

Dossier pédagogique

A la découverte des collections du Musée de Pontarlier

Maternelles, Primaires et Collèges



SOMMAIRE

Découvrir les collections du musée avec sa classe	4
1. LES VISITES PROPOSEES : « A la découverte des collections du Musée de Pontarlier ».....	5
a. Visite accompagnée - Cycle 1	Erreur ! Signet non défini.
b. Visite accompagnée - Cycle 2 et cycle 3.....	5
c. Visite accompagnée - Cycle 3 et Collèges	6
2. POUR PREPARER LA VISITE DU MUSEE : LES NOTIONS DEVELOPPEES	7
a. Qu'est-ce qu'un objet de musée ?	7
b. Rencontrer les objets de la collection archéologique	8
c. Rencontrer les œuvres de la collection Beaux-Arts	17
Venir au Musée de Pontarlier avec sa classe : informations pratiques.....	35
1. HORAIRES ET TARIFS POUR LES GROUPES SCOLAIRES.....	36
2. POUR UNE VISITE ACCOMPAGNEE PAR LA MEDIATRICE CULTURELLE	36
a. Avant la visite, quelques conseils.....	36
b. Pendant la visite	37
c. Après la visite	37
Pour aller plus loin : ce que nous disent les programmes	39
Ecole maternelle : PERCEVOIR, SENTIR, IMAGINER, CRÉER	40
CP – CE1 : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS	40
CE2 – CM1 – CM2 : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS.....	41
COLLEGE : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS.....	42
Annexes.....	43
Annexe 1 : Dessins « oui ».....	44
Annexe 2 : Dessins « non ».....	45
Annexe 3 : Bulles « oui »	46
Annexe 4 : Bulles « non »	48

Découvrir les collections du musée avec sa classe

1. LES VISITES PROPOSEES : « A la découverte des collections du Musée de Pontarlier »

- Prolonger le corps humain par des outils, embellir le corps humain par des bijoux : les objets issus des collections archéologiques de Pontarlier (p. 10-18)
- Représenter le corps humain dans la peinture comtoise (p. 19-37)

2 possibilités pour l'enseignant :

- **visite libre** avec sa classe, préparée grâce aux éléments de compréhension donnés dans le dossier pédagogique
- **visite accompagnée** par la médiatrice et l'archéologue du musée selon les ateliers ci-dessous. La visite doit être préparée en amont grâce aux éléments de compréhension donnés dans le dossier pédagogique. Elle peut aussi être prolongée en classe.

a. Visite accompagnée - Cycle 2 et cycle 3

Durée : 1h30

A son arrivée, la classe est divisée en deux groupes.

- « Les objets du quotidien en archéologie »

Le premier groupe découvre les collections archéologiques du musée à travers les outils archéologiques : petite visite guidée puis atelier autour des outils (comparaison entre les objets archéologiques et ceux d'aujourd'hui + manipulation).

- « Le corps dans la peinture comtoise »

Le deuxième groupe découvre les collections de peinture comtoise du musée à travers le corps et les portraits : petite visite guidée (25 min) puis jeu de mimes autour des personnages figurés sur les tableaux (20 min).

- Au bout de 45 min, les deux groupes changent d'atelier.

b. Visite accompagnée - Cycle 3 et Collèges

Durée : 1h30 à 2h, suivant la disponibilité de la classe

A son arrivée, la classe est divisée en deux groupes.

- « **Les outils de la préhistoire** »

Le premier groupe découvre les collections archéologiques du musée : petite visite guidée, présentation de la frise chronologique, passage du paléolithique au néolithique puis atelier autour de la taille du silex.

- « **Représenter le corps humain dans l'histoire de l'art** »

Le deuxième groupe découvre les collections de peinture comtoise du musée à travers le corps et les portraits : visite guidée (30 à 45 min) avec essai par les enfants d'analyse d'œuvres puis jeu de mimes autour des personnages représentés sur les tableaux (15 min).

- Au bout de 45 min-1h, les deux groupes changent d'atelier.

2. POUR PREPARER LA VISITE DU MUSEE : LES NOTIONS DEVELOPPEES

a. Qu'est-ce qu'un objet de musée ?

Le discours d'une exposition s'appuie sur des objets authentiques : œuvres d'art, objets du quotidien, documents... Leur présence physique sollicite la sensibilité du visiteur, suscite son émotion et distingue fondamentalement l'exposition de toute représentation virtuelle. Ils certifient, en quelque sorte, que le musée « ne ment pas ». Les objets, mis en scène dans un espace délimité, sont au service du message, du discours de l'exposition destiné à des publics divers. Il ne s'agit pas simplement d'illustrer le propos par des objets en deux ou trois dimensions : la muséographie fait parler les objets. Témoins muets, ils ne peuvent rien dire par eux-mêmes ; c'est l'exposition qui leur donne leur signification pour nous. Mais leur présence est indispensable.

Au XIX^e siècle, on privilégiait l'accumulation, la surabondance. Les musées actuels ont généralement allégé les présentations. Une sélection poussée est opérée parmi les objets à exposer. Moins nombreux mais mieux mis en valeur, les objets expriment d'autant mieux les messages dont ils sont porteurs. La sélection d'objets doit prendre en compte plusieurs critères :

- Leur pertinence par rapport au discours de l'exposition : le fait qu'ils s'inscrivent dans la ou les thématiques retenues ;
- Leur valeur documentaire et leur exemplarité ;
- Leur qualité esthétique ;
- Leur importance historique ;
- Les conditions de conservation ;
- Leur disponibilité.

b. Rencontrer les objets de la collection archéologique

Préhistoire

Un important ensemble d'outils et d'armes en pierre (- 12000) provient d'abris situés à proximité du lac de Chaillexon près de Villers-le-Lac et des stations situées entre Villers-le-Lac et Pontarlier.

Protohistoire

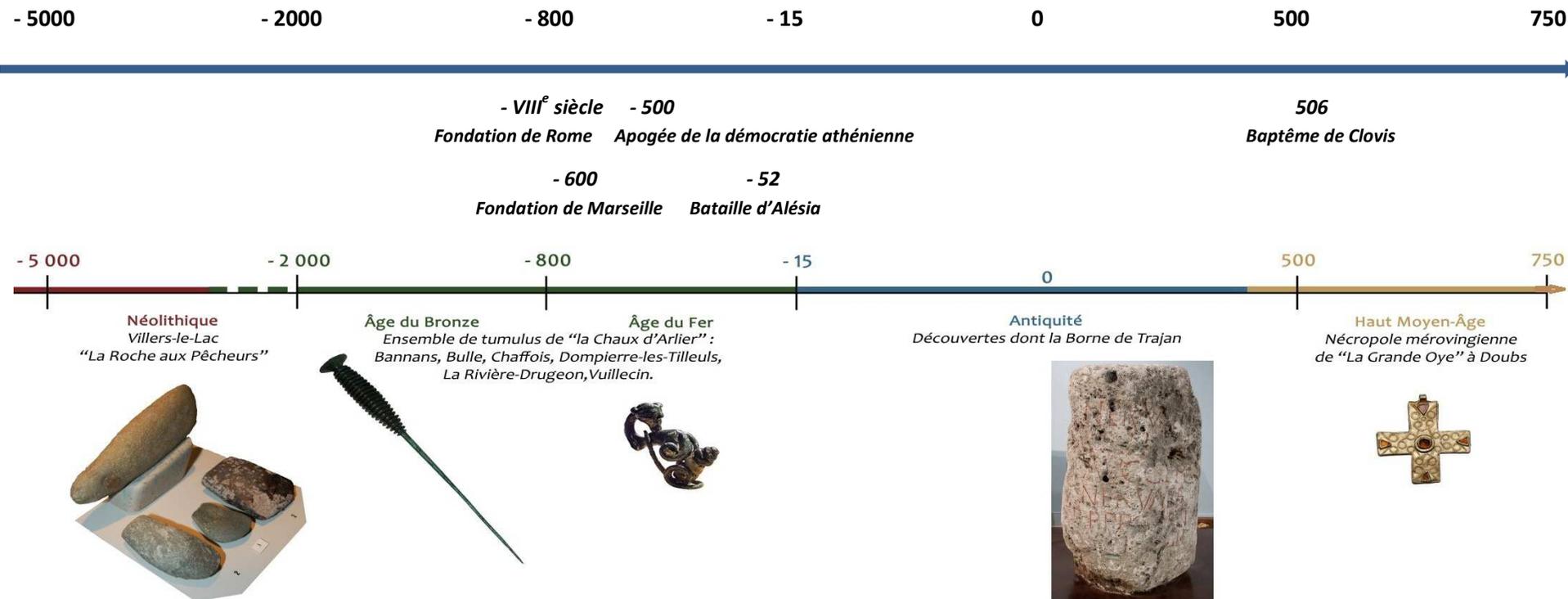
Les fouilles de sépultures dans la Chaux d'Arlier ont mis au jour un riche ensemble de parures celtes et gallo-romaines (bracelets, fibules, boucles d'oreille... en bronze, en lignite, et même en or).

Haut Moyen Age

Les tombes de la Grande Oye, fouillées à Doubs ont révélé un trésor de bijoux et d'armes mérovingiens (entre 500 et 700). Ces objets exceptionnels témoignent de la qualité de l'artisanat d'art de nos ancêtres.

Tous ces témoignages archéologiques nous renseignent sur la vie quotidienne des hommes qui ont occupé notre territoire, sur leurs échanges, sur leurs rituels funéraires ainsi que sur l'évolution des techniques au cours des millénaires. Les bijoux mis au jour indiquent la façon dont ces hommes et ces femmes paraient leurs corps, pour l'embellir et pour affirmer leur position sociale. Les parures pouvaient aussi avoir une signification symbolique de porte-bonheur, par exemple. Les outils et les armes, retrouvés dans les tombes, montrent bien comment l'homme prolonge son corps pour accroître sa force et travailler d'autres matériaux ou pour se nourrir et se défendre.

→ Frise chronologique des collections archéologiques du musée



→ Qui étaient les Gaulois de la Rivière-Drueon et les Mérovingiens de la Grande-Oye ?

Les Gaulois de la Rivière-Drueon

800-450 av. J.-C.

Aux alentours immédiats de Pontarlier, des fouilles ont été entreprises entre 1961 et 1986 par une équipe de bénévoles encadrée par Jacques-Pierre Millotte, professeur de l'Université de Franche-Comté et Pierre Bichet, peintre et archéologue amateur. Elles ont permis de découvrir tout un ensemble de tombes sous buttes de terre ou de pierre (les tumuli), datant de l'âge du Fer (entre 800 et 450 avant J.-C.). Ces tumuli ont révélé plusieurs ensembles d'objets très importants pour connaître les populations celtes de cette période.

Les peuples de l'âge du Fer descendent des populations installées au centre de l'Europe depuis longtemps. Ils s'appellent les Celtes (Celtae ou Keltoi), ce qui voudrait dire les hommes supérieurs ou sublimes. Les Romains leur donnent le nom de Gaulois, peut-être à cause des poules et des coqs qu'ils élevaient (coq se dit gallus en latin).

