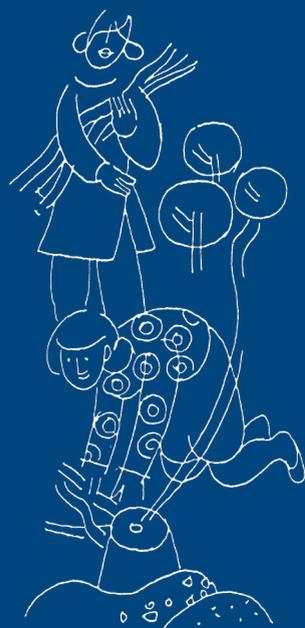


# partie 3

## L'activité plastique



**« La grande aventure,  
c'est de voir surgir  
quelque chose  
d'inconnu, chaque jour,  
dans le même visage.  
C'est plus grand que  
tous les voyages autour  
du monde. »**

***Alberto Giacometti***

# DES ENFANTS AU MUSÉE

**Robert Lelarge\***

**Article publié le numéro 501 de VEN, (septembre 2001), ce texte est extrait du Dossier « Pratiques culturelles, quel accompagnement ? »**

Voir avec des enfants les œuvres conservées dans un musée, c'est d'abord leur offrir pendant un temps limité, un environnement esthétique que la rue, l'école, la famille ne peuvent proposer. C'est comme aller au spectacle pour s'enrichir. Visiter un musée, c'est s'initier aux arts d'expression : peinture, sculpture, dessin, photo. Le musée n'est pas un établissement rarissime en France. Il en existe plus de trois mille. Visiter un musée, c'est participer à la découverte d'une production des adultes qui témoignent de leur émotion pour la partager avec leur entourage. Scruter les œuvres d'un musée, c'est découvrir comment les artistes s'y prennent pour transmettre leur savoir-faire esthétique et poétique. C'est voir sur le tas, ce qui n'apparaît pas sur les reproductions diffusées : la technique, les audaces, la vibration de la couleur, le cheminement de la lumière...

C'est avant tout regarder avec acuité, sans a priori, des réalités qui forment un esprit critique, que chacun porte en lui, et qui forment un nouvel amateur...

## ■ À L'EXPOSITION « MÉDITERRANÉE », PARIS

### **Le cahier d'écolier**

Deux fillettes de l'âge des enfants de sixième examinent une peinture. L'une debout commente l'œuvre à haute voix. L'autre assise par terre écrit dans un cahier d'écolier d'une fine écriture les impressions de sa camarade. Je tente de nouer un dialogue. J'apprends qu'elles doivent ausculter un tableau de leur choix et rapporter leurs impressions auprès de leurs camarades de classe. Le choix de l'œuvre paraît libre et les moyens utilisés aussi. J'ai peur que l'activité de ces fillettes pourtant menée avec sérieux et courage, n'aboutisse qu'à un discours littéraire dont la conclusion reste au niveau « de j'aime ou j'aime pas » dissociée des qualités intrinsèques de l'œuvre étudiée.

Or, c'est ce qui se passe en aval du jugement qu'il est capital de conserver. Il est indispensable de garder la richesse de l'approche faite d'observation rigoureuse avant de donner son sentiment.

Il ne faut pas nier, pendant la visite d'un musée, la difficulté d'obtenir des enfants une adhésion totale manifestée par un regard actif et curieux. Les courses, les jeux de cache-cache, les glissades sur les parquets cirés sont toujours tentants.

*\* Entré aux Ceméa à la Libération, il a été une des figures historiques de l'action des Ceméa depuis ses origines vis à vis des arts plastiques et des activités manuelles. Il a occupé les fonctions de délégué régional à Dijon, de responsable national du groupe Activités manuelles et de rédacteur en chef de la revue des Ceméa Vers l'Éducation Nouvelle.*

Comme le disait un enfant d'école maternelle à sa maîtresse qui organisait une visite : un musée c'est un endroit où il y a beaucoup d'escaliers et de temps en temps, il y a un fauteuil.

Mais il semble que la première préoccupation d'un éducateur est de trouver les moyens pour que les enfants regardent avec intérêt les œuvres exposées en évitant la balade organisée systématiquement. Des jeux bien menés permettent la qualité de ces regards. En voici quelques uns, sujets d'expériences

## ■ **SALLE SERGE POLIAKOFF DU MUSÉE MAILLOL À PARIS**

### **Jeu de l'inventaire**

Ce jeu convient particulièrement aux jeunes adolescents.

Il se joue, comme la plupart de ces jeux d'observation, par groupe de deux ou trois. Il convient bien à l'analyse des œuvres non figuratives, bien souvent délaissées.

Munir un petit groupe d'une fiche de bristol sur laquelle les joueurs notent au fur et à mesure, leurs découvertes. Dans le cas *Poliakoff* ce seront plutôt les couleurs et les formes. Cette fiche une fois remplie est remise à l'animateur en lui glissant à l'oreille le nom du tableau. Le reste des jeunes visitent les autres salles pendant ce temps.

Écoutons quelques découvertes :

- Le tableau se présente à plat,
- à première vue, peu de couleurs,
- jaune, noir, rouge sur fond vert clair léger,
- Le vert n'est pas uni. Il en existe au moins deux superposés,
- Une forme vert-jaunasse posée en bas du tableau ressemble à un bateau enfantin,
- Le noir est un rectangle placé dans l'axe vertical.
- Ce jeu demande de fines observations.

Un nouveau groupe tente de retrouver le tableau décrit à l'aide de la fiche. Lorsqu'il le retrouve, il remet la fiche à l'animateur en le nommant et en le situant. Ce jeu est à « double tranchant » : un groupe décrypte, alors que le suivant, fin limier, découvre.

## ■ **AU MUSÉE PICASSO D'ANTIBES**

### **Jeu du Qui dit plus ?**

Ce jeu se joue également à deux ou trois joueurs. Choisir un tableau dans la collection du musée en tenant compte des envies des enfants. Le jeu commence devant l'œuvre. On peut faire les découvertes à haute voix, en les notant ou pas.

« Qui dit plus ? » donne le sens du jeu. Celui qui fait une observation nouvelle énonce sa découverte... en plus. Une peinture de *Nicolas de Staël* est choisie ce jour-là.

- Le fond est entièrement bleu,
- le bleu foncé de la nuit,
- l'artiste a peint quatre objets,
- d'abord un chandelier blanc (c'est le nom du tableau),

- un pot en étain, je crois,
- une cafetière noire qui paraît en émail comme celle de ma grand-mère,
- un objet en verre ( ?),
- les objets vont du blanc au noir,
- ils sont alignés sur une table,
- non, sur une étagère, il n'y a pas de pieds.

On peut affiner selon la compétence des enfants :

- Un liseré borde la cafetière noire.
- pas de liseré autour du chandelier.

On entre petit à petit dans l'intimité de l'œuvre :

- Le chandelier forme un angle droit avec l'étagère,
- les reflets sur l'objet en verre également...

Lorsque une analyse semblable est faite à haute voix, bien des sensations, des impressions, des émotions sont partagées d'une manière forte, souvent indélébile et par tous les joueurs.

Ensuite, l'animateur peut faire découvrir l'œuvre et la pensée de l'auteur (s'il la connaît) ou donner à lire. Cette attitude paraît mettre « la charrue avant les bœufs ». C'est plutôt compter pour comprendre sur la réalité de l'œuvre avant d'en connaître l'histoire. Croyez-moi, le « jeu en vaut la chandelle ».

## **AU MUSÉE MUNICIPAL DE TROUVILLE**

### **Le petit livre à regarder**

Dialogue entre enfants entendu dans une salle des musées de Trouville examinant un tableau :

- Lourd ou léger ?

