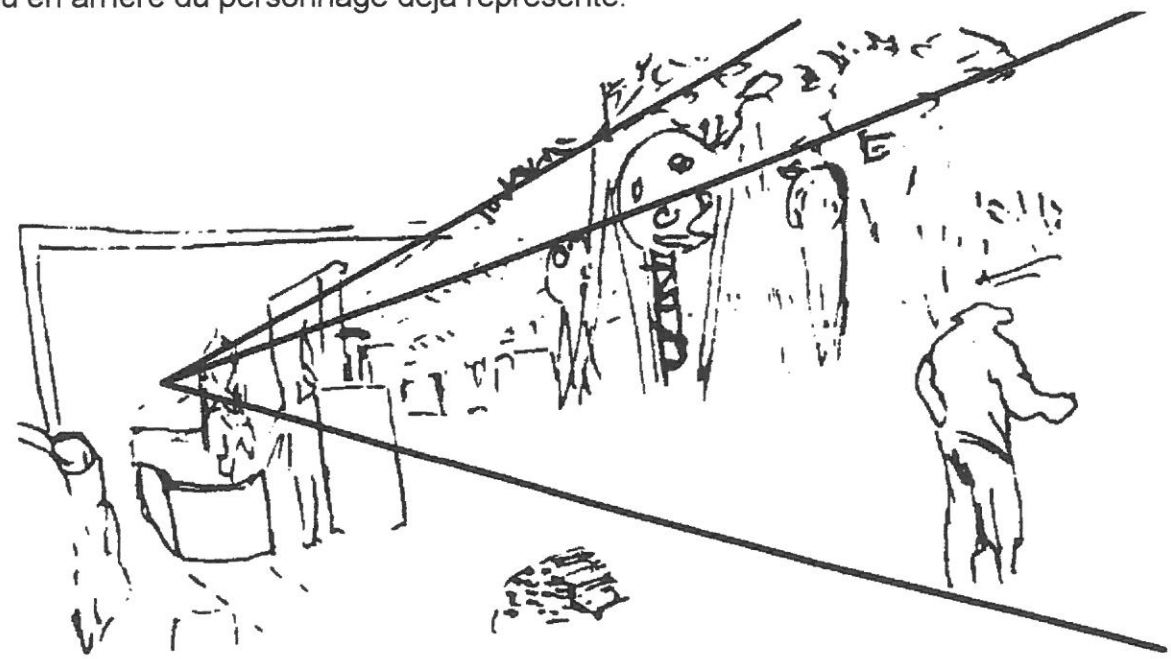
4. Selon lequel de ces six schémas a été construit ce tableau ?



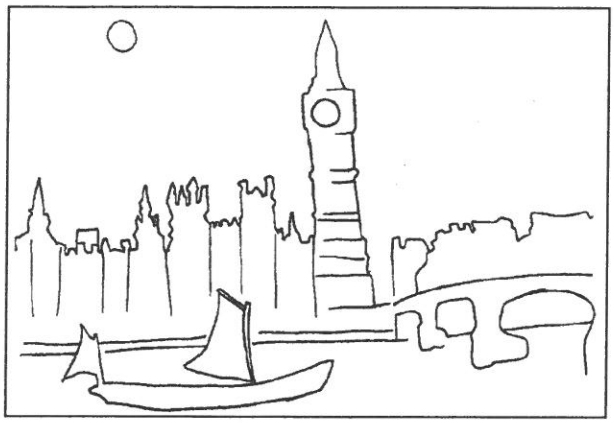
Il s'agit du schéma : . . . .

5. Sur le croquis ci-dessous, dessinez ces lignes qui donnent l'illusion de la profondeur. Repérez le point de fuite, la ligne d'horizon.

6. Repérez le personnage représenté à droite, puis, sur le croquis, encadrez-le par deux silhouettes. Attention à respecter les proportions selon que la silhouette se trouve en avant ou en arrière du personnage déjà représenté.



Salle 5



André Derain : "Big Ben"

1. Que représente ce tableau ?

. . . . . .