Les Celtes étaient organisés en communautés, hiérarchisées selon leur rang social : guerriers, artisans, paysans. Ils étaient installés en agglomération et dominaient un territoire formé de l'habitat, de la nécropole (cimetière), d'un lieu de culte, de champs et de forêt. Le développement et la maîtrise de l'usage des métaux (bronze et fer), qui caractérisent cette période, impliquent la spécialisation du travail d'un groupe : les artisans. Les différentes opérations de fabrication d'un objet en bronze ou en fer nécessitent l'apprentissage d'un savoir-faire technique. Le fer se travaille moins facilement que le bronze mais il le remplace petit à petit pour les objets nécessitant un maximum de solidité comme les armes ou les outils. A côté des paysans et des artisans, on assiste à la naissance d'une autre catégorie sociale : les chefs guerriers. Ces derniers asseyaient leur pouvoir sur le contrôle des voies commerciales comme la Cluse de Pontarlier, lieu de passage important à travers la montagne du Jura.

Vers 700 av. J.-C., ces chefs se faisaient enterrer sous des tertres funéraires, pratique prestigieuse puisqu'il fallait mobiliser plusieurs hommes pour construire le tumulus, destiné à un seul. Pour leur voyage dans l'au-delà, les défunts étaient accompagnés de leur grande épée, d'un rasoir et souvent d'un peu de vaisselle. Ces objets rares témoignent de leur statut social élevé.

Un siècle plus tard, les tumuli accueillent plusieurs tombes féminines. On les reconnaît aux nombreux bijoux qui y sont déposés. Ces parures en bronze sont composées de brassards, bracelets, colliers, boucles d'oreilles, anneaux de cheville, plaques de ceinture... Il faut imaginer que le bronze avait une couleur dorée à l'origine. Ces parures étaient donc assez voyantes et indiquaient la richesse de la femme qui les portait. L'importance des femmes dans ces tombes prestigieuses à la Rivière-Drueon indique qu'elles détenaient un certain pouvoir : pouvoir politique, dirigeaient-elles la communauté ? Pouvoir religieux, étaient-elles les prêtresses des dieux ? Pouvoir symbolique, est-ce que leur mariage permettait d'accroître le pouvoir de leur belle-famille ?

La provenance des matériaux qui constituent parures et armement atteste des échanges qui existaient entre les différentes communautés celtes et les peuples alentours : l'ambre (résine fossilisée) serait acheminé depuis la Baltique, le lignite viendrait d'Angleterre. Les populations échangeaient laine, esclaves, bois, sel, peaux, vin, cuivre et étain, céréales, poterie, huile, ambre, corail. La forme de certains objets est influencée par les contacts entretenus : les brassards-tonnelets se retrouvent en Suisse, les fibules (sorte d'épingle à nourrice pour fermer les vêtements) sont d'origine italique. Les peuples celtes de part et d'autre du Jura se rencontraient et partageaient une culture commune mais ils avaient également tissé des liens avec les populations plus lointaines du Nord, d'Italie et de Grèce.

Nécropole de la Grande Oye à Doubs,

VI^e et VII^e siècle ap. J.-C.

Environ 600 tombes ont été comptabilisées lors de fouilles archéologiques dans les années 1990, permettant d'étudier la composition de la société et ses pratiques funéraires au Haut- Moyen-âge.

L'actuelle Franche Comté, peuplée de Gallo-romains, connaît des migrations de peuples germaniques avant la fin de l'Empire Romain d'Occident (476 ap. J.-C.). La première vague de migration, celle des Alamans vers 450-460, est plutôt mal connue. Puis, les Burgondes s'installent dans les frontières de l'Empire et se mêlent aux populations gallo-romaines locales, dont ils adoptent la culture. Ils fondent un royaume, la Bourgondie. Enfin, les Francs de Clovis et de ses fils conquièrent le royaume burgonde et l'intègrent au royaume franc en 534. Clovis, converti au christianisme, fonde la dynastie mérovingienne.

Les fouilles de la Nécropole de Doubs, à quatre kilomètres de Pontarlier, ont permis de renouveler et de compléter les connaissances sur le nord de ce royaume franc de Bourgondie aux VI^e et VII^e siècles après J.-C.. Ce cimetière, appelé nécropole de la Grande Oye, s'est progressivement étendu entre 550 et 700 sous la dynastie mérovingienne. La nécropole a été découverte lors de la construction d'un lotissement en 1987. Environ 600 tombes ont été comptabilisées et fouillées, une zone de la nécropole a cependant été détruite par l'implantation d'un premier pavillon.

Les pratiques funéraires ont pu être étudiées : la nécropole est planifiée, organisée en rangée de sépultures serrées et alignées d'est en ouest selon un modèle courant dans le monde mérovingien. Les corps sont enterrés dans des coffrages de bois calés par des pierres, couchés sur le dos, les bras le long du corps ou sur le pubis. Dans 200 de ces 600 sépultures, les archéologues ont retrouvé des objets portés par le défunt ou déposés près des corps : accessoires vestimentaires, armes, parures. Ces bijoux et ces armes témoignent du grand talent d'orfèvre des Mérovingiens. De nombreuses techniques sont utilisées pour leur fabrication : filigranes d'or à la surface des objets, pierres précieuses montées en bâte, grenats cloisonnés, perles de différents verres colorés, damasquinure.

Alors que les dépôts sont très rares dans le monde romano-burgonde, ils se multiplient dans les nécropoles mérovingiennes. Ces rites sont caractéristiques de ce peuple, le dernier à se faire

enterrer avec ses biens. En effet, les Mérovingiens se convertissent petit à petit au christianisme qui interdit cette pratique dite de l'inhumation habillée. Ceux de Doubs conservent cependant certains rites païens comme le montre la découverte de quelques oboles à Charon, monnaie placée dans la bouche des défunts pour payer le droit de passage pour le ciel. Le nombre, la nature et la qualité des objets trouvés dans les tombes sont des indices du rang social des défunts. L'étude comparative des dépôts funéraires permet de reconstituer les différents niveaux de richesse. L'homme de l'élite se distingue par un mobilier abondant pouvant intégrer des objets particuliers, peut-être symboles de ses fonctions: un éperon peut indiquer la tombe d'un cavalier, une clé déposée dans la main d'une femme peut être le symbole de son pouvoir domestique.

Les enfants sont sous représentés dans la nécropole puisque seuls les enfants baptisés pouvaient y être inhumés. Dans la culture mérovingienne, on attendait que l'enfant ait 4 ans pour le baptiser afin de s'assurer qu'il soit viable. Les enfants de moins de 4 ans sont donc enterrés à l'extérieur de la nécropole dans des fosses.

On peut imaginer que la population vivante qui utilisait cette nécropole représentait environ 400 personnes soit environ 80 familles.

→ Des œuvres emblématiques



Brassards-tonnelets celtes

La Rivière-Drueon, tumulus n°2 dit du Grand Communal

Premier âge du Fer, fin du VII^e siècle av. J.-C.

Bronze

Pontarlier, Musée municipal
(dépôt du Service régional
d'Archéologie)

Notice : L. Mansuy

Ces deux objets en bronze étaient portés par des femmes, il y a 2700 ans. Ce sont des brassards en forme de tonnelets allongés, caractérisés par un renflement central. Ils étaient ouverts et suffisamment élastiques pour y glisser l'avant-bras. Cette parure était obtenue grâce au travail d'une tôle de bronze, préalablement gravée de motifs géométriques : doubles lignes de cercles oculés alternant avec des lignes d'incisions parallèles, et des triangles hachurés. La paire de brassards n'est pas identique : le dessin comme les motifs diffèrent quelque peu.

Ces bijoux ont été mis au jour à La Rivière-Drueon au lieu-dit Le Grand Communal, lors de fouilles de sauvetage menées par Pierre Bichet et Jacques-Pierre Millotte, dans les années 1960 à 1980. Ils étaient placés dans une tombe féminine, installée juste au-dessus d'une sépulture un peu plus ancienne. Décalée vers l'Est, une troisième défunte était inhumée. Les trois tombes, richement pourvues en mobilier funéraire, étaient recouvertes d'une butte de terre et de pierre, un tumulus de 70 cm de hauteur et de 13 m de diamètre environ. L'abondance et la richesse de la parure témoignent de l'appartenance de ces trois femmes à une famille dominante. Ainsi les défentes devaient détenir un certain pouvoir au sein de leur communauté, et plus largement au sein de réseaux d'échanges.

En effet, les brassards-tonnelets habillent d'autres femmes établies dans d'autres territoires. Ils ont été retrouvés dans la région de Salins (nécropole des Moidons), en Haute-Saône (tumulus de Courtesoult), dans le canton de Berne en Suisse (nécropole d'Anet) et même en Allemagne du Sud (Magdalenenberg). La large diffusion de ces brassards-tonnelets signale ainsi que les Celtes de la Rivière-Drueon entretenaient des rapports étroits, à la fois culturels et commerciaux, avec l'ensemble des populations du Nord des Alpes.



Fibule à masques « Tête de bélier et tête d'homme »

Dompierre-les-Tilleuls, Les Bossus, Tumulus 1,
groupe III
Second âge du Fer (La Tène), V^e siècle av. J.-C.
Bronze rehaussé d'or et de corail
Pontarlier, Musée municipal
(dépôt du Service régional d'Archéologie)

Cette petite fibule en bronze de 2 centimètres de long provient d'un tumulus de Dompierre-les-Tilleuls, au lieu-dit Les Bossus, à une quinzaine de kilomètres de Pontarlier. Cet objet de parure, garni de corail et d'or avait fonction d'épingle pour fixer les vêtements. Elle est datée du deuxième quart du V^e siècle av JC, durant le deuxième âge du fer appelé La Tène Ancienne. Elle est formée d'une tête de bélier et d'un visage humain face à face agrémentés d'une perle de corail et d'un clou en or. Les fibules présentant une tête humaine sont appelées « fibule à masque ».

Les tendances à décomposer les visages humains en formes simples sont bien visibles ici. L'accent est porté sur les sourcils en gonflant les yeux et le nez. Le visage est surmonté de deux petites boucles qui pourraient être la représentation des oreilles ou d'une chevelure. La tête du bélier est également décomposée, comme pour le visage humain, l'accent est mis sur les yeux mais également sur les longues cornes enroulées rehaussées d'un clou en or.

Cette représentation d'humain combinée à une tête de bélier fait partie intégrante du répertoire complexe d'images du monde celtique. La signification que les Celtes attribuaient à ces petites œuvres d'art figuratif n'est pas évidente mais la découverte en Allemagne d'un nombre considérable de pièces de ce type, que l'on suppose être des dépôts volontaires, pousse à croire que ces accessoires de l'habillement n'étaient pas seulement des objets utilitaires mais qu'ils avaient peut-être aussi un rôle symbolique.

Les cartes de répartition des découvertes de ces fibules à masque montrent que ces objets sont concentrés dans les régions du Rhin moyen, en revanche, en Suisse et en France, ils sont très rares. Ceci témoigne, tout comme les matériaux utilisés pour sa réalisation, de contacts avec différents peuples notamment nordiques et méditerranéens.



Mobilier de la tombe d'un chef guerrier mérovingien

Doubs, nécropole de la Grande-Oye,
Tombe S. 293
VII^e siècle ap. J.-C.
Pontarlier, Musée municipal
(dépôt du Service régional d'Archéologie)

Notice : M. Galvez

Le cimetière de la Grande Oye, découvert à Doubs en 1987, rassemble six cents tombes mérovingiennes (dynastie issue du peuple franc régnant de 447 à 751 après J.-C.). La fouille menée jusqu'en 1990 a donc permis de révéler de nombreux vestiges et de mettre au jour la riche sépulture « S293 ».