Je ne vois pas comment répondre à cette question.

- Fragile ou robuste ?
- Plutôt fragile, il me semble même que l'on pourrait crever la toile, mais comment réparer ?
- Il existe sans doute des réparateurs.

Et la conversation continue.

« Le petit livre à regarder » n'est pas un livre à feuilleter lorsque l'ennui menace. C'est plutôt un guide, une innovation, une pratique pédagogique inventée par **Annick Michel** dans sa classe d'Hérouville pour amener ses élèves à regarder avec acuité et en toute liberté les œuvres plastiques avec sérieux et méthode. Il se présente sous la forme d'un carnet à feuilles interchangeables portant une question sur chacune d'elle. Voici

quelques-unes des questions posées dont la liste peut évoluer :

- Lourd, léger, lumineux, obscur, coloré, terne ?

Les mots simples créant une sorte d'ambiguïté peuvent faire jaillir des réponses inattendues :

- Chaud, doux, froid ? mordre, lécher ? hurler, chuchoter, murmurer, résonner ? luxueux, pauvre ? mort, vivant ? La puissance, la faiblesse ? la justice, l'injustice ? la haine, l'amour ? ancien, moderne ? désert, peuplé ? vide, plein ? mobile, immobile ? silencieux, bruyant ? la liberté, la prison ?

Ce petit livre à regarder vaut pour différentes formes d'expression. Des questions paraissent inadaptées à certaines formes d'art. Je ne le crois pas. Ces interrogations ne constituent pas une gêne. Au contraire elles suscitent parfois des réponses inattendues. J'ai assisté à la visite du musée municipal de Trouville pendant une journée de « découvertes plastiques ». J'ai pu mesurer l'enthousiasme des enfants et la liberté de leur démarche. Il existe encore bien d'autres jeux avec la couleur, le volume, les lignes. Nous avons rapporté ici quelques expériences qui ont une influence mesurable sur l'évolution des enfants devant les œuvres. Il reste maintenant à témoigner sur le deuxième pan de l'activité plastique des enfants et des jeunes. Faire soi-même.



**« Rare est le nombre  
de ceux qui regardent  
avec leurs propres yeux  
et qui éprouvent avec  
leur propre sensibilité. »**

***Albert Einstein***  
***Comment je vois le monde***

# REGARDER, OBSERVER, VOIR, TRADUIRE

**Robert Lelarge\***

**Article publié dans le numéro 516 de VEN, (octobre 2004), ce texte est extrait du Dossier « Les arts plastiques »**

Nous pouvons toujours dire, regarder, je ne suis pas certain que l'on voit. Sous cette injonction, regarder est une action généraliste, indifférenciée, sans mobilisation véritable du voir. On peut observer que l'on regarde en priorité ce que l'on connaît déjà. Regarder pour beaucoup, c'est avant tout promener ses yeux sur les choses, sans intention particulière de découverte. Ne faut-il pas savoir ce que l'on cherche pour se mettre en quête et trouver une réponse ? Celui qui vous conseille de regarder est tout à fait extérieur à vos intérêts du moment et ce regard-là s'apparente au travail de vision du mal-voyant. Ceux qui ont l'habitude d'accompagner des enfants, ou même des adultes, savent bien qu'il existe une marge entre celui qui sait quoi et comment regarder et le néophyte. C'est tout l'art de montrer l'intérêt de mettre le voyeur en éveil. On saute bien trop facilement du coq à l'âne ; regarder, c'est d'abord fixer son attention, pour percevoir clairement ce que l'on voit.

Après cette mise en appétit nous allons nous attacher à définir le regard, sa nécessité, sa qualité, son étendue. En prenant pour premier exemple, l'analyse d'une œuvre peinte. Ensuite, nous ferons des propositions pour stimuler la capacité de voir.

Pour finir nous nous attacherons à montrer les liens qui unissent le regard, le voir, le traduire. J'écoute régulièrement l'émission de France Culture animée par **Pascale Lismond**, Clin d'œil le samedi dans la matinée. Le principe en est simple. **Pascale Lismond** invite une personnalité du monde des arts, artiste, critique, historien et lui demande de visiter avec elle une œuvre choisie dans un musée. Ce samedi 2 novembre, elle a demandé à **Michel Ciment** (de Positif) de parler avec elle au Musée du Prado à Madrid et de s'arrêter devant une peinture de **Goya La Fusillade du 3 mai** (titre le plus souvent utilisé pour cette œuvre).

Ensemble ils regardent l'œuvre et échangent leurs propos à haute voix. **Michel Ciment** commence l'analyse en comptant les groupes de personnages figurés. Au centre, un groupe d'hommes crient ce que l'on peut prendre pour du désespoir et de la détermination. À droite, un groupe de soldats sans signe d'appartenance à une armée, pointent leurs fusils. Au fond, un groupe de personnages agenouillés, soumis. Au premier plan, allongé, un homme mort, dans le sang de ses blessures. Il vient d'être exécuté.

\* Entré aux Ceméa à la Libération, il a été une des figures historiques de l'action des Ceméa depuis ses origines vis à vis des arts plastiques et des activités manuelles. Il a occupé les fonctions de délégué régional à Dijon, de responsable national du groupe Activités manuelles et de rédacteur en chef de la revue des Ceméa Vers l'Éducation Nouvelle.

**Pascale Lismond** rappelle la situation des Espagnols au moment où **Napoléon** occupe leur pays, la répression, les exactions, la peur. Un peu d'histoire dont le tableau fixe un épisode. **Michel Ciment** poursuit l'analyse. Trois couleurs sont employées par **Goya** : le blanc (la chemise de l'insurgé), le rouge (le sang du mort) et le noir (les soldats). Trois teintes franches que l'on retrouve souvent dans l'œuvre du peintre. Et l'analyse à deux voix se poursuit pendant un quart d'heure.

Voilà une façon de regarder efficace. Elle tient compte des catégories de protagonistes. Elle en fait l'addition. Elle procède de la même manière pour la couleur. Elle caractérise l'énergie ou la crainte des groupes d'hommes en présence. Au bout des fusils, l'insurgé offre sa poitrine. À la place des commentaires habituels, plus centrés sur l'histoire que sur la réalité visible, du type : c'est horrible, je n'aurais pas voulu vivre là, quelle bouche-rie... Les présentateurs analysent l'image de manière compréhensible pour tous. Ensuite, signification et message peuvent se manifester.

Nous pouvons accepter que cette manière de mener l'enquête dans un tableau peut être adaptée pour mener l'analyse d'un paysage.

Après cette phase indispensable, on peut épancher nos sentiments et nos émotions à partir de la façon dont on regarde.

Évidemment, il existe plusieurs manières de regarder et en particulier, celle colorée par nos intérêts propres. Je me souviens de la première visite de jeunes filles et de jeunes gens, d'une salle de travail d'un centre culturel installé dans un château d'hier. Mis en confiance, j'étais toujours étonné de la réaction de certains. Toutes les remarques qui suivent n'ont pas été faites le même jour.

L'apprenti-peintre en bâtiment voyait tout de suite l'état des peintures de la pièce. Celles-ci s'écaillaient abondamment. Le jeune électricien découvrant l'éclairage du plafond laissait percer son inquiétude. Un miroitier, intéressé par la glace ancienne au-dessus de la cheminée, explique à son voisin la grande balafre qui sépare la glace en deux par le dégagement de chaleur du feu. En fait, c'était le résultat d'un projecteur mal orienté. Mais il y avait aussi cette jeune fille qui regardait le parc, admirable disait-elle, que découpait une fenêtre. Ces remarques renforcent l'idée que l'on ne voit vraiment et presque exclusivement que ce que l'on connaît déjà, ce qui touche à nos savoirs.