2. Ce tableau est peint avec :

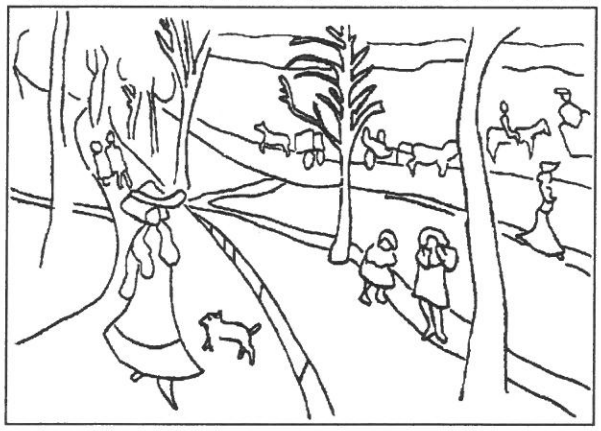
❑ une multitude de petites touches

❑ de grandes surfaces colorées

3. Ses couleurs sont-elles vraiment celles d'un paysage ? ❑ oui ❑ non

4. A votre avis, pourquoi les a-t-il utilisées ?

. . . . . .



5. Nom du peintre : . . . . . .

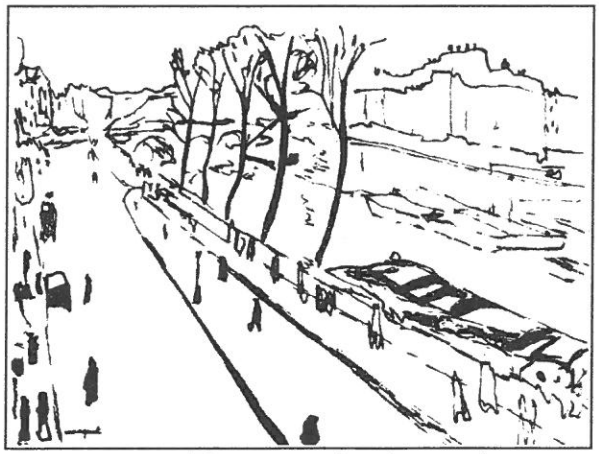
6. Titre du tableau : . . . . . .

7. La scène se situe en :

❑ hiver ❑ printemps ❑ été ❑ automne

8. Derain a-t-il peint Hyde Park de la même manière que Big Ben ? ❑ oui ❑ non

9. Si oui, comment ? Si non, quelles différences y a-t-il ? . . . . . .



10. Nom du peintre : . . . . . .

11. Titre du tableau : . . . . . .

Imaginez vous trouver à la place de l'artiste quand il a peint sa toile.

12 - a. A quel endroit pouvait-il être :

❑ sur le trottoir de gauche ❑ sur un balcon ❑ au rez-de-chaussée
❑ sur une péniche ❑ sur un pont au dessus de la Seine ❑ au dernier étage

12 - b. Dans quelle direction regardait-il :

❑ vers la gauche ❑ vers le haut ❑ une seule direction
❑ vers la droite ❑ vers le bas ❑ deux directions

Bibliographie

Livres

ANON. - Les pages du M'O.
Editions du Musée d'Orsay, 78 fiches.

BACHELARD, P., 1994 - Derain, un fauve pas ordinaire.
Découvertes Gallimard, Paris, **231**, 128 pages.

BOURDIEU, P., & DARBEL, A., 1969 - L'amour de l'art - Les musées d'art européens et leur public.
Les éditions de minuit, Paris, 255 pages.

CACHIN, F, 1991 - Seurat, le rêve de l'art-science.
Découvertes Gallimard, Paris, **108,** 144 pages.

CHALAVOUX, R., 1994 - L'outil des couleurs (1. La gamme chromatique + 2. Le livret d'accompagnement).
Chalagam Edition, Marseille, 16 pages, 6 planches.

CLAY, J., 1984 - Comprendre l'impressionnisme.
Société Nouvelle des éditions du Chêne, Paris, 120 pages.

COLE, A., 1992 - La perspective.
Editions Gallimard, Passion des Arts, Paris , 64 pages.