D'assez grande taille, le jeune homme est décédé entre 20 et 34 ans, vers 670-700 après J.-C. Il était inhumé avec un important mobilier composé d'armes (épée, scramasaxe, pointes de flèches, couteau), d'une ceinture, d'un baudrier, et d'offrandes (fibule en or, peigne, aiguille).

La spatha (épée mérovingienne) possède une lame damassée : elle est en effet constituée de différentes couches de fer soudées dessinant un motif de vaguelettes à sa surface. Ce type de réalisation, qui demande un très grand savoir-faire de la part du forgeron, ne se retrouve que dans les sépultures riches et devait être l'apanage des chefs. Le talent des artisans de l'époque est également révélé par la finesse du baudrier dont le décor de nid d'abeille en argent a été obtenu par la technique de la damasquinure : art d'incruster un métal, au marteau et à froid, sur un autre métal pour créer des dessins. A mi-chemin entre la spatha et le couteau, on trouve une courte épée à lame large utilisée par les Francs et connue sous le nom de scramasaxe. Cet armement, complété par les seules pointes de flèches retrouvées à Doubs, semble refléter un contact marqué avec le territoire alaman (Alsace, Suisse et Allemagne du Sud) sans que l'on puisse dire si le jeune homme était issu de ce secteur. Le tout est accompagné d'un peigne en bois de cervidé dont les dents sont encore en partie visibles, mais également d'une fibule en or, bronze et pâte de verre colorée servant à maintenir les vêtements.

Une telle richesse montre que ce Mérovingien, guerrier et peut-être chef, appartenait à l'élite sociale de son temps.



Parure féminine mérovingienne : la plaque- boucle de ceinture

Nécropole de la Grande Oye, Doubs
v. 650
Pontarlier, Musée municipal
(dépôt du Service régional d'Archéologie)

Notice : L. Mansuy

Cette plaque-boucle de ceinture mérovingienne a été trouvée dans la tombe d'une femme âgée de la nécropole de la Grande Oye à Doubs. Le décor est très recherché et peu courant : le motif central déploie une tresse à quatre brins où s'entremêlent têtes d'oiseaux à bec crochu et têtes dites de sanglier. Tout autour, court une frise en échelle, entrecoupée par cinq bossettes. Cette garniture massive est constituée de fer damasquiné, technique consistant à incruster à froid, au marteau, des filets d'argent dans le fer.

Grâce à son décor, cette parure typique de la période mérovingienne a pu être datée de la deuxième moitié du VII^e siècle et rattachée à la mode féminine des peuples mérovingiens, installés dans l'actuelle Franche-Comté à la fin de l'Empire romain. En effet, la fin de l'Antiquité est une période trouble, en proie à des luttes de pouvoir intestines, plusieurs crises économiques, politiques et de sévères réformes. Pour défendre les frontières, l'armée romaine se dote de mercenaires germaniques, les Burgondes, puis les Francs, et les autorise à s'établir dans la région de la cluse de Pontarlier, important lieu de passage.

Ces peuples germaniques habitent à la campagne et se mêlent aux Gallo-romains. Ils diffusent certaines de leurs traditions notamment leur rituel d'inhumation. En effet, ils se font enterrer avec leur costume et leurs attributs sociaux, parure et armement, pour permettre au défunt de se distinguer. Cette pratique est très présente dans la nécropole de la Grande Oye, comptant 600 tombes mises au jour par les archéologues du Service régional d'archéologie, en 1987, à l'occasion de la construction d'un lotissement avoisinant le cimetière actuel.

c. Rencontrer les œuvres de la collection Beaux-Arts

Les peintres de Haute-Saône

Au XIX^e siècle, la ville de Vesoul, en Haute-Saône, est dominée par la figure d'un grand peintre : Jean-Léon Gérôme (1824-1903). Ce peintre orientaliste, formé à la peinture académique, acquiert une belle notoriété sous le Second Empire de Napoléon III (1852 – 1870). Il représente des scènes exotiques très élaborées, qui décrivent des anecdotes vraisemblables : chasse au lion, scène de harem ou de mosquée, par exemple.

Dès 1864, Gérôme devient professeur à l'Ecole des Beaux-arts de Paris. De nombreux étudiants, futurs artistes, passent par son atelier. Après 1870, un peintre vésulien s'y fait rapidement remarqué : Gustave Courtois (1852-1923).

Aux Beaux-Arts, Courtois rencontre Pascal Dagnan-Bouveret avec qui il noue une solide amitié. Tous les deux concourent au grand prix de Rome en 1876 puis en 1877. S'ils ne le remportent pas, ils obtiennent cependant de bons prix. Les deux artistes partagent le même atelier et passent leurs étés en Franche-Comté.

Alors que Courtois se fait connaître comme portraitiste mondain, Dagnan, lui, s'oriente vers une peinture de genre réaliste, influencé par Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Autour des années 1900, c'est Dagnan qui excelle dans les portraits d'Alsaciennes, Suisses, Arlésiennes et Bretonnes en costume folklorique. Courtois se tourne alors vers la peinture d'histoire antique et littéraire. Le tableau d'*Orphée* (1875), figurant la tête décapitée du poète, inscrit l'artiste dans le genre pompier. Puis, *Dionysos endormi* (entre 1900 et 1914) témoigne de l'évolution de son style vers une imagerie douceâtre. *Le Paradis perdu* est une esquisse pour la grande fresque de la Mairie de Neuilly.

Courtois et Dagnan-Bouveret mènent une vie bourgeoise à Paris. Ils accueillent dans leur sillage plusieurs jeunes peintres dont le Pontissalien Robert Fernier et son ami Robert Bouroult. Ces derniers, bien qu'élèves de Fernand Cormon aux Beaux-Arts, reconnaissent Courtois comme leur maître.

Gustave Courbet et la Franche-Comté

Gustave Courbet naît en 1819 à Ornans dans une famille de fermiers propriétaires terriens relativement aisée. En 1839, le jeune homme part à Paris avec la ferme intention de devenir peintre. Inscrit dans l'atelier de Charles de Steuben, il prétend s'être formé grâce à l'observation de la nature et la copie des maîtres exposés au Louvre.

L'*Autoportrait* de 1842 est acquis par la Ville de Pontarlier en 1938 à l'initiative de Robert Fernier. Il est encore inscrit dans la tradition classique des portraits aristocratiques. L'air mélancolique du jeune artiste imberbe traduit nettement une inspiration romantique, courant très en vogue dans les années 1830.

Deux ans plus tard, Courbet entre au Salon de Paris avec un autre *Autoportrait au chien noir* (Petit Palais, Paris), un peu différent de celui de Pontarlier. Le peintre, les cheveux longs, est assis au pied d'un rocher dans un paysage ensoleillé, la silhouette noire de son chien à ses côtés.

En 1850, Courbet fait scandale avec deux grandes toiles : *L'Enterrement à Ornans* et *Les Paysans de Flagey revenant de la foire, Ornans*. Sur des formats habituellement dévolus à la peinture d'histoire, il représente des événements ordinaires de la société rurale de Franche-Comté. Il recherche l'authenticité, en choisissant de reproduire une nature réelle, sans arrangement, loin des formules académiques et du beau idéal. Il formalise ainsi un nouveau courant artistique : le Réalisme.

En Franche-Comté, Courbet se fait connaître avec ses paysages de la vallée de Loue, du village d'Ornans, du Puits Noir et ses scènes de neige. Il affirme : « Moi, je connais mon pays, je le peins ». Cette leçon a profondément marqué les artistes comtois du XIX^e siècle puis du XX^e siècle.

Charles Maire (1845-1919), artiste de Pontarlier, rencontre le maître d'Ornans après 1872 quand celui-ci rend visite à ses amis, les Jolicler. Maire reçoit de Courbet leçons et conseils. Il observe son sujet avec précision et le reproduit scrupuleusement. Il peint de nombreux paysages de la région et dresse les portraits des personnalités du Haut-Doubs pour enrichir la Galerie des portraits de l'Hôtel de Ville. Cette galerie, composée dès 1838, préfigure le futur musée de Pontarlier.

Le Salon des Annonciades

En 1924, Robert Fernier, jeune artiste comtois, entraîne à Pontarlier deux amis de l'Ecole de Beaux-Arts de Paris : André Charigny et Robert Bouroult. Tous les trois, sortis de l'atelier du peintre académique Fernand Cormon, exposent leur production dans la chapelle des Annonciades. Rapidement rejoint par André Roz, ce « groupe d'artistes de l'Ecole de Paris et de Pontarlier » pérennise son rendez-vous estival dès 1927. Le Salon des Annonciades est né, il se tiendra désormais chaque année. Il promeut l'art contemporain figuratif de peintres d'origine comtoise : Jules-Emile Zingg, Jules Adler, Gaston Robbe, Pierre Jouffroy puis Pierre Bichet. En parallèle, des pans de l'histoire ou du patrimoine régionaux y sont développés par des expositions rétrospectives. Charles Maire est mis à l'honneur en 1927 puis Gustave Courbet en 1928.

Le catalogue des tableaux présentés est préfacé par des critiques intellectuels. Ceux-ci s'accordent pour regrouper les artistes en « Ecole comtoise ». André Roz écrit même une sorte de manifeste artistique du mouvement en 1943.

Ces peintres sont avant tout reconnus comme des paysagistes, réalistes, sensibles et humbles. Originaires ou amoureux de la sévère terre comtoise, ils se réclament de l'héritage de Courbet. Ils se sentent unis par la même envie de retrouver une nature authentique, la même nostalgie du travail de la terre et des valeurs traditionnelles. Ils peignent le Doubs, le château de Joux, le lac Saint-Point, les sapins mais aussi des scènes de genre, témoignages du Pontarlier des années 1930 : débardage des grumes de sapins, labours, bûcheronnage, marchés, arracheurs de gentianes. Les artistes des Annonciades ont pleinement conscience de représenter une société en mutation. Ils entendent promouvoir leur région et « décentraliser » l'art tout en s'intéressant au banal, au quotidien avec émotion. Ils sont en totale rupture avec les avant-gardes parisiennes

(cubisme, dadaïsme, surréalisme, art non figuratif) et s'inscrivent dans le renouveau du réalisme dit « le retour à l'ordre » de l'entre-deux-guerres.

→ En quoi est fait un tableau ?

Les deux composants essentiels d'un tableau sont le support (bois ou toile) et la peinture proprement dite.

Les tableaux les plus anciens sont peints sur du bois (en général du peuplier ou du chêne), comme par exemple le tableau *Le Jugement de Salomon* (François Gressot d'Ornans, 1624) exposé dans l'une des salles du musée. Dès le XV^e siècle et plus généralement à partir du XVII^e siècle, on a utilisé la toile, qui permettait d'obtenir des œuvres plus légères, plus faciles à conserver (moins sensibles aux variations du climat) et à transporter (on roule la toile).