Il ne s'agit pas de mâcher la vision de celui qui regarde. Plutôt de donner les moyens pour cadrer cette vision. Encourager celui qui regarde à prendre plus de temps pour l'observation, en fait plus de liberté. Lorsque l'on veut dessiner un paysage il est bon de chercher le point de vue le plus favorable, simple, clair, net, lisible. Tout n'est pas bon à noter, et il vaut mieux mettre les chances de réussite de son côté. Plusieurs moyens conviennent. Une petite fenêtre taillée dans du carton, de la taille homothétique du support qui reçoit le dessin, cadre le paysage. Elle permet de sélectionner l'important et de laisser tomber l'inutile. Elle concentre la vision sur l'essentiel. En fait, c'est ce que l'on obtient avec le

viseur de l'appareil photo. Mais on peut aussi pratiquer une analyse muette du sujet par nous-mêmes.

Je pars de ce buisson rond, rencontre l'arbre sec qui borde le chemin creux... On peut, sans paraître ridicule, parler le motif à haute voix. Comme la couturière qui coupe le tissu d'une jupe, placer dès le début, « le fil du milieu », garantie de l'équilibre du travail. Notre fil du milieu est la ligne d'horizon. Haute dans la page, elle laisse du champ aux champs. Se rapprochant du bas elle donne la priorité au ciel et aux nuages. Le choix de cette ligne, sa place, vont déterminer en partie la suite, en créant le caractère de la notation.

Noter est souvent prétexte à mieux regarder. Noter avec des signes, des mots, des codes personnels. Noter c'est répondre à son envie de voir mieux, de fortifier sa mémoire.

Aider le dessinateur à s'installer le plus confortablement possible, à éviter le plein soleil, que la feuille de papier blanc n'éclabousse pas le regard. La bougeolette n'est pas favorable à la concentration. Apprendre à regarder le paysage avant de le traduire rappelle le jeu « Qui dit plus », sorte de compétition à deux joueurs, le vainqueur n'ayant plus rien à dire.

Alors, le moment de l'agir commence.

Au cours de la notation, l'éducateur présent dans cette activité peut aller jusqu'à montrer ce que pourrait apporter un support d'une autre nature : un papier à grain, à fibre, un papier mouillé, un carton léger dont on a « duveté » la surface avec une cale à poncer. L'expérience en cours se déplace légèrement entre le voir et le mieux faire. On peut offrir les mêmes suggestions avec les outils traçants : un crayon à mine grasse, n'est pas une pointe *Bic*®. Encore une remarque : il est possible d'observer avec acuité les formes qui entourent certains éléments, parfois l'espace en entier. Jouer du négatif et du positif est souvent riche de découvertes. Cette façon de voir est encore plus sensible lorsque le sujet principal se découpe sur le vide.

Tout ce qui précède doit permettre à un éducateur de soutenir l'action, la volonté de celui qui engage son regard, sans se substituer à son effort d'appropriation mais en accompagnant son dynamisme de recherche.

Nous devons débiter ce chapitre en s'attachant au traduire. Car chacun doit régler l'importante question de réduire en deux dimensions ce qui se présente en trois.

Traduire ce que l'on voit est une activité mentale personnelle. On ne peut traduire qu'après avoir vu pour le confier à sa mémoire. Voici quelques années, parlant de la production des œuvres, on avait coutume de dire qu'il existait deux types de dessins : des dessins sus, faits de clichés et d'automatismes et des dessins vus, faits de réalités perçues. Traduire est un moment privilégié du choix. Après le tâtonnement des premières impressions, même avant le début des notations, il n'est pas utile de tout conserver. De ce choix va naître un style personnel, issu des éléments plastiques rencontrés. Traduire en restant

fidèle à ce que l'on a vu, c'est disons-le encore une fois, choisir entre l'indispensable et le superflu. Sans aller jusqu'aux principes de *Sie Ho*, peintre chinois du VII<sup>e</sup> siècle, qui affirmait qu'une œuvre doit être faite dans la tête de l'artiste avant d'être posée sur le papier, cela montre bien la hiérarchie des événements pour atteindre la réussite, la vision de ce que l'on souhaite.

Des peintres, pour des raisons différentes, ont su choisir. Hier, quoique l'on puisse en dire, *Jean-Baptiste Camille Corot* est l'auteur de croquis rapides, conservés au Louvre, peu connus, mais à notre avis bien plus attachants que ses sous-bois charbonneux. Les quelques traits notés sur le terrain de *Jean-François Millet*, sont le reflet le plus juste des activités paysannes de la Hague à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans oublier les arbres, les barques, les paysages de *Nicolas de Staël*, qui sait garder l'essentiel pour atteindre les marches de la perfection dans ce domaine. Plus subtil, plus réjouissant est que la traduction immédiate use de la métaphore. Parasol ou parapluie la forme de ce pin... parasol. Moutons en troupeau, nuages dans le pré. Ces jeunes filles blondes aux robes serrées à la taille à la manière des gerbes de blé mûr. Le ruban de la route se noue et se dénoue. Le pylône électrique a des bras de sémaphore. Des sentiers ficellent le paysage...

Sautons sur le plaisir de transformer une vision réaliste en une image poétique.

Ainsi l'acte de traduire peut rejoindre l'acte d'écrire.

D'autres que moi, photographes, géographes, amoureux de la nature, mais aussi écrivains dramaturges et poètes se retrouveront certainement dans ces réflexions. J'ai pris mes exemples dans le domaine des arts plastiques parce que c'est celui que je fréquente le plus. D'autre part, j'ai vécu dans différents contextes scolaires, dans des situations de culture populaire et côtoyé des filles et des garçons bien différents. Ceux qui voulaient poursuivre des activités artistiques et ceux qui me laissaient pénétrer dans leurs trajectoires sans envies apparentes. Les expériences renouvelées apprennent beaucoup aux vieux singes, si vous me permettez cette image.

Je ne dépeins ni ne défends une théorie d'apprentissage quelconque. J'ai seulement apporté une aide à ceux qui la demandent. Ce qui renforce aussi l'idée que l'expression suit l'impression et non le contraire. Il ne faut donc pas craindre d'organiser, de voir, en émettant modestement des remarques en direction de ceux qui regardent.



**« Le dessin n'est pas  
la forme, il est la manière  
de voir la forme. »**

***Edgar Degas***

# DESSIN, PEINTURE, SCULPTURE, DÉCORATION

**Robert Lelarge\***

**Article publié dans le numéro 516 de VEN, (octobre 2004), ce texte est extrait du Dossier « Les arts plastiques »**

Dans ce dossier, notre intention n'est pas de traiter de tous les moyens d'expression mis au service des arts plastiques à la manière d'un manuel. Le texte présent n'a pas la prétention de décrire toutes les joies et tous les déboires qu'un amateur rencontre sur le chemin de la création. Il va plutôt montrer par des exemples l'étendue couverte par les arts plastiques : le graphisme, le pictural, le plastique, le décoratif.

Combien de fois accompagnant les premiers pas d'un débutant, n'avons-nous pas entendu cette réflexion en forme d'excuse : « Moi, je ne sais pas dessiner ! » Et pourtant, nous avons été surpris par des réussites éclatantes, d'un essai spontané, parfois temporaire il est vrai. Un portrait à la manière de **Dubuffet**, une chevelure à la **Léonard**, une abstraction à la **Bazaine**.

Rappelons-nous qu'à côté de l'exercice des arts savants, les artistes ont conservé des témoignages de leurs petits passe-temps : *Le petit cirque* de **Calder**, dont il a fait un film, les poupées que **Picasso** a découpé pour ses enfants, dans des boîtes de Gitanes.

