

Au-delà de l'image, Les œuvres, Gilbert Pélissier

A travers son texte « Au-delà de l'image, les œuvres », Gilbert Pélissier évoque la nécessité pour les élèves de « rencontrer » directement les œuvres d'art, et ce dans cet espace approprié que constitue le « musée ». Oscillant entre théorie et poésie, Pélissier souligne avec force et douceur toute l'importance que revêt ce corps à corps. Néanmoins, soutient-il tout au long de son discours, cette rencontre ne peut s'établir sans un long travail préparatoire entamé par l'enseignant d'Arts Plastiques, qui construit « affectivement » la relation entre les élèves et les œuvres.

Au début de son texte, Pélissier se livre à un exercice de restitution historique, nous dressant le décor d'une classe d'Arts Plastiques des années 50 : plâtres, cubes, pyramides... Toutes sortes d'objets d'études étaient à disposition des élèves. Ces objets servaient de modèles à des exercices très techniques, où le travail du dessin prédominait. (l'auteur nous rappelle au passage que la discipline s'intitulait jusqu'en 1952 « dessin », puis « Dessin et Arts Plastiques » jusqu'en 1972, pour enfin adopter l'intitulé actuel d'« Arts Plastiques »).

« L'image n'était pas un manque, elle n'y avait pas sa place » souligne Pélissier.

Evoquant à juste titre Walter Benjamin, par de nombreuses allusions à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », l'auteur décrit l'apparition des reproductions d'œuvres dans la classe d'Arts Plastiques (par la quadrichromie, la diapositive, le film, la vidéo...) : « L'image d'œuvre d'art a changé l'objet même de l'enseignement des Arts Plastiques, en « dressant, à la manière d'une constellation, les repères scintillants d'un vaste champ référentiel. »

Quelque chose de la pensée de Beuys émane de cette réflexion, notamment lorsque ce dernier affirmait que « le monde dépend de la constellation de quelques parcelles de matière ».

N'est-ce pas, en effet, une incitation au voyage que de parcourir du regard ces images dialoguant dans l'espace de la classe ?

L'enseignant organise ce vaste réseau d'images, il y insuffle sa personnalité, donne à voir ce qu'il aime, ce qu'il est. Il broute à travers ce champ de références « tout comme dans l'œuvre d'art, les chemins sont ménagés à cet œil du spectateur en train d'explorer comme un animal pâtre dans une prairie » (Paul Klee, « Théorie de l'Art moderne »).

Gilbert Pélissier pose ensuite un regard critique sur ces images, sur ces reproductions toujours plus « fidèles », par les apports techniques de l'imprimerie.

Ces reproductions en couleur tendent à dissimuler la distance qu'elles posent par rapport à l'œuvre, là où le noir et blanc assumait son statut d'intermédiaire, de trace indicielle ne pouvant en aucun cas se substituer à l'œuvre. « En dépit du rapport analogique qui les lie, la radicale différence de l'œuvre et de l'image est tout au plus perçue comme un écart et non comme un changement de nature » nous explique l'auteur.

Ces images constituent en cela un réel danger, puisqu'elles participent à ce que Foucauld appelait la « frénésie neuve » des images. Cette surabondance est aujourd'hui plus que problématique car elle amène un sentiment de proximité aux objets signifiés, sensation faussée puisque le signe ne peut remplacer l'objet. « La communication de masse a réduit la distance », insiste l'auteur.

« La rencontre » : tel est son mot d'ordre. Il faut « rencontrer les œuvres », tout comme il faut avancer dans la vie avec une attitude d'ouverture à l'autre, à l'inconnu, la curiosité en carburant.

L'auteur, en posture de philosophe, cite Gide à point nommé : « Ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie autre. Que n'as-tu donc compris que tout bonheur est de rencontre et se présente à toi, dans chaque instant, comme un mendiant sur la route ». (André Gide, « Les nourritures terrestres »).

Cette philosophie ne va pas sans rappeler la plume tumultueuse de Blaise Cendrars :
« Moi, je dois voir les choses de mes yeux, les toucher de mes doigts pour les aimer et les comprendre, et me confondre en elles en pensée et les réinventer pour les animer et les faire vivre et

revivre. » En effet, tout comme les choses de la vie, les œuvres ont besoin d'être vues pour exister, pour « vivre et revivre » comme le dit Cendrars. Leur seule existence de fait artistique ne nécessite rien d'autre que d'être vues.

Mais qu'est-ce que c'est que « voir » ? Cette question sous-tend la dernière partie du texte. Pélissier y parle d'affect, de lenteur, et d'amour. La rencontre avec les œuvres, dans un musée, doit être vécue comme un voyage, où le corps et l'esprit s'engagent pleinement. Marguerite Duras disait que « le voyage c'est vivre et voir en même temps », tout en faisant l'éloge de la lenteur, de ce « temps du voyage ».