La peinture elle-même est composée de pigments (poudres de couleurs) et d'un liant ou médium (à l'œuf ou à l'huile). Jusqu'au XVIII^e siècle, on s'est servi de pigments naturels. Ensuite, on a créé les pigments chimiques, qui ont démultiplié les tons disponibles. Dans la peinture *a tempera*, le liant est à base de colle ou d'œuf. A partir du XV^e siècle s'est diffusée la peinture à l'huile, plus transparente et de consistance fluide. Jusqu'au XIX^e siècle au moins, les couleurs étaient posées sur une couche d'enduit (blanc ou ocre) et recouvertes d'un vernis protecteur. Les peintres préparaient eux-mêmes leurs couleurs. Ils travaillaient les pigments et faisaient leur propre mélange de pigments et de liants. L'invention des tubes de peinture tout prêts au XIX^e siècle a permis aux artistes de se déplacer facilement pour peindre des paysages d'après nature.

→ Comment les peintres représentent le corps humain ? Rappel de l'histoire de l'art

La collection de peintures du musée de Pontarlier regroupe essentiellement des œuvres des XIX^e et XX^e siècles où le paysage demeure largement majoritaire. Cependant, à l'origine, cette collection est née de la galerie de portraits des personnalités du Haut-Doubs regroupés dès 1836 par la municipalité de Pontarlier. L'homme n'est donc pas absent de ces tableaux : portraits, personnages bibliques ou mythologiques dans la peinture d'histoire, ou encore homme du quotidien dans les scènes de genre. Cette année, l'équipe du musée a décidé de s'intéresser à la représentation du corps humain dans l'art à travers les œuvres peintes.

Dans l'Antiquité

Les premières représentations du corps humain sont fort anciennes, elles remontent à l'aube des temps avec les figures schématiques de l'art pariétal et les statuettes préhistoriques. **Dans les civilisations anciennes, en Egypte et en Grèce**, des figures humaines apparaissent dans la peinture, dans la sculpture et sur les objets. Pour figurer un **corps idéal**, les Grecs en réglementent la représentation par un système de proportions lié à la mesure. On conserve cependant peu de

panneaux peints de cette période, la peinture est surtout connue sur les vases à figures rouges. C'est donc grâce à la sculpture que les canons du Beau idéal nous sont parvenus.

- Praxitèle, *Aphrodite de Cnide* (350-340 av. J.-C.) (Paris, Musée du Louvre)
- Polyclète, *Le Doryphore* (440 av. J.-C.) (Naples, Musée archéologique)
- Myson, *Amphore à figures rouges* (500 – 480 av. J.-C.) (Paris, Musée du Louvre)

Dans l'Égypte romaine, aux II^e et III^e siècles de notre ère, des **portraits** peints sur panneaux de bois sont déposés sur les momies du **Fayoum**. Ils produisent une très forte impression de réalité et de vie avec leurs yeux grands ouverts pour l'éternité ; ils étaient certainement réalisés du vivant du modèle.

- Portrait de femme dite « L'Européenne » (II^e siècle ap. J.-C.) (Paris, Musée du Louvre)

Au Moyen-âge

Au Moyen-âge, l'art est marqué par la religion. L'image a valeur d'enseignement : elle se retrouve dans la sculpture, en fresque, en mosaïque, en vitrail et dans les objets d'arts. La peinture envahit les livres sous la forme d'enluminure. Le monde céleste côtoie le monde terrestre : ainsi les figures divines sont souvent plus grandes que les figures humaines. **Les corps sont schématisés, ils ne cherchent pas à être fidèles au réel mais répondent au code des scènes bibliques.** Mais à partir du **XII^e siècle**, sous l'influence de l'Antiquité gréco-romaine qui sert de référence, les artistes traduisent le **modelé des corps dans une perspective de réalité anatomique.**

Les puissants, grands donateurs, personnalités politiques et religieuses se font représenter en marge des scènes chrétiennes. Ils sont identifiables grâce à leur costume, à leurs attributs et aux inscriptions : c'est avant tout leur fonction qui est symbolisée. Mais, **aux XIV^e et XV^e siècles**, la ressemblance avec le modèle est de plus en plus recherchée. **Le portrait s'érige en genre autonome.** Les grands commandent aux artistes leur image et leurs traits sont reconnaissables.

- Mosaïque de la basilique Saint-Vital à Ravenne, *Justinien et sa cour* (v. 547) (Ravenne)
- Enluminures Bible de Lambeth (v. 1150) (Londres, Lambeth Palace Library)
- Anonyme, *Portrait de Jean II Le Bon* (v. 1350) (Paris, Musée du Louvre) : premier portrait de l'art français

A la Renaissance

A la Renaissance, l'humanisme place l'homme au centre de toutes les préoccupations. Les sciences et la médecine basées sur l'expérimentation s'intéressent à l'**anatomie** et au fonctionnement du corps humain. A cette époque, la théorie grecque des proportions connaît un véritable engouement, les artistes tendent vers un idéal de perfection. Le maniérisme développe des corps nus ou vêtus dans des poses lascives, ondulantes.

Cette époque se montre favorable au portrait comme genre artistique à part entière, alors que la peinture sur toile se diffuse. Le portrait n'est pas seulement ressemblant au physique du modèle mais il cherche à percer sa vie intérieure. Vers 1450, Jan Van Eyck invente le portrait en buste de trois quarts.

- Raphaël, *Portrait de Baldassare di Castiglione* (1478-1529) (Paris, Musée du Louvre)
- Léonard de Vinci, *La Joconde* (1503-1517) (Paris, Musée du Louvre)
- Titien, *L'homme au gant* (1520) (Paris, Musée du Louvre)

Entre baroque et classicisme

Au XVII^e siècle, l'Église catholique de Rome réagit au protestantisme, réforme née au XVI^e siècle. Contre ces réformés, il s'agit de réaffirmer le culte des saints, de la Vierge et l'image du Christ. L'art religieux renouvelle ces représentations. **Le Baroque** devient le courant de la **Contre-Réforme**. Les personnages sont en **mouvement**, pris dans le vif d'une action. Les corps dévoilent des **formes généreuses et opulentes**, qui jouent avec les courbes et les contre-courbes. Les figures complexes exaltent les passions et les sentiments. En opposition au baroque, **le classicisme** prône un retour à la tradition classique de la renaissance. Les corps sont intégrés dans une **composition rigoureuse** ; ils ne dépassent pas du cadre. Les personnages sont dignes et empreints de noblesse.

Avec la mise en place de la monarchie absolue, le **portrait des souverains** devient un instrument de propagande. **Les portraits d'apparat** rencontrent un franc succès. Le triomphe de l'individualisme bourgeois en Hollande explique la multiplication des portraits individuels, familiaux ou collectifs. Ils évoluent vers une conception mondaine alors qu'en France, Hyacinthe Rigaud développe une rhétorique théâtrale.

- Pierre-Paul Rubens, *Portrait équestre du duc de Lerme* (v. 1603), (Madrid, Musée du Prado)
- Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en tenue de sacre* (v. 1701), (Paris, Musée du Louvre)

A l'époque des Lumières

Les artistes de l'époque de Louis XV s'enthousiasment toujours pour les thèmes mythologiques mais aussi pour les **fêtes galantes et les pastorales**. **Les corps élégants** s'habillent de riches costumes et s'animent dans de précieuses attitudes.

Au XVIII^e siècle, les **portraits collectifs** sont **vivants** : ils ambitionnent de saisir les individus dans leurs rapports en société. Les portraits plus **naturels**, moins solennels au rendu plus rapide font preuve de psychologie. **Le portrait « moral »** des intellectuels, artistes, égarés, montre le modèle inspiré, spontané ou socialement établi dans sa condition.

- Antoine Watteau, *Les deux cousines* (v. 1716) (Paris, Musée du Louvre)
- Jean-Honoré Fragonard, *L'inspiration* (v. 1769) (Paris, Musée du Louvre)
- Jean Wyrsh, *Portrait du chevalier Le Michaud d'Arçon* (1777) (Musée de Pontarlier)
- *Portrait de la famille Parguez* (Musée de Pontarlier)

Au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, **le néoclassicisme revient à l'idéal grec et à la mythologie, dans des représentations solennelles et puissantes**. Contre l'esprit festif du siècle de Louis XV, il prône la sévérité, la vertu, la force morale et la domination des émotions. En Europe, l'ascension sociale de la bourgeoisie favorise le goût pour un style dans lequel la rêverie et les sentiments poétiques n'ont

plus leur place, il faut aller à l'essentiel sans artifice. Commander son portrait affirme son statut et sa réussite. Dans la 2^e moitié du siècle, le néoclassicisme évolue vers l'art pompier ou **académisme**.

- Jacques-Louis David, *Madame Récamier* (1800) (Paris, Musée du Louvre), *Le Serment des Horaces* (Paris, Musée du Louvre)
- Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Monsieur Bertin* (1832) (Paris, Musée du Louvre)
- Jean-Léon Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* (1847) (Paris, Musée d'Orsay)
- **Charles-Louis Müller, *Portrait d'enfant* (1859) (Musée de Pontarlier)**
- **Gustave Courtois, *Dionysos endormi* (1906) (Musée de Pontarlier)**

En opposition, le **Romantisme ranime passions et sentiments** : le rêve, la folie, le doute, la peur, l'angoisse de n'être rien face à une nature déchaînée. Les corps prennent des poses complexes et dessinent des arabesques, à des fins expressives.

- Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (1827) (Paris, Musée du Louvre)
- Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse* (1819) (Paris, Musée du Louvre)
- **Gustave Courbet, *Autoportrait au chien noir* (1842) (Musée de Pontarlier)**

Le **réalisme, lui, rejette les sujets historiques pour s'intéresser à la vie quotidienne**. Il s'attarde sur la physionomie et la réalité physique des personnages. Gustave Courbet dans *l'Enterrement à Ornans*, propose, sur une toile de dimensions exceptionnelles, le portrait fidèle des villageois d'Ornans.

- Jean-François Millet, *L'Angélus* (1857-1859) (Paris, musée d'Orsay)
- **Gustave Courbet, *Enterrement à Ornans* (1849) (Paris, musée d'Orsay)**

Inventée en 1839, la **photographie démocratise le portrait** et le multiplie. Elle renouvelle les représentations des corps : fragments, corps en mouvement, décomposition du mouvement.

- **Joseph Stainacre, *Série de portraits de Pontissaliennes* (Musée de Pontarlier)**

Au XX^e siècle

Au XX^e siècle, le portrait devient un prétexte pour **reconstruire et déconstruire, recomposer et décomposer la figure humaine**. Les corps sont mutilés, démembrés, déformés, morcelés, voire « transparent » grâce aux nouvelles technologies qui permettent IRM et radios. Le body'art et les happenings mettent physiquement le corps sur le devant de la scène artistique.

Les avant-gardes

- Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar* (1937) (Paris, Musée national Picasso)
- Henri Matisse, *Portrait de Madame Matisse à la raie verte* (1905) (Copenhague, Statens museum for Kunst), *La Danse inachevée* (1910) (Paris, Musée d'art moderne de la Ville)

Le retour à l'ordre des années 30

- André Derain, *Portrait de Madame Paul Guillaume* (1928) (Paris, Musée de l'Orangerie)
- **Robert Fernier, *Les Skieurs* (1930-1939 ?) (Musée de Pontarlier)**
- **André Roz, *Les bûcherons* (Musée de Pontarlier)**

Le corps humain dans les œuvres du Musée de Pontarlier : thèmes qui peuvent être travaillés avec les élèves

La nudité

Le peintre utilise le prétexte de sujets mythologiques pour dénuder les corps jusqu'à l'impressionnisme. Le corps nu est un défi pour les peintres. Les études d'académie sont les premiers exercices d'un étudiant à l'école des Beaux-arts. Les élèves travaillent d'après les moulages de sculptures antiques et renaissance ou d'après modèle vivant.