Le champ est donc infini, dans son étendue, dans sa qualité. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris si un enfant dessine à tour de bras, délaissant pour le moment, l'attrait de la peinture. Ni de celui à l'aise dans la pratique de l'aquarelle alors que son voisin « pataugeur » gâche du plâtre.

## LE DESSIN

Qui n'a pas rêvé de dessiner avec aisance ? De fixer sur le papier, en un tour de main, l'attitude d'un personnage, d'un coin de paysage. Dessiner, c'est garder le souvenir vivace, d'un moment exceptionnel, montrer notre vision du monde ou les reflets de notre psychisme. On dessine par essais successifs pour maîtriser des capacités motrices, devenant petit à petit maître de nos gestes, de nos traces et de nos signes. Il n'existe pas, pour le dessinateur, des sujets tabous. Tout est question de fréquentation active du motif, qui seule nous propose des solutions.

Le dessin est une forme d'expression rapide, souvent spontanée. Ne dit-on pas : un joli

\* Entré aux Ceméa à la Libération, il a été une des figures historiques de l'action des Ceméa depuis ses origines vis à vis des arts plastiques et des activités manuelles. Il a occupé les fonctions de délégué régional à Dijon, de responsable national du groupe Activités manuelles et de rédacteur en chef de la revue des Ceméa Vers l'Éducation Nouvelle.

coup de crayon. Le croquis est le résultat de l'action de « croquer », gourmand et croustillant. Le dessin paraît avoir une place importante dans la hiérarchie des arts plastiques, on dit plus souvent : je ne sais pas dessiner plutôt que je ne sais pas peindre ou modeler. C'est notre culture, venue de loin, qui nous le fait croire. Pour l'amateur, le dessin peut être divisé en deux grands groupes d'expression : le dessin au trait (aux traits devrait-on dire) et le dessin de « valeur » par tâches successives.

Le dessin au trait n'est pas seulement constitué de lignes qui simulent une forme, (le dessin n'est que convention) mais un trait modulé plus riche que le trait fil de fer.

Selon le cas, il ajoute sécheresse, graisse, onctuosité... D'autre part, il se déroule au plus près de la forme, sur le fond pour faire naître le sujet, ou sur le sujet lui-même pour en suggérer la nature. Alors, formes, matières, couleurs mêmes (par comparaison des lignes entre elles) peuvent devenir significatives.

L'autre manière d'envisager un dessin expressif est de juxtaposer des plages diversement éclairées, étalées côte à côte, du blanc au noir. On peut dire que ce deuxième type de dessin est un exercice de valeurs, et qu'il a été utilisé pour préparer l'esquisse d'un tableau. Il faut mentionner les différences d'aspects que confèrent des outils traçants variés. Une ligne à l'encre de chine par une plume sergent-major est toujours plus sèche qu'une ligne faite au pinceau. Les crayons mine de plomb vont du très sec au très gras. La poussière du fusain doit être fixée pour tenir. La craie noire, la sanguine donnent une gamme de matières...

Par expérience, en particulier pour les adultes, le croquis de nu est sans doute le meilleur moyen de progresser dans le domaine particulier du dessin. Nous ne sommes pas toujours en mesure d'organiser cette activité d'apprentissage sensible. Le choc que constitue l'apparition d'un corps dénudé devant un groupe n'a rien à voir avec une familiarité de mauvais aloi. Simplement ce trouble, d'origine complexe qui a l'avantage de mobiliser le regard se traduit par des progrès évidents... Le respect que l'on doit au modèle nous projette dans la phase enrichissante de notre savoir être à travers notre savoir-faire.

Quelques mots sur la gravure, car ce moyen de s'exprimer a de nombreux points communs avec la pratique du dessin. Ses techniques sont une fois de plus variées : eau-forte, pointe sèche, aquateinte et les matériaux qu'elle sollicite sont variés : bois debout, bois de fil, linoléum, plaque de cuivre, de zinc se conjuguent pour donner des œuvres aux caractères différents. L'impression des gravures demande des tours de mains particuliers. L'encre typographique « amoureuse » est déposée sur les « bosses » de la matrice (lino, bois), alors qu'elle tapisse les sillons gravés. Dans ce cas, après essuyage méticuleux, la presse force le papier à entrer dans les creux pour imprimer les signes.

La lithographie, ancêtre de l'offset, utilise la qualité répulsive de l'eau qui n'accepte pas les corps gras, généralement le dessin à imprimer. En passant un rouleau chargé d'encre, seules les parties grasses seront imprimées.

On connaît aujourd'hui le succès de la BD auprès d'un large public d'enfants et d'adultes... La véritable réussite de certains albums semble résider dans l'adéquation entre le scénario et le dessin des vignettes. Il est certain, à moins que l'auteur en décide autrement, que la nature expressive des lignes et des signes soutienne l'atmosphère du récit : une ligne claire, figurative pour **Hergé**, une science du noir et du blanc pour **Hugo Pratt**, un trait net rehaussé de lavis pour **Tardy**... Le lecteur-voyeur en apprécie le style.

*« Matisse a raconté que la « révélation », c'est son terme, de ce qui devait, de ce qui allait être son art, lui vint un jour, où, jeune élève à l'école, il attendait une communication téléphonique, dans un bureau de poste. Machinalement, il crayonne sur un formulaire qui traînait sur la table, quand il vit apparaître sur le papier le visage de sa mère, réel comme jamais il n'avait été ; ni aucun des objets par lui représentés selon les règles académiques. Qu'était cette révélation décisive ? Qu'il y a deux façons de représenter un modèle animé ou inanimé. Le premier, celui qu'enseigne l'école, consiste à identifier les choses par imitation. Le second exige que l'on s'identifie aux choses par l'amour. C'est sa mère qui surgit de la feuille. Fait significatif : le véhicule de cette révélation qui est à l'origine de la plus profonde révolution de notre siècle, à été le dessin. »*

**Pierre Schneider,**

**Matisse, édition Dina Vierny.**

## ■ LA PHOTOGRAPHIE

Parler à cette place de photographie constitue une transmission possible entre le noir du dessin et la couleur de la peinture. Cette activité depuis **Nadar** est devenue un moyen d'expression populaire. On « tire » le portrait en famille. Qui, de l'enfant à l'adulte, de l'amateur au professionnel, ne possède pas un appareil photo adapté à ses besoins ? On a même inventé des « jetables » pour mettre cette technique à la disposition de tous. Et les inventions s'accumulent jusqu'au numérique.

Cependant il existe une différence de nature entre la photo, le dessin, la peinture, par l'importance que prend l'appareillage pour traduire un motif, ainsi que par le travail en laboratoire qui s'opère lorsque le photographe prend en charge ses tirages.

L'appareil photo n'est pas un outil de même nature qu'un crayon. Il voit tout et reproduit tout, même ce que le photographe n'avait pas remarqué lors de la prise de vue. En traduisant le sujet, le dessinateur peut choisir et orienter la composition de son œuvre, recentrer certains caractères, en oublier d'autres, réorganiser sa vision. Pour atteindre les mêmes objectifs avec une photo, il faut maîtriser de nombreux paramètres, qui édulcorent, quoique l'on en dise un peu de spontanéité. Or, une des vertus de la photo est qu'elle fixe l'instant. Cependant, je reconnais que certaines œuvres de **Henri Cartier Bresson**, de **Robert Doisneau** et de bien d'autres, dans des registres expressifs différents, ont le droit d'être remarquées.