COLMAR, P., 1992 - La perspective en jeu - Les dessous de l'image.
Découvertes Gallimard, Paris, **138**, 128 pages.

DAGEN, P., DECAUDIN, M., DERYNG, X., GILLE, V., NDIAYE, F., & SECKEL, H., 1993, Apollinaire, critique d'art.
Editions Gallimard, Paris, 264 pages.

DELOUCHE, D., 1991 - Courbet : le tableau et sa caricature, pages 125 à 147, *in* : Voir et apprendre à voir.
La documentation française & Musée d'Orsay, Paris, 220 pages.

FRANCASTEL, P., 1970 - Etudes de sociologie de l'art.
Editions Denoël, Bibliothèque Médiations, Paris, 256 pages.

ITTEN, J., 1986 - Art de la couleur - Approche subjective et description objective de l'art (Edition abrégée).
Editions Dessain et Tolra, Paris, 96 pages.

LORD, J., 1981 - Un portrait par Giacometti.
Editions Mazarine, récit, Paris, 133 pages.

PANOFSKY, E., 1975 - La perspective comme forme symbolique.
Les éditions de minuit, Paris, 279 pages.

PARRAMÓN VILASALÓ, J. M., et al., 1991 - Le grand livre de la perspective.
Editions Bordas, Paris, 144 pages.

RANCILLAC, B., 1991 - Voir et comprendre la peinture.
Editions Bordas, Paris, 183 pages.

ROTGANS, H., 1988 - La perspective.
Editions Dessain et Tolra, Paris, 80 pages.

SCHAER, R., 1993 - L'invention des musées.
Découvertes Gallimard, Paris, **187**, 144 pages.

Catalogues et brochures du Musée d'Art moderne de Troyes

BEYLER, J. - N., et al, [1994], Musée d'Art moderne de Troyes.
Beaux-Arts Magazine 91, *Hors Série*, 81 pages.

CHABERT, P., 1988 - Donation Pierre et Denise Lévy. 1, Peintures.
Catalogue, Gentilly, 203 pages.

Dossier pour enseignants de secondaire Collège.
Service d'accueil pédagogique du Musée d'Art moderne de Troyes - 1995.

Dossier pour enseignants de secondaire Lycée.
Service d'accueil pédagogique du Musée d'Art moderne de Troyes - 1995.

HOOG, M., [& SALOMON, G.], 1976 - Donation Pierre Lévy 1e exposition - novembre 1976.
Troyes, 152 pages.

HOOG, M., & SALOMON, G., 1977 - Donation Pierre Lévy 2e exposition - août 1977.
Troyes, 171 pages.

Jeux et activités pour enfants au musée.
Service d'accueil pédagogique du Musée d'Art moderne de Troyes - 1995.

TABAH, B., 1983 - L'enfant et le Musée.
Service d'accueil pédagogique du M. A. M. de Troyes, & CDDP-Aube, 48 pages.

Revues et brochures de Mathématiques

Activités spatiales de la sixième à la seconde.
Revue, IREM de l'Université de Paris VII, pages 3 à 53.

BISSEY, P.,1991 - La perception de l'espace - Mathématiques et Art au collège.
Topiques Editions, *Repères* (Revue des IREM), Pont-à-Mousson, **3:** pages 5 à 32.

BAULAC, Y., BELLEMAIN, F., & LABORDE, J.-M., 1988 - Cabri géomètre ; Le cahier de brouillon interactif pour l'apprentissage de la géométrie.
Logiciel et manuel de l'utilisateur, Laboratoires de Structures Discrètes et de Didactique, Grenoble.

BOUDAREL, J., COLMEZ, F., & PARZYSZ, B., 1987 - Représentation plane des figures de l'espace.
Cahier de didactique des Mathématiques, IREM de l'Université de Paris VII, **48,** 30 pages.

CHEVRIER, P., DOBIGEON, J.-C., & THIENARD, J.-C., 1988 - Eléments pour une introduction à la géométrie dans l'espace en second cycle.
[*Revue*], IREM de l'Université de Poitiers, 53 pages.