- Gustave Courtois, *Dionysos endormi*
- Gustave Courtois, *Paradis perdu*

Corps féminin / corps masculin

- Gustave Courtois, *Paradis perdu*
- Louis Galliac, *Portrait de femme*

Le corps en mouvement

Représenter le corps en mouvement permet aux artistes de montrer leur connaissance de l'anatomie, des muscles. C'est aussi une manière au XX^e siècle de faire l'éloge du travail physique et du sportif.

- Robert Fernier, *Les skieurs*
- André Roz, *L'arracheur de gentiane*

Le costume, la parure

Le costume montre le statut social du personnage figuré par le peintre. Il témoigne de sa richesse, de son métier. Pour le peintre, c'est l'occasion de montrer son génie dans le rendu des étoffes et tissus et des plis du vêtement.

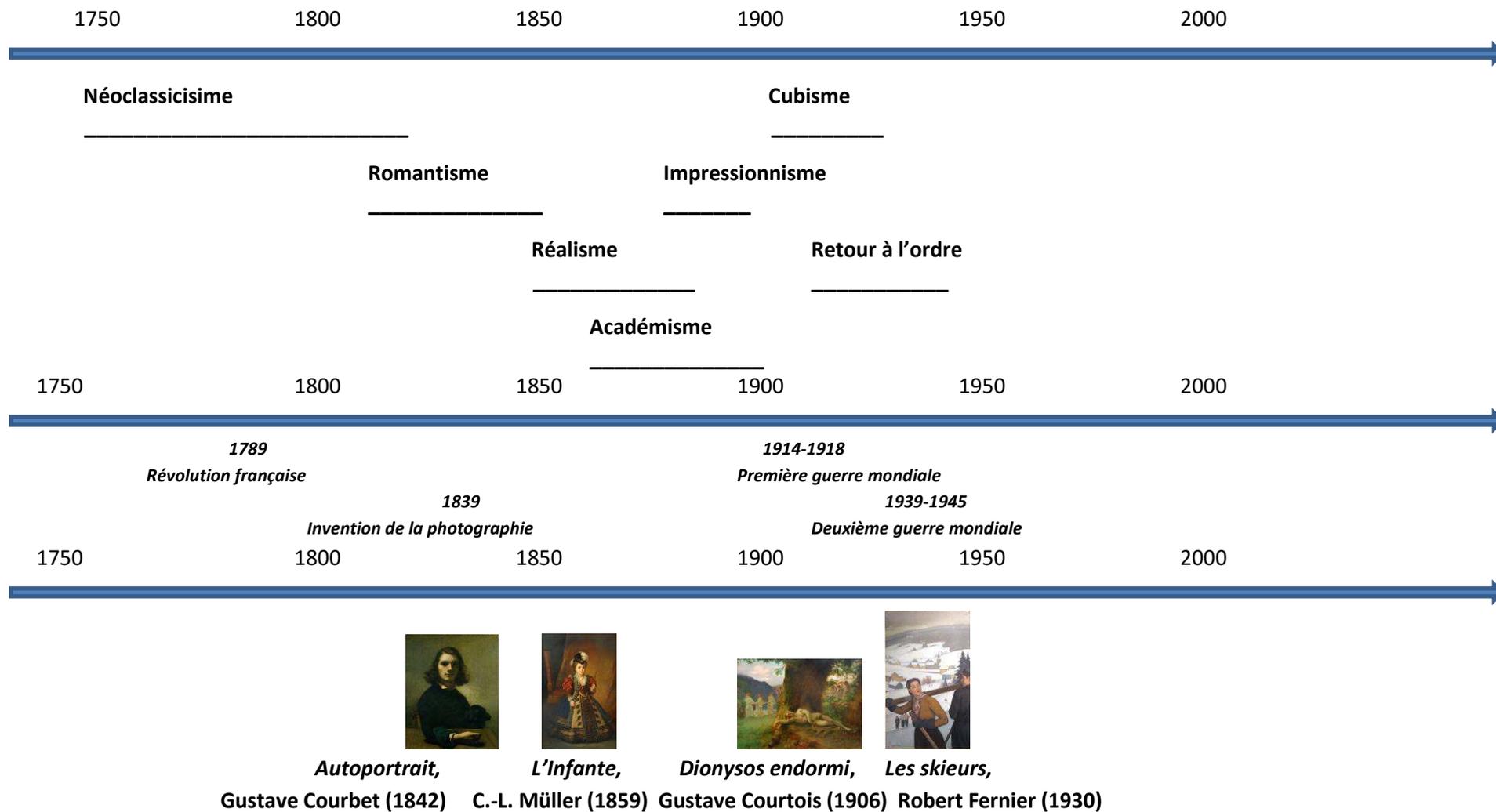
- Charles-Louis Müller, *Portrait d'enfant / l'Infante*
- Louis Galliac, *Portrait de femme*
- Jean Wyrsh, *Le Michaud d'Arçon*

L'autoportrait

L'autoportrait naît avec Jean Fouquet (1415-1480) et Albrecht Dürer (1471-1528). Mais c'est Rembrandt qui en fait un véritable exercice d'introspection en proposant un grand nombre d'autoportrait. Courbet reprend cette démarche en se mettant lui-même en scène dans ses tableaux dans des postures et des costumes différents.

- Gustave Courbet, *Autoportrait ou l'homme au chien*
- Gaston Robbe, *Autoportrait à la pipe*

→ Frise chronologique de l'histoire des arts XIX^e – XX^e siècles



→ Des œuvres emblématiques



Jean WYRSCH (1732 – 1798)

Portrait de Jean-Claude-Eléonore Le Michaud, chevalier d'Arçon

1782-1784 ?

Huile sur toile

Pontarlier, Musée municipal

Notice : L. Mansuy

Ce portrait en buste du XVIII^e siècle témoigne de l'importance d'un genre né à la fin du Moyen-âge. Le tableau représente Jean-Claude-Eléonore Le Michaud, chevalier d'Arçon, dans son costume d'apparat, avec les attributs de son métier.

Né à Pontarlier en 1733, dans une famille appartenant à la noblesse de robe, Le Michaud d'Arçon est d'abord destiné à une carrière ecclésiastique. Mais en 1754, il entre à l'école du génie de Mézières. Il en sort ingénieur. Ses talents sont remarquables au cours de la Guerre de Sept ans qui oppose la France à la Grande-Bretagne à propos des colonies nord-américaines et l'Autriche à la Prusse sur la possession de la Silésie par l'Autriche. Le Michaud d'Arçon est nommé capitaine. Il obtient la charge d'ingénieur du roi au château de Joux de 1765 à 1766 puis de 1768 à 1772. En 1770, il dresse les plans de la porte Saint-Pierre de Pontarlier, s'inspirant d'un arc de triomphe romain. Durant la Guerre d'Indépendance des Etats-Unis, attaché à l'armée du maréchal de Broglie, il invente des batteries flottantes, bateaux blindés, incombustibles et insubmersibles pour mener le siège de Gibraltar. Cette invention lui vaut le grade de colonel du génie le 10 mai 1782. Pendant la Révolution française, il participe à la campagne de 1792 en Belgique. Bonaparte le qualifie de premier ingénieur d'Europe. Nommé inspecteur général des fortifications de la République, il s'attache à améliorer les systèmes de défense : il crée les casemates à feux de revers et la lunette d'arçon. Il prend part à l'expédition de Hollande, puis il est nommé général de division en 1793. Lors de la création de l'Ecole polytechnique en 1795, il est chargé du premier cours de fortification. Il meurt en 1800, à Auteuil, peu de temps après sa nomination au Sénat.

Le portrait le montre assis à une table dans une posture qui semble assez empruntée : les jambes vers la droite, le buste vers la gauche et le regard de nouveau vers la droite. Sa fonction d'ingénieur du roi est signifiée par le plan posé devant lui qui représente une forteresse Vauban, reconnaissable à sa forme en étoile. Il tient dans sa main droite un compas, l'équerre et le rapporteur à côté. Ces instruments de géométrie évoquent aussi les symboles de la Franc-maçonnerie à laquelle le chevalier d'Arçon appartient dès 1767. Il arbore fièrement son costume militaire, du corps du

génie comme en témoigne les revers de plastron et les parements de manche noirs. Ses épaulettes identifient certainement son grade de colonel. Sur sa veste est épinglée sa distinction militaire : la croix de l'ordre de Saint-Louis, ancêtre de la légion d'honneur. Cet ordre avait été créé au milieu du XVII^e siècle pour récompenser les officiers méritants. Le Michaud d'Arçon y a été reçu chevalier en 1777. Ainsi, on pourrait dater ce portrait des années 1782-1784 : entre la date de la nomination du Michaud au grade de colonel et la date du départ définitif du peintre Jean Wyrch pour la Suisse.

Cet artiste suisse avait rencontré, lors d'un voyage à Rome, le sculpteur bisontin Luc Breton (1731-1800). Fort d'une solide réputation de portraitiste, il rejoint sa clientèle de militaires à Besançon en 1769. En 1774, il fonde avec son ami Breton une école de peinture et de sculpture. Leur lien avec le milieu maçonnique leur assure une clientèle de notables locaux. C'est peut-être par ce biais que le peintre a fait la connaissance du Michaud d'Arçon. La composition du tableau rappelle le portrait du célèbre architecte Jacques-Germain Soufflot, créateur du Panthéon à Paris, immortalisé par Louis-Michel Van Loo en 1767 (Paris, Musée du Louvre).



Gustave COURBET (1819 – 1877)

Autoportrait ou L'homme au chien

1842

Huile sur toile

Pontarlier, Musée municipal

Notice : L. Mansuy

L'autoportrait de Courbet, huile sur toile conservée au Musée de Pontarlier, inaugure la carrière du peintre d'Ornans. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de 1842, première d'une série d'autoportraits dans laquelle le peintre se met en scène.

Sur un fond neutre, l'artiste s'est représenté imberbe, les cheveux mi-longs et le regard mélancolique bordé de grands cils. Il est accompagné d'un petit chien noir qui place cet autoportrait dans la tradition classique des portraits aristocratiques. Il n'est pas rare pour les hommes de se faire représenter avec celui qui serait leur plus fidèle compagnon, d'après l'auteur antique Pline. Ainsi, Gustave Brun (1817-1881), autre artiste comtois contemporain de Courbet, met en scène cette relation amicale qui unit l'homme à son chien : le peintre bohème, ayant cuisiné, se penche vers l'animal et lui dit : « Oui, Monsieur, tu en auras ta part ! », titre de l'œuvre (Dole, musée des Beaux-Arts).

Le chien a été donné à Courbet par ses amis en 1842 comme il l'annonce dans une lettre à ses parents. Il le désigne comme un épagneul anglais. Mais le chiot, dans l'ombre, reste difficile à reconnaître, surtout qu'au XIX^e siècle les standards des races ne sont pas encore figés. En effet, la première exposition canine ne se tient à Paris qu'en 1853 sous le patronage de la société centrale pour l'amélioration des races de chiens en France.