## LA PEINTURE

Qui n'a pas eu la curiosité de voir un peintre s'affairer derrière son chevalet, de porter alternativement son regard sur le motif et sur la toile, d'observer comment l'œuvre avance, si le peintre pratique la figuration, ou si la ressemblance n'est pas sans souci, construisant une œuvre ?

Il est peut être préférable de parler couleur au lieu de parler peinture, la nature du matériau ayant pris la place de l'activité.

Ce que nous appelons peinture par habitude, n'est pas un coloriage qui consisterait à mettre en couleur un dessin. Le peintre organise sa toile par taches juxtaposées, soit en imitant un sujet, soit en composant une atmosphère colorée signifiante.

La couleur par son chatoiement naturel, semble favoriser les contacts entre l'œuvre et son spectateur. D'où l'idée parfois émise que la peinture est plus attirante, plus facile à « comprendre » que les autres arts plastiques. Mais les clichés nous guettent.

Lorsque **Cézanne** dit que la peinture, dans notre culture, peut être résumée en quelques formes platoniciennes, nous ne retenons qu'une partie du message. La fin : convenablement organisée, change sensiblement ses paroles, car la peinture tient toute entière dans ce convenablement.

Certes, ce sont d'abord les couleurs, abondantes et diversifiées qui attirent notre regard et le retiennent. Leur teinte, en elle-même, saturée ou discrète, présente ou évanescence, que l'on nomme « valeur » fixe la tache à un niveau exact sur la toile. Par tradition culturelle, par éducation, chacune s'attache au pouvoir de représentation mentale.

De tout temps, on a attribué un sens à chaque couleur en la distinguant. Certaines ont subi des effets de mode : le rouge médiéval a cédé sa place royale au bleu de Saint Louis jusqu'à la Révolution.

À notre époque, le citron est coloré de jaune acidulé mais ce jaune peut servir, en dehors de la représentation du fruit dans une œuvre plus abstraite.

Dans cette deuxième direction, la couleur continue à agacer nos papilles sans référence à la forme initiale. Une des raisons d'utiliser librement des taches colorées, c'est pour certains l'occasion de manipuler la matière de la peinture, de distinguer la couleur, de l'opposer à une autre, de surprendre le spectateur par la hardiesse des juxtapositions, tout en cherchant des effets sensibles, révélateurs.

À ce sujet nous pouvons faire la différence entre l'art figuratif/concret, et l'art non figuratif/abstrait.

Pour peindre, une grande quantité de matériaux peuvent être mis en œuvre. Si l'on veut obtenir des couleurs transparentes donnant un aspect de légèreté à l'œuvre, il est indiqué d'utiliser l'aquarelle dont les touches de couleur jouent avec le blanc du papier. Ainsi des touches plus consistantes pour un paysage construit appellent l'utilisation de la gouache plus couvrante.

Si l'on cherche à obtenir une couleur plus présente, plus minérale, il convient d'utiliser la peinture à l'huile plus ou moins diluée. Alors la touche peut porter la couleur, la valeur, la matière...

L'acrylique sèche plus rapidement que l'huile ce qui permet des repentirs plus rapides dans le temps. Les outils qui distribuent la couleur impriment eux aussi leurs empreintes : pinceau, brosse, couteau, rouleau et parfois le doigt du peintre.

Nous retrouvons la couleur et son pouvoir pictural dans la fresque, la mosaïque, la tapisserie, toutes techniques liées à l'architecture.

Pour réaliser une fresque, un maçon intervient d'abord pour talocher un crépi lisse sur une surface murale. Sur le crépi encore frais, un peintre dépose les pigments colorés de sa composition. Ceux-ci sont fixés définitivement dans le crépi au moment de son séchage.

La mosaïque qui a fait les beaux jours de l'antiquité, consiste à traduire une œuvre à l'aide de petits cubes de teintes naturelles ou émaillées pris dans un ciment. Des mosaïques ont pu recouvrir des sols et des murs. La tapisserie est le résultat d'un tissage, selon le « carton » proposé par un artiste. Au siècle dernier, le peintre **Jean Lurçat** a donné une nouvelle chance à la tapisserie en réhabilitant le « gros point », rapide à l'exécution, créant un style de surface colorée bien lisible.

C'est la peinture d'artistes reconnus, plus que toute forme d'art qui a crédité l'idée d'école, notion utilisée par un large public : l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le symbolisme, le futurisme ou le suprématisme.

*Et l'émotion direz-vous, qu'en faites-vous ? N'est-ce pas la raison d'être de toute œuvre plastique ? Qu'il s'établisse un lien entre celui qui regarde et ce qu'il regarde. Dans le coin d'une salle d'exposition consacrée à la période classique de Rothko est accrochée une œuvre toute de rouge parée. Elle éclate comme une chaudière de cuivre surchauffée prête à éclater. Regarder cette toile vous brûle les yeux.*

*Le feu (déjà si difficile à peindre) qui s'en échappe contamine l'espace. Un ciel tendu de soleil africain. La couleur de base : un volcan en ébullition. Le cœur d'un haut fourneau. L'alandier incandescent d'un four de potier en fin de cuisson. Les rouges du centre deviennent cramoisis sur les bords. Cette œuvre entre en résonance avec tous nos souvenirs. Il faut reculer pour se rafraîchir d'un peu d'espace. Nous nous éloignons alors vers un autre tableau plus frais.*

À l'occasion de l'exposition **Mark Rothko**

## LA SCULPTURE

Qui, enfant, n'a essayé de traduire en volume un animal ou un personnage familier ?

Le plus petit morceau de terre argileuse tombé entre des doigts entreprenants est vite devenu une bille ou des formes caricaturales, traduisant une envie d'agir. Enfin, si la matière première est abondante, elle déclenche le modelage, premiers pas vers la sculpture, expression la moins fréquentée des arts plastiques.

D'une part, parce qu'elle fait appel à des matériaux moins courants sur le marché, et dans certains cas à des outils spécifiques. D'autre part, parce qu'elle utilise un langage plastique moins connu. On va plus facilement voir une exposition de peinture qu'une présentation de sculpture. Mais aussi parce que les sculpteurs au fait de leur art, ont besoin de temps et d'espace pour faire évoluer leurs projets et que tout le monde n'en dispose pas.

Une sculpture, avant tout soucieuse de représentation se présente sous forme d'un volume qui s'épanouit dans la lumière. Celle-ci a donc une fonction primordiale à égalité avec la matière. Pour résoudre cette question, un des moyens les plus utilisés est de tailler ou de modeler des facettes épidermiques sur un bloc de matière initial. En termes de métier ces facettes se nomment des plans. Pour nous faire mieux comprendre, faisons une expérience. Posons verticalement un morceau de sucre sur un support en papier devant une source lumineuse. Une des faces du sucre sera éclaircie, les autres restant dans l'ombre. Faisant tourner le sucre sur lui-même, la face éclaircie devient sombre et celle qui était dans l'ombre s'éclaircit. Nous constatons que les faces, les plans, n'ont pas changé de forme physique pendant l'opération, mais l'éclaircissement les a distinguées.

On peut donc dire déjà que la sculpture n'est pas la gravure d'un dessin sur un volume, mais la juxtaposition significative de plans différemment éclaircis.

Pour entrer plus avant dans le langage propre à la sculpture, laissez-nous faire une incursion dans trois œuvres qui jalonnent l'histoire.

Ce témoignage de la Grèce des Îles se présente sous forme d'un bloc dénué des caractères humains habituels sauf le nez qui donne une orientation au volume. Pour cette tête, pas d'yeux, pas d'oreilles, pas de lèvres, pas de césure entre le front et la coiffe (ou la chevelure). Un volume compact tourné vers l'intériorité.