CAPONNI, B., LABORDE, C., 1994 - Cabri-Classe, apprendre la géométrie avec un logiciel.
Editions Archimède, Argenteuil, 274 pages.

CLAPPONI , P., (CLAROU, P., & CAPPONI, B.), 1993 - Activités mathématiques pour le collège.
Petit x, Hors série, IREM de l'Université de Grenoble I, 100 pages.

DUPLESSIS, M., & LEBON, D., 1992 - Des éléments de géométrie dans l'espace pour la troisième et la seconde.
[*Revue*], IREM des pays de la Loire - Le Mans, 43 pages.

GALION, E.(Editeur).
1992 a - Photographie et Mathématiques.
Association E. Galion, Lyon, 16 pages.

GALION, E.(Editeur).
1992 b - Le Nombre d'Or.
Association E. Galion, Lyon, 16 pages.

GAUD, D., MAROT, M., ROBIN, C., & ROBIN, M., 1987 - Géométrie dans l'espace.
[*Revue*] ,IREM de l'Université de Poitiers, 122 pages.

Géométrie dans l'espace - Activités pour la classe de seconde, 1993.
[*Revue*], IREM de l'Université de Poitiers, 46 pages.

Groupe de recherche "Développer l'activité de représentation", 1990 - Développer l'activité de représentation.
[*Revue*], I.R.E.M. / C.C.A.F.E. - C.L.P.S., Rennes, 135 pages.

LAUR, P., & NOIRFALISE, R., 1991 - Une introduction à la perspective cavalière en classe de sixième. Observation didactique des premières activités.
Petit x, IREM de l'Université de Grenoble I, **28,** pages 5 à 17.

MEYER, A., & STEYAERT, C. - Le nombre d'or et les nombres de Fibonacci.
[*Revue*], IREM de l'Université de Paris VII, **27,** 230 pages.

REYNES, F., 1991 - Géométrie ou trahison des dessins ?
Petit x, IREM de l'Université de Grenoble I, **26,** pages 73 à 75.

SHIGEMI, I. - La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon 1740-1830 et son retour en France 1860-1910.[1]

THUILLIER, P., 1984 - Espace et perspective au Quattrocento.
La Recherche, Paris, **160**: pages 1384 à 1398.

Diapositives

Comment regarder une peinture.
CRDP - Musée des Beaux Arts - Nantes.

Représentation de l'espace :
(I) Les différents types de projection en peinture.
(II) La perspective linéaire : approche historique.
CNDP.

Scènes de la vie Japonaise aux 17e et 18e siècles.
Radiovision - SEVPEN - 81RV.

Cassettes vidéo

JAUBERT, A.
- Piero Della Francesca
- Jan Van Eyck
- Le Lorrain
- Léonard De Vinci
- Johannes Vermeer
- Georges Seurat

Collection Palettes.

TABAH, B., JOURNEE, S., & CHAMILARD, D., 1994
Attachez vos peintures - Une visite animée au Musée d'Art moderne de Troyes.

Livres pour les élèves

FRAYLING, C., FRAYLING, H., & VAN DER, R - L'atelier du peintre.
Image et Page.

VENTURA, P.- Les grands peintres.
Edition Hachette Jeunesse.

Editions du regard : Petite tache au pays du Fauvisme, Petite tache au pays du Cubisme, Petite tache au pays de l'Impressionnisme, ...

---

[1] Cet article expose les résultats d'un travail qui a fait l'objet d'un mémoire intitulé *Problème de la perspective dans la peinture française et japonaise* présenté pour la licence ès arts libéraux à la section française de la Faculté des arts libéraux de l'Université de Tokyo en 1978.

EN GUISE DE CONCLUSION

Ce travail a été mené, de 1984 à 1994, en collaboration avec le Service d'Accueil pédagogique du Musée d'Art moderne de Troyes, ainsi que des collègues de Mathématiques, Arts plastiques, Français, Anglais, Histoire et Géographie, documentalistes de collèges et lycées de l'agglomération troyenne. Je les en remercie tous.