Dans le « double portrait » de 1842, les deux protagonistes se confondent : la fourrure noire du chien se mélange au costume du jeune Courbet. Pourtant celui-ci a la tête de face, alors que son acolyte, lui, est de profil. L'autre *Autoportrait au chien noir*, de 1844 (Paris, Petit Palais), montre le peintre et son fidèle compagnon, devenu adulte, regardant tous les deux dans la même direction. Les cheveux ondulés de l'un répondent aux oreilles tombantes de l'autre. Ce deuxième autoportrait est accepté au Salon et fait connaître le peintre. Les animaux et plus particulièrement les chiens habitent l'ensemble de l'œuvre du maître : *Après-dinée à Ornans* (Lille, Palais des Beaux-Arts), *L'Enterrement à Ornans* (Paris, Musée d'Orsay), *L'atelier du peintre* (Paris, Musée d'Orsay), les nombreuses scènes de chasse et même *Les lévriers du comte de Choiseul* (Saint-Louis, The Saint Louis Art Museum).



Charles-Louis Müller (Paris, 1815 - Paris, 1892)

Portrait d'enfant/L'Infante

1859

Huile sur toile

Musée de Pontarlier

Le musée de Pontarlier conserve depuis 1932 un étrange *Portrait d'enfant* peint en 1859 par Charles-Louis Muller (1815-1892). Longtemps exposé dans la Galerie des Portraits de l'hôtel de ville, ce tableau monumental connu sous le titre *L'Infante* est en fait le portrait d'un petit garçon **le jeune Jean-Philippe Worth**, fils de Charles-Frédéric Worth, créateur de la célèbre maison de couture du même nom.

Charles-Frédéric Worth (1825-1895) « Père de la couture parisienne moderne »

Worth débute sa carrière modestement à Londres où il est commis en soierie dans des magasins réputés. Il arrive à Paris vers 1845, d'abord en tant que commis à la Ville. Sa présence chez Gagelin, mercier de luxe, est attestée dès 1850. Il y rencontre Marie Vernet, demoiselle de magasin, qu'il épouse : de cette union naissent Gaston et Jean-Philippe en 1853 et 1856. En 1858, avec Gustave Bobergh (1821-1881), Worth fonde la société *Worth et Bobergh* au 7 rue de la Paix, laquelle « a pour objet le commerce de soierie, de dentelles, de cachemires et de fourrures, et la confection de robes et manteaux pour dames ».

Surnommé le « Père de la couture moderne », Worth doit son succès fulgurant aux qualités propres de ses créations d'une part, aux pratiques marketing innovantes qu'il emploie d'autre part. Par exemple, il est l'un des premiers à proposer ses créations sur des mannequins : ses clientes se retrouvent dans la position d'acheter une tenue toute faite et non plus, comme c'était le cas auparavant, de la composer à leur goût. L'épouse du créateur défile un temps pour son mari. Très rapidement, la maison Worth et Bobergh touche une clientèle prestigieuse, d'abord la nouvelle ambassadrice d'Autriche Pauline de Metternich en 1859, puis l'entourage impérial ; en parallèle,

Worth fournit une clientèle anglo-saxonne fortunée. A partir de 1866, il est constamment cité dans la revue de mode américaine *Harper's Bazaar*.

Worth et les costumes historiques

Worth crée quantité de costumes historiques en s'inspirant de portraits aristocratiques des XVII^e et XVIII^e siècle exposés à la *National Gallery* de Londres et au musée du Louvre. Ces créations répondent à deux types de commandes : les dames à la cour ont besoin de tenues pour les nombreux bals costumés auxquels elles sont invitées, et les actrices de costumes de scène. Ces costumes sont généralement féminins, cependant un lot de photographies montre le fils du créateur, Jean-Philippe, paré de tenues extravagantes, destinées au théâtre ou aux bals costumés. Il est probable que Jean-Philippe, comme sa mère, fasse office de mannequin pour montrer les créations de son père.

Un portrait librement inspiré des portraits d'apparat de la Renaissance

Notre portrait du jeune Jean-Philippe Worth s'inspire très fortement de celui de Don Diego, fils de Philippe II d'Espagne, peint par Alonso Sanchez Coello : mêmes pose solennelle, bâton de commandement, robe somptueuse ornée de pierreries et présentant une ouverture bordée de broderies de la taille jusqu'aux pieds. L'influence du portrait de l'Infante Maria Teresa par Juan Batista del Mazo est également sensible pour l'arrière-plan orné d'un fauteuil de style hispano-flamand et d'un lourd rideau. Ces deux portraits royaux faisaient partie de l'éphémère Galerie espagnole de Louis-Philippe au musée du Louvre (1838-1848) : Worth a pu les observer à loisir à son arrivée à Paris.

Le jeune Jean-Philippe Worth est certes représenté avec plusieurs des attributs des Infants d'Espagne, d'où l'appellation d' « Infante », mais d'autres éléments se mêlent à ce portrait très hétéroclite. Les manches, volumineuses et bouffantes, évoquent les robes de la Renaissance italienne. Le fichu bouillonné avec une quadrille brodée n'est pas sans rappeler le corsage très complexe que portait Elisabeth d'Autriche dans le portrait que fit François Clouet. De même les perles et rubis qui ornent la partie haute de la robe de l'enfant sont des citations des robes d'apparat des reines de France de la Renaissance.

Le portrait comme marqueur d'une appartenance sociale

C'est au début d'une ascension vertigineuse, en 1859, que Worth commande le portrait de son fils. Il s'agit là d'une pratique bourgeoise : le fait de se faire représenter, soi-même ou un membre de sa famille et d'accrocher son portrait sur les murs de sa demeure était en effet un moyen d'imiter l'aristocratie et, par cet acte symbolique, de légitimer une ascension rapide et d'asseoir une position sociale encore fragile. L'ambition que montre le couturier dans cette commande est amplifiée par le format monumental de l'œuvre, le cadrage en pied, et bien sûr dans le déguisement royal du jeune garçon.

La toile présente dans sa partie haute une marque cintrée : peut-être la forme du cadre d'origine, ou bien celle d'une boiserie dans laquelle le tableau était insérée, au 7 rue de la Paix ou dans le château de style Tudor que Worth se fait construire à Suresnes en 1862.

Charles-Louis Müller (Paris, 1815 – Paris, 1892), peintre officiel sous le Second Empire

A la fin des années 1850, le peintre était alors à l'apogée de sa carrière. Ancien élève du Baron Gros puis de Léon Cogniet, Müller connaît son premier succès en 1850 en exposant au Salon *L'Appel des dernières victimes de la Terreur* (musée national du château de Versailles). Son talent jugé « froid et correct » allié à ses convictions politiques et religieuses lui valent quantité d'achats et de commandes officielles sous le Second Empire, en particulier des compositions allégoriques et historiques pour la Salle des Etats du Louvre (1852-1859), le Pavillon Denon (1864-1866) et l'escalier Mollien (1869-1870). De nombreuses récompenses jalonnent sa carrière : médailles de troisième classe en 1838, de deuxième classe en 1846, enfin de première classe en 1848 et 1855, il fut chevalier de la légion d'honneur en 1849, promu Officier l'année suivante, et membre de l'Institut en 1864. Il est également à la tête de la manufacture des Gobelins. Sous la Troisième République, Müller change de ton et dénonce les manquements à l'autorité de l'Etat et de l'Eglise avec des tableaux comme *Nous voulons Barrabas* (1878, Lille, musée des Beaux-Arts).

Le choix de Worth de faire appel à Charles-Louis Müller n'est pas anodin. Le couturier semble avoir fait réaliser ce portrait pour montrer son appartenance aux plus hautes sphères sociales ; quoi de plus normal que de recourir à l'un des peintres officiels de la cour de Napoléon III ? De plus, les grandes compositions historiques de Müller montrent sa faculté à créer des portraits de disparus en jouant sur la véracité des costumes, des coiffures et des attitudes. Müller est donc un artiste de choix pour celui qui souhaite commander un portrait *à la manière de*.

Histoire matérielle

A partir de 1874, les deux fils de Charles-Frédéric Worth, Jean-Philippe et Gaston, entrent dans l'affaire familiale, le premier pour s'occuper de la création, le second pour prendre en charge la gestion des finances. Jean-Philippe Worth reste dans la maison jusqu'en 1910.

Au sortir de la Grande Guerre, Jean-Philippe fait la connaissance du jeune peintre pontissalien Robert Fernier (1895-1977), alors étudiant dans l'atelier de Fernand Cormon à Paris. Worth, âgé d'une soixantaine d'années, devient son plus généreux mécène. Parmi la douzaine de toiles qu'il commande à son protégé entre 1923 et 1926 figure celle d'une copie de son portrait à trois ans par Charles Müller, en 1924, pour 1000 francs.

Comme gage d'amitié, Jean-Philippe Worth offre l'original à Robert Fernier, lequel l'offre à son tour à la ville de Pontarlier en 1932, pour son futur musée.

Quant à la copie par Fernier, nous n'en avons pas la moindre trace...



Gustave COURTOIS
(Pusey en Haute-Saône,
1853 – Paris, 1923)

Dionysos endormi

1906

Huile sur toile

Musée de Pontarlier

Notice : L. Mansuy

Dans cette huile sur toile grand format, le peintre Gustave Courtois représente le dieu du vin, Dionysos, endormi au pied d'un arbre. La scène semble se situer dans la lumière rosée du petit matin. Le dieu grec a pris les traits d'un jeune homme nu, musclé et imberbe. La couleur de la carnation de sa peau est subtilement travaillée : il irradie, effet encore accentué par le tronc d'arbre sur lequel le corps se découpe. Le dieu paraît abandonné au sommeil de l'ivresse, pourtant la posture est quelque peu maniérée, ce qui rappelle la tradition italienne. Dionysos est reconnaissable à ses attributs : il gît sur une peau de panthère, couronné de feuilles de vigne et de lierre, sa main droite a lâché le thyrses (sorte de sceptre) composé de grappes de raisins et la cruche de vin vide est renversée.

Dans la mythologie grecque antique, Dionysos est le fils du roi de l'Olympe, Zeus et d'une mortelle Sémélé, fille du fondateur de Thèbes. Sémélé se laisse persuadée par la déesse Héra, épouse délaissée, de demander à son amant de se montrer dans toute sa gloire divine. Zeus accepte mais la simple mortelle tombe foudroyée. Elle n'a que le temps de demander à Zeus de sauver l'enfant qu'elle porte : le fœtus finit sa gestation dans la cuisse de son père. A sa naissance, il est confié aux nymphes, puis élevé loin de l'Olympe par le satyre Silène. C'est un dieu souvent perçu comme étranger : il viendrait de Thrace ou d'Égypte selon les auteurs. Dieu du Vin et de l'Extase, son culte reste assez mystérieux. Il est cependant célébré dans l'ensemble du monde gréco-romain de l'Antiquité. Il est lié à l'enfance, l'animalité, les excès de la boisson ou du sexe. Un des éléments marquants du culte de Dionysos est le masque, symbole du renoncement de personnalité et moyen de la transformer. Dans l'Athènes du V^e siècle avant J.-C., de grandes fêtes, les Dionysies se déroulent en son honneur : elles donnent lieu à des processions autour d'un phallus ou à des concours de théâtre.