Le Sommeil des rois mages, chapiteau du X<sup>e</sup> siècle de la Cathédrale d'Autun, montre l'ange annonçant l'étoile aux rois endormis. Ceux-ci reposent côte à côte, serrés, le sculpteur les ayant représentés vus de dessus. Mais les plis du couvre-lit mobilisent notre regard et conduisent celui-ci vers le pied du lit vu de côté. Cette bascule, ni graphique, ni picturale est bien d'essence plastique.

Enfin, *Stella*, bas-relief d'**Henri Laurens** (1933) qui se sert d'un personnage familier pour monter vers l'étoile. En effet, à partir du pied de l'œuvre, des plans montent en escalier le long du corps : le pied, le mollet, la cuisse, l'autre cuisse, le ventre... Sept petits plis

discrets habillent le personnage de sa féminité. Un phylactère, prenant en compte le volume des bras symbolise les nuages. *Stella* est dans le ciel !

On classe les différents types physiques de sculptures en les nommant de la manière suivante. Un volume dressé (une statue) autour duquel notre regard peut tourner, l'envers vaut l'endroit, a reçu le nom de ronde-bosse. Un volume sculpté qui se déroule le long d'un mur s'appelle un relief. Nous pouvons distinguer des bas-reliefs parce que la saillie des plans n'est pas épaisse et des hauts reliefs à la saillie nettement importante.

Différents matériaux sont utilisés en sculpture. Ils sont le plus souvent choisis pour leurs qualités esthétiques. L'argile, pure ou chamottée (au séchage plus rapide et à granulométrie plus grossière) est un bon matériau à modeler avec des outils simples, même avec les doigts. Sèche, elle peut être cuite dans un four et devient « terre cuite ». Cette terre cuite n'a que de très lointains rapports avec la céramique, si ce n'est la nature des matériaux. Le sculpteur prend volontiers son inspiration chez les êtres vivants. La céramique est davantage tournée vers la fabrication d'objets utilitaires (parfois anthropomorphes) car le rêve de tous les céramistes n'est-il pas de devenir sculpteurs ?

La pierre tendre peut être sciée et travaillée à l'aide de ciseaux. Sa taille directe, sans maquette préalable peut conduire le débutant à des adaptations destructrices du projet initial.

Le béton cellulaire se traite de la même manière.

Le plâtre est un matériau à double usage : il peut être utilisé dans la confection d'une maquette, mais il peut constituer une sculpture définitive.

Le marbre qui bénéficie d'une grande réputation, est plus facile à mettre en œuvre qu'il n'y paraît, on dit même que certains marbres blancs se travaillent comme du savon.

« Une cire perdue », œuvre de petite dimension est d'abord modelée dans de la cire. La pièce enfermée dans un moule munie d'évents d'écoulement reçoit un métal en fusion qui se substitue à la cire. Au contact de la chaleur, celle-ci fond et s'évacue. Cette technique fait comprendre le coulage en bronze d'une maquette enfermée dans un moule de sable spécial.

Généralement, le sculpteur remet au fondeur sa maquette aux bonnes dimensions car il s'agit d'une collaboration entre deux types de métier.

On voit que la sculpture, à côté de sa période de création, dépend aussi de techniques maîtrisées par des hommes de métier. N'oublions pas notre casquette pédagogique, et pour être tout à fait clair, après notre essai de définition de la sculpture, nous désirons informer nos lecteurs sur un procédé d'expression contemporain, l'installation.

Si vous trouvez sur votre chemin un tas de vieilles tuiles abandonnées, et que par une

écoute attentive, vous entendrez le mot crocodile (les tuiles faisant penser aux écailles d'un saurien) l'envie nous vient d'installer, de reconstituer est animal. Sur le sol, en utilisant des empilages, la bête à la longue queue va naître sous l'effort de tous. Des artistes contemporains ont donné une certaine noblesse à cette activité en redonnant un avenir à ce qui n'était plus qu'un rebut. Ainsi les installations de **Richard Log** sont devenues célèbres.

*La figure humaine est ce qui m'intéresse le plus, mais j'ai trouvé les principes de la forme et du rythme dans l'observation des objets naturels. Tels que cailloux, rochers, os, arbres et plantes. Cailloux et rochers montrant comment la nature façonne la pierre. L'observation des galets lisses, usés par le travail de la mer nous apprend la manière de façonner la pierre, d'en modifier les surfaces, elle nous enseigne les principes d'asymétrie. Il y a dans la nature une variété infinie de formes et de rythmes dont le télescope et le microscope ont décuplé le champ, et à partir desquels le sculpteur peut augmenter sa connaissance des formes.*

*En 1934, nous partîmes à Burcroft près de Canterbury. La maison avait quelques hectares de prairie sauvage. C'est ici que, pour la première fois, je travaillais devant un paysage de campagne auquel je pouvais intégrer mes sculptures...*

*L'espace, la distance et le paysage devinrent très importants pour moi en constituant un arrière-plan et un environnement pour ma sculpture...*

*La sculpture est un art de plein air. La lumière du jour, celle du soleil lui est nécessaire et pour moi, le meilleur environnement et complément de la sculpture est la nature. J'aimerais mieux voir une de mes œuvres dans un paysage quel qu'il soit, plutôt que dans le plus beau bâtiment que je connaisse. Peut-être trouvais-je à ces figures mexicaines des points communs avec les sculptures du XI<sup>e</sup> siècle que j'avais vues enfant dans les églises du Yorkshire. Ce fut une extraordinaire révélation : cette vérité dans le matériau, cette puissance, cette variété, cette fertilité dans l'invention des formes, cette conception totalement tridimensionnelle. Mon choix s'est fait là, devant ces figures austères, souvent cruelles. C'est là que j'ai décidé qu'il n'y aurait pas de « beauté » dans mon œuvre au sens où l'entendaient les derniers Grecs et la Renaissance. Pas de « bon goût », « d'élégance », « d'afféterie ».*

**Henry Moore**

## **LA DÉCORATION**

Qui n'a pas essayé d'apposer sa marque sur un objet lui appartenant avec ses initiales ; sa marque comme une signature. Pour que le bien devienne original et ne soit pas confondu avec celui du voisin. C'est pour cette raison qu'il existe tant de décors différents pour un même type d'objets. On décore pour que le cadeau soit un message d'amour personnalisé ou pour enrichir un matériau jugé trop pauvre.

Un simple filet qui entoure un bol, change l'aspect du bol, son volume même.

Les murs de la maison peuvent être remodelés par ce que l'on y accroche. Poser un bouquet là ou ailleurs, change l'atmosphère d'un lieu.

Depuis quelques décennies on a cherché en vain des différences entre la notion d'artiste et celle d'artisan, sachant qu'il existe plusieurs niveaux dans l'artisanat. Un artisanat de luxe, traitant des matériaux nobles, qui dans notre pays, depuis les réformes de **Colbert**, garde une tradition d'excellence. Un artisanat de grands spécialistes est encore vivace dans quelques ateliers traditionnels : orfèvrerie, verrerie, marqueterie, tissage de la soie... Des artisans, manient des matériaux plus simples répondant à des besoins plus utilitaires : poterie, ferronnerie, vannerie, travail du bois et de la tôle. L'ensemble des productions de cette sorte s'inscrit dans la tradition des arts populaires.

Enfin, certains personnages se sont emparés de ces techniques pour meubler leurs loisirs, n'attachant pas toujours un soin suffisant à leurs créations. Mais cette simplicité de mise en œuvre peut séduire des éducateurs lorsqu'ils accompagnent l'initiation de leurs élèves dans les activités dites manuelles. Cet « art populaire » à mi-chemin entre les arts savants et les activités de subsistance a surtout été l'art de nos campagnes. Tous les matériaux faciles à récolter, à mettre en œuvre ont été les supports de ces créations : la terre pour la poterie, l'osier pour la vannerie, le chanvre et le lin pour le tissage, le fil de cuivre pour la bijouterie rustique, le bois pour la binteloterie, le métal pour la dinanderie...