Cette activité au Musée d'Art moderne de Troyes a été parfois suivie par des visites à la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette à Paris dans le secteur Sténopé-Représentation de l'espace.

J'espère que cette brochure va inciter des collègues à profiter davantage du Musée d'Art moderne de Troyes, et à quelques lecteurs de me faire part de leurs opinions, critiques ou suggestions, voire d'envisager une collaboration ultérieure.

Troyes le 20 décembre 1994

Pierre Bissey

Musée d'Art moderne de Troyes
10 000 Troyes
☎ 25 80 33 38

IREM de Reims - Université de Reims
Moulin de la Housse - BP 347 - 51 062 REIMS CEDEX
☎ 26 05 32 08 ✆ Fax : 26 85 35 04

ISBN - 2 - 910076 - 08 - 3

BON DE COMMANDE

Représentation, perception de l'espace

Le MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES en 28 tableaux ou 28 exercices de lecture.

FORMAT	NOMBRE DE PAGES	PRIX	IREM numéro	ISBN
A4	100	60 F + 15 F port	Re35	2 - 910076 - 08 - 3

Nom : ..... Prénom :.....

Discipline : .....

Adresse de fonction (franco de port) :

.....

.....

Code postal : ..... Ville : .....

OU

Adresse personnelle (* frais d'expédition en sus : 15F) :

.....

.....

Code postal ..... Ville .....

Prix unitaire	Quantité	Montant du chèque *
60 F	.....	.....

Ci-joint un chèque postal ❑
chèque bancaire ❑
libellé à l'ordre de l'Agent Comptable de l'Université de Reims.

A retourner à :

I.R.E.M. de Reims
Moulin de la Housse
BP 347 - 51062 REIMS Cédex

☎ Tél : 26 05 32 08

✆ Fax : 26 85 35 04

TITRE : **Représentation, perception de l'espace**

Le MUSEE D'ART MODERNE DE TROYES en 28 tableaux ou 28 exercices de lecture.

AUTEUR : P. BISSEY

NIVEAU : COLLEGE, LYCEE, FORMATION CONTINUE

DATE : DECEMBRE 1994

MOTS-CLES : spécialité : MATHEMATIQUES

autres : ART - LECTURE - PEINTURE - PERSPECTIVE - VOIR

RESUME :

Objectif de cette activité : emmener des élèves, des adultes, au Musée d'Art moderne de Troyes pour éveiller leur curiosité, favoriser l'introduction d'exercices de géométrie «science de toutes les espèces d'espaces», apprendre à représenter l'espace, à regarder, à lire des "images", structurer des connaissances liées à la lecture, souvent perçues comme sans relation entre elles.

Cette brochure s'adresse en priorité aux professeurs de Mathématiques, mais aussi à tout collègue en collège, lycée, Greta ou CFA, qui souhaite emmener des élèves visiter le Musée d'Art moderne de Troyes. Peut-être pourra-t-elle, plus largement aider des collègues à réaliser le même type de travail dans d'autres musées offrant des collections de peintures.

Les 28 tableaux sélectionnés, sont sans doute les plus caractéristiques d'un mouvement de peinture et ceux qui ont donné avec des élèves les résultats les plus intéressants.

Tous les documents présentés ici, créés en collaboration avec le Service d'Accueil Pédagogique du Musée d'Art moderne de Troyes, ont été utilisés par des élèves, modifiés à de multiples reprises en fonction des objectifs envisagés et des résultats obtenus. A la suite de l'**introduction**, les documents de cette brochure sont de trois sortes :

- des **documents-visiteur**,
- des **fiches-guide**,
- **annexes**, **conclusion** et **bibliographie**.

FORMAT	NOMBRE DE PAGES	PRIX	IREM numéro
A4	100	60 F + 15 F port	Re35

I.R.E.M. DE REIMS - Moulin de la Housse - BP 347 - 51062 REIMS Cédex

☎ Tél : 26 05 32 08 ✆ Fax : 26 85 35 04 ISNB 2 - 910076 - 08 - 3