Dans le tableau de Gustave Courtois, le dieu endormi n'est pas seul : au deuxième plan, sur les rives d'un lac, une farandole d'hommes et de femmes continue de s'amuser. Les corps dessinent des arabesques. Alors que les hommes sont dévêtus, les femmes sont recouvertes d'une longue robe

dont les plis épousent les mouvements. Ce cortège évoque de façon polémique le caractère orgiaque des fêtes de Dionysos. Il est peut-être constitué de ménades (femmes folles), silènes et satyres (figures mythologiques mi-homme, mi-animal) qui entourent souvent Dionysos, ivres et possédés. Ou alors s'agit-il des fidèles qui honorent le dieu lors des Dionysies ?

Le choix de ce sujet mythologique inscrit clairement Gustave Courtois dans l'héritage artistique des siècles précédents. L'atelier de Léonard de Vinci a donné un portrait du dieu. Puis, Le Caravage en 1593 peint plusieurs Dionysos / Bacchus (nom romain du dieu) avec le visage d'un jeune homme alangui. Titien s'empare aussi du mythe. Nicolas Poussin représente *Midas et Bacchus* en 1620. Au XIX^e siècle, l'académisme revisite ces sujets mythologiques et historiques, grâce à une composition claire et classique. Le peintre William Bouguereau, représentant de ce courant, propose une danse licencieuse dans sa toile *La jeunesse de Bacchus* (1884). L'art de Gustave Courtois relève bien de ce même mouvement, considéré comme réactionnaire au XX^e siècle.



Robert FERNIER (Pontarlier, 1895 - Goux-les-Usiers, 1977)

Les skieurs

1930 – 1939 ?

Huile sur toile

Musée de Pontarlier

Notice : L. Mansuy

Cette huile sur toile, réalisée dans les années 1930 par Robert Fernier, répond à une commande de la Mairie de Pontarlier. Elle devait s'intégrer dans un décor mural ornant les locaux de l'Hôtel de Ville. Elle témoigne de l'enthousiasme pour un sport nouveau : le ski, né dans les années 1920.

Sur un format vertical, Fernier représente les portraits mi-cuisse d'une femme et d'un homme en discussion dans un paysage de neige. La femme, qui n'est autre que l'épouse du peintre, Bibi Fernier, porte ses skis sur l'épaule. La ligne diagonale qu'ils dessinent renforce la pente de la montagne du deuxième plan. Son corps est entièrement dirigé vers la droite, dans un mouvement amplifié par ses bâtons de ski. Par contre, son visage regarde en arrière, un homme quasiment hors cadre, qui tourne le dos au spectateur. Les deux corps forment un triangle dans la moitié inférieure de la toile alors que le paysage occupe toute la partie supérieure. De petites silhouettes de skieurs en descente ponctuent l'étendue de neige, vers un village comtois qui pourrait être Les Fourgs. Le cadrage savant rappelle les effets de plongée, champ – contre champ des prises de vue cinématographiques.

Le tableau évoque le début des sports d'hiver. Il reprend un thème déjà développé dans une autre toile plus ancienne qui porte le même titre : *Les Skieurs*. La première version de 1930 montre un couple de skieurs en pied sur grand format. L'homme, Walter Brugnon est un peintre suisse amateur, élève de Robert Fernier. Ce tableau avait été commandé pour les Jeux Olympiques d'hiver de 1932, aux Etats-Unis.

En effet, les années 1930 sont marquées par un engouement sans précédent pour les sports d'hiver. Bien que le ski soit inventé depuis la préhistoire et bien connu dans les pays scandinaves dès le XVI^e siècle, il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour qu'il se diffuse en France. Plusieurs facteurs concourent à son essor : les débuts du tourisme hivernal, la médiatisation de la traversée du

Groenland à ski par l'explorateur norvégien Nansen en 1888, la pratique du ski militaire dans les Alpes, l'organisation des concours à ski dès 1907, l'amélioration des transports ferrés et routiers et le développement de la société de loisirs. A Pontarlier, la première compétition de ski se tient en 1911. Puis, en 1921, le Comité international olympique décide d'organiser des jeux d'hiver : la première édition se déroule à Chamonix en 1924.

Robert Fernier, peintre réaliste originaire de Pontarlier, formé à l'École des Beaux-arts de Paris est amoureux de sa terre natale au climat rude. Il affectionne particulièrement les paysages de neige qu'il expose chaque année au Salon des Annonciades de 1924 à sa mort. Lui-même bon skieur, c'est tout naturellement qu'il représente cette scène typique du Haut-Doubs. Le ski fait toujours partie du quotidien des gens de la région. Les Pontissaliens s'illustrent régulièrement aux Jeux Olympiques : Vincent Defrasne et Florence Baverel ont remporté la médaille d'or de ski nordique en 2006.

Venir au Musée de Pontarlier avec sa classe : informations pratiques

1. HORAIRES ET TARIFS POUR LES GROUPES SCOLAIRES

Le Musée ne peut recevoir de groupes scolaires que sur réservation auprès du service éducatif.

Contacts

Service pédagogique Elise Berthelot : 03 81 38 82 13, e.berthelot@ville-pontarlier.com

Horaires d'ouverture

Lundi, jeudi, vendredi de 8h30 à 12h30 et de 13h30 à 18h00

Tarifs

Gratuit pour les groupes scolaires.

2. POUR UNE VISITE ACCOMPAGNEE PAR LA MEDIATRICE CULTURELLE

a. Avant la visite, quelques conseils

Il est indispensable d'avoir pris connaissance du contenu de la visite et du déroulement des activités.

Il est nécessaire de prendre contact avec la médiatrice culturelle du Musée, Elise Berthelot :

- pour réserver la visite,
- pour discuter du contenu de la visite,
- pour qu'elle puisse adapter son discours aux élèves de la classe,
- pour qu'elle puisse prévoir le matériel nécessaire
- pour que l'enseignant puisse travailler sur les pistes pédagogiques
- pour que l'enseignant puisse sensibiliser les élèves au musée, aux comportements et aux attitudes à adopter

Il est fortement recommandé d'aller au musée avant la visite avec la classe.

Pour les activités, la classe est généralement divisée en plusieurs groupes. Lorsque les groupes sont formés en amont de la visite, le déroulement de la visite est plus fluide et les enfants plus attentifs.

Il est important de présenter les objectifs et le déroulement de la visite aux parents, accompagnateurs. Ils seront plus investis et pourront faire respecter les consignes.

Afin de sensibiliser les élèves au comportement qu'ils doivent adopter dans un musée, voici un petit exercice à faire en classe, avant de venir visiter le musée.

- Pour les élèves de cycles 2 imprimer les vignettes « dessins » (cf. Annexes 1 et 2) et les découper ; pour les élèves de cycle 3 et collège imprimer les vignettes « bulles » (cf. Annexes 3 et 4) et les découper.
- Individuellement, en groupe ou la classe entière, les élèves choisissent où ranger ces vignettes, entre « ce qu'il est possible de faire au musée » et « ce qu'il n'est pas possible de faire au musée ».
- Moment de discussion et de réflexion avec la classe entière : pourquoi est-il possible de faire certaines choses et pas d'autres. Des vignettes vides peuvent servir pour de nouvelles idées.

Exemples :

Pour ne pas déranger les autres visiteurs, préserver les œuvres... : ne pas crier, ne pas courir...

Pour ne pas les abîmer, les œuvres sont souvent des objets fragiles et anciens auxquels il faut faire attention, pour que tout le monde puisse en profiter, même les générations suivantes... : ne pas toucher les œuvres.

On peut éprouver quelque chose en regardant une œuvre et avoir envie d'en faire partager les autres : parler ou chuchoter.

Visiter un musée doit être l'occasion de laisser libre court à son imagination... : rêver

Pour aider les enfants à comprendre l'intérêt de faire attention aux œuvres, les faire penser à un objet qu'ils aiment beaucoup, qui serait exposé : voudraient-ils que tout le monde le touche ? Comment réagiraient-ils s'il était abîmé ?

b. Pendant la visite

Le musée est susceptible d'accueillir d'autres publics pendant la visite de la classe. Les élèves doivent respecter le règlement intérieur afin de garantir leur sécurité, celle des autres visiteurs, celle des œuvres. Ils doivent respecter également les règles de savoir-vivre : ne pas crier, ne pas courir, ne pas toucher les œuvres.

La médiatrice culturelle ne peut pas animer la visite et les activités et en même temps faire la discipline. Elle a besoin de l'aide de l'enseignant et des accompagnateurs.

c. Après la visite

Les activités, les thèmes de la visite peuvent être repris en classe pour être complétés, enrichis par d'autres notions, d'autres exemples. Ils peuvent être prolongés par des pratiques artistiques qui ne peuvent se dérouler au musée pour des raisons de place, de temps et de matériel.

Le musée donne un questionnaire de satisfaction qui dresse le bilan de cette visite. Le remplir aidera le musée à mieux répondre aux attentes de l'enseignant et de ses élèves.

Pour aller plus loin : ce que nous disent les programmes

Les textes de référence : BO n°3 du 19 juin 2008

Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts : encart Bulletin Officiel n° 32 du 23 août 2008

Ecole maternelle : PERCEVOIR, SENTIR, IMAGINER, CRÉER

Extrait des programmes :

« ... L'école maternelle propose une première sensibilisation artistique. Les activités visuelles et tactiles, auditives et vocales accroissent les possibilités sensorielles de l'enfant. Elles sollicitent son imagination et enrichissent ses connaissances et ses capacités d'expression ; elles contribuent à développer ses facultés d'attention et de concentration. Elles sont l'occasion de familiariser les enfants, par l'écoute et l'observation, avec les formes d'expression artistique les plus variées ; ils éprouvent des émotions et acquièrent des premiers repères dans l'univers de la création. Ces activités entretiennent de nombreux liens avec les autres domaines d'apprentissage : elles nourrissent la curiosité dans la découverte du monde ; elles permettent à l'enfant d'exercer sa motricité ; elles l'encouragent à exprimer des réactions, des goûts et des choix dans l'échange avec les autres. Le dessin et les compositions plastiques (fabrication d'objets) sont les moyens d'expression privilégiés... »

Compétence attendue en fin de grande section :

- Observer et décrire des œuvres du patrimoine.

CP – CE1 : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS

Extrait des programmes :

« La sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par des références culturelles liées à l'histoire des arts. Ces activités s'accompagnent de l'usage d'un vocabulaire précis qui permet aux élèves d'exprimer leurs sensations, leurs émotions, leurs préférences et leurs goûts. Un premier contact avec des œuvres les conduit à observer, écouter, décrire et comparer... »

Compétence attendue en fin de CE1 :

Compétence 5 : La culture humaniste

- Découvrir quelques éléments culturels d'un autre pays ;
- Distinguer le passé récent du passé plus éloigné ;
- Distinguer certaines grandes catégories de la création artistique (musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture) ;
- Reconnaître des œuvres visuelles ou musicales préalablement étudiées ;
- Fournir une définition très simple de différents métiers artistiques.

Compétence 7 : L'autonomie et l'initiative

- Ecouter pour comprendre, interroger, répéter, réaliser un travail ou une activité ;
- Echanger, questionner, justifier un point de vue.