Les décors ont des rapports étroits avec la fonction de l'objet : des chiens qui chassent sur le couvercle d'une terrine, des événements en forme de petits cœurs, pour un fer à repasser en terre, message d'affection d'un potier pour sa promise.

Les décors peuvent être utilitaires, comme ces colombins fixés sur les parois d'une grosse jarre par une succession d'empreintes faites au pouce, renforçant en décorant les parois. Tous les paysans / artisans n'ont peut être pas participé à l'élaboration de cet élan. Il fallait être soigneux, patient, imaginatif et sans doute amoureux. Alors que les paysannes dès leur puberté fabriquaient leur trousseau, taillant, cousant, brodant. Chacune avait à cœur de broder une « marque » sorte d'abécédaire, enluminée et souvent encadrée comme un trophée.

Il existe à travers l'Europe, et certainement au-delà une sorte de répertoire de motifs abstraits, soumis le plus souvent à une organisation répétitive. Leur nombre restreint nous autorise à les citer tous : lignes droites, lignes ondulées, cocarde, damier, points pleins et points éclairés, cercles, rosaces, virgules, dents de loup (triangles), roues, rouelles, chevrons, spirales, nœuds, entrelacs traduis dans toutes les couleurs et toutes les matières, du coffret à décor de paille, aux bijoux de fil de cuivre.

Dans une autre catégorie d'objets on trouve des fleurs, des bouquets, des oiseaux (des coqs en quantité), des chevaux, des cerfs, des scènes de chasse, de cabaret, et l'image

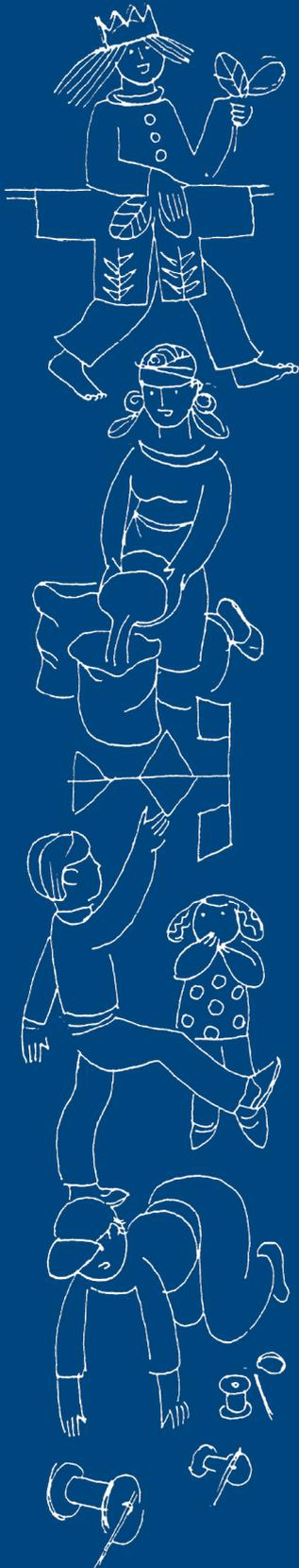
de saints patrons, tout ce qui fait la vie rurale. Des belles devenues décor (Fanchon), des devises patriotiques, des messages amoureux.

Une des caractéristiques du décor de ces objets est qu'ils entrent naturellement dans la fonction attribuée à ceux-ci.

Des événements de fer à repasser sont traduits en cœur par le potier pour sa promesse, un tricorne devient le bec verseur d'un pichet. L'imagination est au pouvoir. Aujourd'hui d'autres tentatives ont vu le jour. **Tony Cragg** a projeté sur un mur en l'agrandissant un objet domestique, bouteille, cruche, broc, dont il a rempli la silhouette avec toute sorte d'éléments colorés, laissant du blanc autour de chaque couleur, évitant l'impression de volume. Ainsi sont nés de grands décors.

*« Le métier d'un artisan et la qualité de sa production reposent sur son savoir-faire. Nous avons tous rencontré au cours de voyages de découverte, des artisans qui travaillaient de la même manière que leurs aînés, sans progrès techniques significatifs. Leur savoir-faire nous touche par la juste adéquation de leurs gestes avec la matière travaillée, leur habileté, les frissons de leurs audaces, donnant à la fois du plaisir et l'envie de les imiter. Un potier, bien calé sur son tour, prend un « pâton » de terre malaxée, le colle énergiquement sur la girelle déjà en mouvement, bras serrés au corps, il fait jaillir une forme en quelques instants par la seule pression de ses paumes et de ses doigts. Le col étant formé, le passage d'un fil de fer entre la pièce fraîchement tournée et la girelle, dégage le pot. Alors fier de son œuvre il la brandit devant les spectateurs, il dit avec un brin de philosophie et une grande modestie : j'ai donné une forme à l'informe et du précieux au vulgaire. »*





Collection  
documents pédagogiques  
Ceméa

# Dossier activité manuelle

La main,  
l'expression plastique,  
l'activité technique,  
la démarche scientifique

Textes  
de référence  
n° 4



Direction "Vie pédagogique, Vie associative"

# **Dossier activité manuelle**

**La main,  
l'expression plastique,  
l'activité technique,  
la démarche scientifique**

Dossier préparé par la direction de la vie pédagogique

<b>Préambule</b>	<b>4</b>
<b>Introduction</b> <i>Bernard Gillot et Guy Manneux</i>	<b>6</b>
<b>PARTIE 1 : Généralités</b>	
<b>L'activité</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>11</b>
<b>L'activité, c'est la vie</b> <i>Gisèle de Failly</i>	<b>21</b>
<b>La pensée sauvage</b> <i>Claude Lévi-strauss</i>	<b>27</b>
<b>Entrée en activité</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>33</b>
<b>Activités manuelles, activités scientifiques ou techniques ?</b> <i>Bernard Gillot</i>	<b>39</b>
<b>À chacun sa manière</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>45</b>
<b>PARTIE 2 : La main, l'activité manuelle</b>	
<b>Éloge de la main</b> <i>Henri Focillon</i>	<b>51</b>
<b>Activités manuelles et développement humain : la main</b> <i>Citations à partir de textes d'Ivan Lavallée et de Robert Gelly</i>	<b>53</b>
<b>Le sort de la main</b> <i>André Leroi-Gourhan</i>	<b>57</b>
<b>Une approche sensible de l'activité manuelle et plastique</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>59</b>
<b>Copie imitation emprunt expérimentation</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>69</b>

## **PARTIE 3 : L'activité plastique**

<b>Des enfants au musée</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>79</b>
<b>Regarder, observer, voir, traduire</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>85</b>
<b>Dessin, peinture, sculpture, décoration</b> <i>Robert Lelarge</i>	<b>91</b>

## **PARTIE 4 : L'activité technique**

<b>Approche des caractéristiques d'une culture technique</b> <i>Guy Manneux</i>	<b>105</b>
<b>Enjeux actuels d'une éducation scientifique et technique pour tous</b> <i>Bruno</i>	<b>113</b>
<b>Construction de jouets, l'ingénieur et le bricoleur</b> <i>Bernard Gillot</i>	<b>121</b>