CE2 – CM1 – CM2 : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS

Extrait des programmes :

« ... La culture humaniste des élèves dans ses dimensions historiques, géographiques, artistiques et civiques se nourrit aussi des premiers éléments d'une initiation à l'histoire des arts. La culture humaniste ouvre l'esprit des élèves à la diversité et à l'évolution des civilisations, des sociétés, des territoires, des faits religieux et des arts ; elle leur permet d'acquérir des repères temporels, spatiaux, culturels et civiques... »

Arts visuels

Conjuguant pratiques diversifiées et fréquentation d'œuvres de plus en plus complexes et variées, l'enseignement des arts visuels (arts plastiques, cinéma, photographie, design, arts numériques) approfondit le programme commencé en cycle 2. Cet enseignement favorise l'expression et la création. Il conduit à l'acquisition de savoirs et de techniques spécifiques et amène progressivement l'enfant à cerner la notion d'œuvre d'art et à distinguer la valeur d'usage de la valeur esthétique des objets étudiés. Pratiques régulières et diversifiées et références aux œuvres contribuent ainsi à l'enseignement de l'histoire des arts.

Histoire des arts

L'histoire des arts porte à la connaissance des élèves des œuvres de référence qui appartiennent au patrimoine ou à l'art contemporain ; ces œuvres leur sont présentées en relation avec une époque, une aire géographique (sur la base des repères chronologiques et spatiaux acquis en histoire et en géographie), une forme d'expression (dessin, peinture, sculpture, architecture, arts appliqués, musique, danse, cinéma), et le cas échéant une technique (huile sur toile, gravure...), un artisanat ou une activité créatrice vivante.

L'histoire des arts en relation avec les autres enseignements aide les élèves à se situer parmi les productions artistiques de l'humanité et les différentes cultures considérées dans le temps et dans l'espace. Confrontés à des œuvres diverses, ils découvrent les richesses, la permanence et l'universalité de la création artistique.

En arts visuels comme en éducation musicale, au titre de l'histoire des arts, les élèves bénéficient de rencontres sensibles avec des œuvres qu'ils sont en mesure d'apprécier. Selon la proximité géographique, des monuments, des musées, des ateliers d'art, des spectacles vivants ou des films en salle de cinéma pourront être découverts. Ces sorties éveillent la curiosité des élèves pour les chefs-d'œuvre ou les activités artistiques de leur ville ou de leur région.

L'enseignement d'histoire des arts s'articule sur les six périodes historiques du programme d'histoire ; il prend en compte les six grands domaines artistiques

Compétences attendues en fin de CM2 :

Compétence 5 : La culture humaniste

- distinguer les grandes catégories de la création artistique (littérature, musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture, architecture) ;
- reconnaître et décrire des œuvres visuelles ou musicales préalablement étudiées : savoir les situer dans le temps et dans l'espace, identifier le domaine artistique dont elles relèvent, en détailler certains éléments constitutifs en utilisant quelques termes d'un vocabulaire spécifique ;
- exprimer ses émotions et préférences face à une œuvre d'art, en utilisant ses connaissances ;
- pratiquer le dessin et diverses formes d'expressions visuelles et plastiques (formes abstraites ou images) en se servant de différents matériaux, supports, instruments et techniques ;

Compétence 7 : L'autonomie et l'initiative

- Echanger, questionner, justifier un point de vue ;
- Ecouter pour comprendre, interroger.

COLLEGE : PRATIQUES ARTISTIQUES ET HISTOIRE DES ARTS

Objectifs

Progressif, cohérent et toujours connecté aux autres disciplines, l'enseignement de l'histoire des arts vise à :

- Développer la curiosité et à favoriser la créativité de l'élève notamment en lien avec une pratique artistique, sensible et réfléchie ;
- Aiguiser ses capacités d'analyse de l'œuvre d'art ;
- L'aider à se construire une culture personnelle fondée sur la découverte et l'analyse d'œuvres significatives ;
- Lui faire prendre conscience des parcours de formation et des métiers liés aux différents domaines artistiques et culturels.

Acquis attendus

Des connaissances :

- Une connaissance précise et documentée d'œuvres appartenant aux grands domaines artistiques ;
- Des repères artistiques, historiques, géographiques et culturels ;
- Des notions sur les langages et les techniques de production des grands domaines artistiques et un vocabulaire spécifique.

Des capacités :

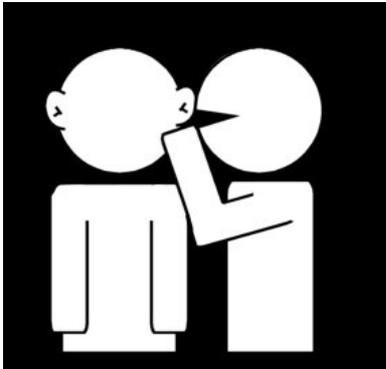
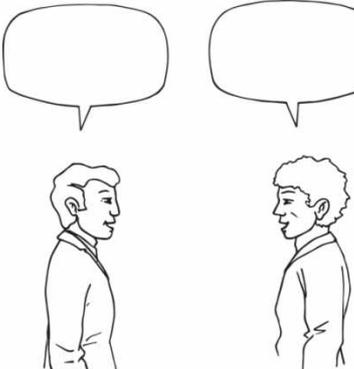
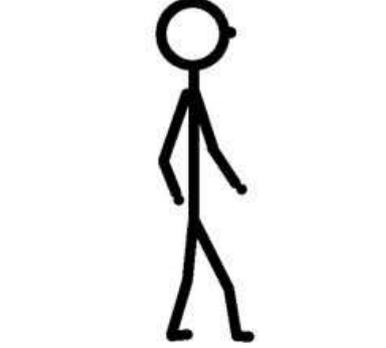
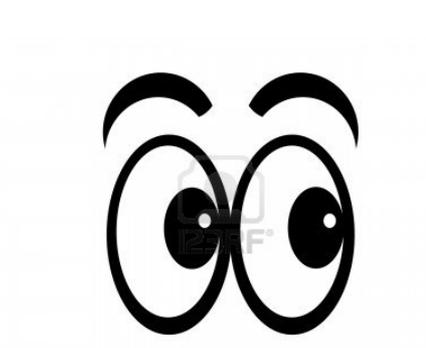
- De situer des œuvres dans le temps et dans l'espace ;
- D'identifier les éléments constitutifs de l'œuvre d'art (formes, techniques, significations, usages) ;
- De discerner entre les critères subjectifs et objectifs de l'analyse ;
- D'effectuer des rapprochements entre des œuvres à partir de critères précis (lieu, genre, forme, thème, etc.)
- De franchir les portes d'un lieu artistique et culturel, de s'y repérer, d'en retirer un acquis personnel ;
- De mettre en œuvre des projets artistiques, individuels ou collectifs.

Des attitudes :

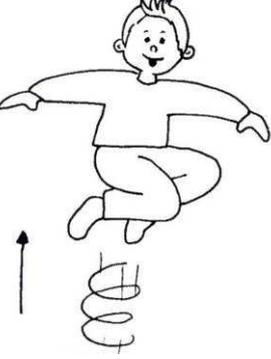
- Créativité et curiosité artistiques ;
- Concentration et esprit d'initiative dans la mise en œuvre de projets culturels ou artistiques, individuels ou collectifs ;
- Ouverture d'esprit ;
- Autonomie.

Annexes

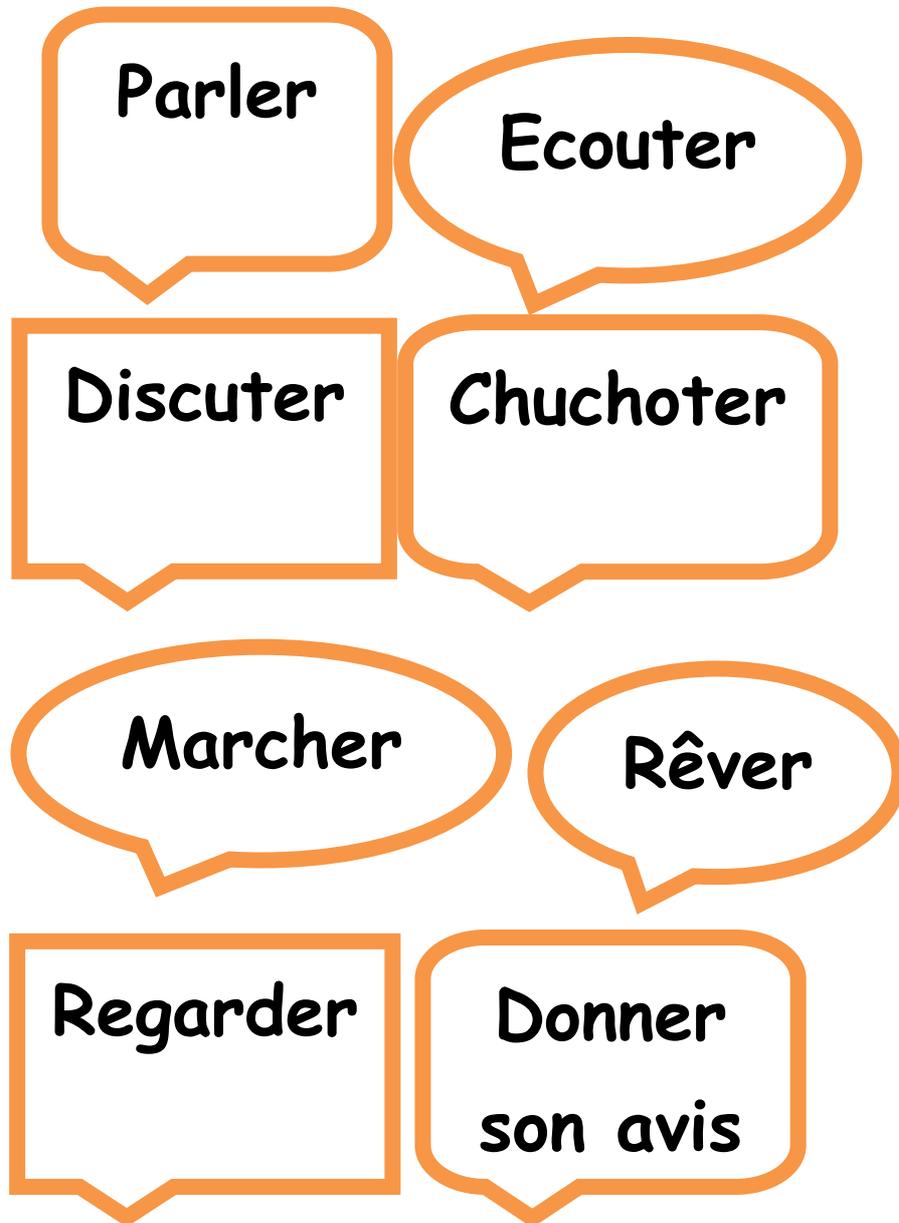
Annexe 1 : Dessins « oui »

		
<p>Chuchoter</p>	<p>Discuter</p>	<p>Ecouter</p>
		
<p>Marcher</p>	<p>Parler</p>	<p>Regarder</p>
		
<p>S'asseoir</p>	<p>Rêver</p>	

Annexe 2 : Dessins « non »

 <p>Boire</p>	 <p>Camper</p>	 <p>Courir</p>
 <p>Crier</p>	 <p>Faire du roller</p>	 <p>Manger</p>
 <p>S'appuyer</p>	 <p>Sauter</p>	 <p>Toucher</p>

Annexe 3 : Bulles « oui »



S'asseoir

Découvrir

**Prendre
son temps**

**Poser des
questions**

**Etre
curieux**

Annexe 4 : Bulles « non »