## **PARTIE 5 : L'activité scientifique**

<b>La recherche</b> <b>C'est quoi ? c'est qui ? Promenade de chasse dans un concept non réservé</b> <i>Henri Bassis</i>	<b>127</b>
<b>Vous avez dit « démarche scientifique » ?</b> <i>Jeanine Chappelet</i>	<b>131</b>
<b>Qu'est-ce que la démarche expérimentale ?</b> <i>André Giordan</i>	<b>135</b>
<b>Pour une culture scientifique</b> <i>Albert Varier</i>	<b>143</b>
<b>Comprendre le monde pour le transformer</b> <i>Bernard Gillot</i>	<b>147</b>
<b>Des idées pour la conduite des activités de découverte technique et scientifique</b> <i>Groupe ADTS national</i>	<b>153</b>
<b>Des idées force pour l'animation des activités de découvertes techniques et scientifiques</b> <i>Albert Varier</i>	<b>157</b>
<b>Que faire en stage ?</b> <i>Albert Varier</i>	<b>161</b>

**C**e dossier, quatrième de la collection « *Textes de référence* », poursuit l'exploration sur l'activité.

Il s'inscrit dans la continuité des travaux engagés à la suite du congrès d'Aix en Provence avec l'organisation des « *Rencontres pour agir* » puis des « *Rencontres pédagogiques nationales* » qui visent à renforcer le sens des actions des militants sur l'AGIR et des « *états généraux de l'activité* » qui ont eu lieu en 2012 et 2013.

Nous l'affirmons, l'activité est un facteur essentiel du développement des personnes. L'activité, c'est ce qui permet à l'homme d'agir sur son environnement, de le transformer. Lorsqu'il s'agit de l'activité manuelle, cette transformation est tangible, elle concerne l'objet fabriqué, les matériaux utilisés et résulte d'un échange constant entre la main et les mécanismes de la perception à travers une appropriation à la fois sensible et intellectuelle.

C'est l'échange constant entre l'expérience de la main et les mécanismes de la pensée qui fait que l'activité manuelle est la manifestation de l'individu dans sa globalité.

L'objet, ainsi produit, contient une partie de son concepteur. C'est une manière pour lui de s'exprimer et de communiquer une part d'intimité. En produisant cet objet, son concepteur enrichit la culture et y accède par la même occasion. Ce n'est pas le moindre des enjeux.

**Tony Lainé** pointe l'importance de l'utilisation de la main dans la construction de l'homme :

« *La grande chance de l'homme est d'avoir pu se mettre, un jour, debout sur ses deux pieds, et d'avoir ainsi libéré sa main.*

# b u l e

*C'est de cette liberté de mouvement, d'action sur le monde concret que se sont développées de nouvelles situations d'actions, des instruments, des systèmes de plus en plus évolués, de plus en plus libre par rapport à des contingences étroites.*

*C'est dans ce mouvement que la vie psychique et sociale de l'homme trouve en réalité sa naissance, son origine » <sup>(1)</sup>.*

Par conséquent, l'agir, le faire, l'action sur le monde, par la main libérée, constituent notre essence la plus profonde, la plus précieuse.

Ainsi, selon **Daniel Lagoutte** : « *La pratique des activités plastiques met en jeu en les articulant, l'intelligence et le corps, l'imaginaire, le symbolique et le réel, la sensibilité et la culture, toute la personnalité et son rapport au monde » <sup>(2)</sup>.*

Voilà pourquoi, au regard des enjeux éducatifs esquissés, les textes réunis dans ce quatrième numéro prennent toute leur place dans la série des textes de référence.

Le document est construit en cinq parties, en partant des questions générales, puis en s'intéressant à la main et l'activité manuelle, puis à l'activité plastique et à la place des activités techniques pour finir sur la démarche scientifique dans l'activité.

Comme dans les numéros précédents, ce document ne constitue pas un recueil documentaire exhaustif, mais un outil qui doit s'enrichir de nos pratiques et de nos réflexions.

Bonne lecture

1. **Tony Lainé** : « *L'agir* », Vers l'Éducation Nouvelle (V.E.N) n°276, octobre 1973, voir aussi le dossier n°2 de la collection Dossier : repères sur l'activité.

2. **D. Lagoutte**, « *Les arts plastiques Contenus, enjeux et finalités* », Armand Colin, page : 59

# introduction



L'activité manuelle est, dans la globalité de l'activité humaine, au fondement même de notre Humanité. L'activité manuelle à caractère technique est constitutive du processus d'homínisation par la création et l'usage d'outils, d'instruments, d'objets utilitaires et ornementaux.

Des traces très anciennes parvenues intactes jusqu'à nous (peintures et dessins pariétaux, sculptures, modelages, motifs décoratifs, instruments de musique) montrent que la dimension plastique et artistique a été le produit d'outils manuels.

Si l'on considère le temps écoulé depuis, on constate une formidable évolution des traces matérielles engendrées. Il est possible de mesurer cette évolution en termes d'optimisation des résultats (des objets de plus en plus performants), d'enrichissement des techniques (faire du feu, de l'électricité, transmettre du son, des images, découper au laser) pour n'en citer que quelques-unes. Cette évolution associée à la succession des générations humaines et à la capitalisation des savoirs d'une génération à l'autre n'a été possible qu'à travers le tâtonnement, l'expérimentation d'abord empiriques dont l'interprétation des résultats n'a pas pu s'affranchir d'une pensée scientifique construite. Pour toutes ces raisons les trois composantes technique, plastique et scientifique de l'activité manuelle sont sans conteste à l'origine de la culture humaine.

S'il est une activité à laquelle les enfants, dans toutes les civilisations, se livrent spontanément dès qu'ils ont les possibilités de le faire, c'est bien l'activité manuelle. Agir sur la matière avec des outils manuels, construire, participent à leur développement.

Convaincus aux Ceméa qu'activité et culture sont indissociables, les textes réunis peuvent nourrir réflexion et pratique. De la place de chacun des auteurs et de leur point de vue, ils éclairent successivement la notion d'activité dans ce qu'elle apporte à la construction de la culture de chacun. Puis ils interrogent le rôle de la main. Enfin ils se penchent sur les différentes manières dont l'Homme mobilise ou construit son intelligence lorsqu'il l'utilise comme moyen d'action ou comme capteur, tant dans l'expression plastique, l'activité technique, que dans activité scientifique. Pour nous, ces textes constituent une base de référence.

**Bernard Gillot et Guy Manneux**

Groupe Pédagogique National d'Activité :  
Activité Manuelle d'Expression Technique  
Plastique Scientifique (AMETPS)



## **Conception, préparation et coordination**

Direction de la Vie Pédagogique

Vincent CHAVAROCHE

Benjamin DUBREUIL

Laurent MICHEL

Patrice RAFFET

## **Remerciements au groupe de pilotage du groupe national AMETPS et notamment à**

Odile BOUHOURS, Laurence DECAESTEKER, Pierre Yves FLOURET, Bernard GILLOT,  
Claude GRATIEN et Guy MANNEUX pour leur précieuse collaboration

### **Maquette**

Béatrice NARCY

### **Illustrations**

Robert LELARGE

### **Secrétariat**

David RAIMBAULT

Gaëlle SAILLIER

### **Contact**

[benjamin.dubreuil@cemea.asso.fr](mailto:benjamin.dubreuil@cemea.asso.fr)

[laurent.michel@cemea.asso.fr](mailto:laurent.michel@cemea.asso.fr)

[patrice.raffet@cemea.asso.fr](mailto:patrice.raffet@cemea.asso.fr)

Avril 2015

Collection documents pédagogiques

Collection  
documents pédagogiques  
Ceméa



Un mouvement d'Éducation nouvelle  
[www.cemea.asso.fr](http://www.cemea.asso.fr)

CEMÉA  
24, rue Marc Seguin  
75883 Paris cedex 18  
Tél. / Fax : +33(0)1 53 26 24 24 / 19