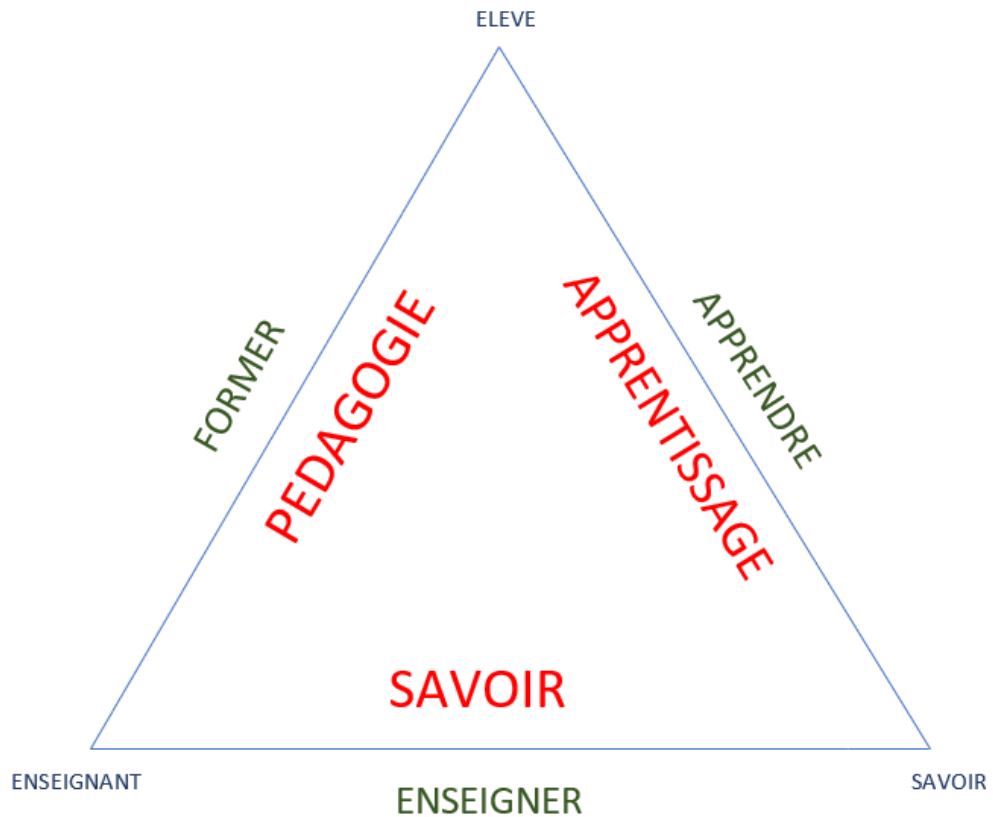
Il faut se méfier de ceux qui « font voir » : « faire voir » c'est tout le contraire de « donner à voir ». L'injonction est stérile, et l'auteur nous prouve que le chemin du « voir » doit s'accompagner d'une forme d'attachement, d'un désir, d'une soif. Il faut attiser la curiosité des élèves pour qu'ils aient envie de se saisir des œuvres, d' « approfondir les raisons de cette jouissance » (Paul Valéry). Cet approfondissement s'établit, paradoxalement par une distance à l'œuvre.

Pélissier s'emploie à décrire et à analyser cette forte contradiction. Selon lui, la visite d'un musée nous permet de retrouver la « distance » faussement annihilée par l'image, de remettre en question cette pseudo-familiarité, de rompre le rapport de proximité établi par les images, en étant plus près de l'œuvre, à son contact direct. Inaccessibles, non manipulables, les œuvres retrouvent leur unicité. Cette distance est nécessaire car « s'approcher fait le jeu de l'éloignement (...) Le jeu du lointain et du proche est le jeu du lointain ; tous deux institués, insituables, jamais donnés dans un lieu et un temps, mais chacun son propre écart de temps et de lieu ». (Georges Didi-Huberman, « La peinture incarnée »).

Et le musée est le lieu spécifique qui institue la distance ! En rupture avec la surabondance et le vacarme des images du monde médiatique, à l' « universel reportage » (Mallarmé), le musée introduit du blanc, du silence entre les œuvres. C'est un espace méditatif où la pensée imprègne le vide.

D'après Pélissier, le rôle de l'enseignant est de préparer les élèves à cet espace. Il doit sensibiliser les élèves aux œuvres en leur « apprenant d'abord à voir ». Il faut pour cela les mener à une certaine acuité, à une attitude perceptive, celle du « saisissement » stimulé par la curiosité. Ce travail se fait dans la lenteur. C'est un long parcours, fait de nombreux détours. L'enseignant est dans la « construction ». Le musée se veut complémentaire à cette construction, puisqu'il est un lieu d'« imprégnation », d'accueil, qui ménage la rencontre : il est, selon l'auteur « une invitation à goûter ».

Gilbert Pélissier arrive à une conclusion préventive : La « construction » de l'enseignant, et l'« imprégnation » du musée doivent s'effectuer distinctement, à leur manière. Le musée ne remplacera jamais le cours d'Arts Plastiques, et inversement.



La famille créativité

- Mise en avant de la personnalité de l'élève
- **L'enfant est créateur.**
- Plus besoin de dominer une technique particulière
- Finalité : apprendre à pratiquer, expérimenter
- Cours basés sur les principes de l'**incitation** et de l'**exploration**.
- Susciter le débat sur l'inné et l'acquis
- **Pédagogie constructiviste (centrée sur l'élève)**

La famille proposition

- **Pédagogie active, constructiviste**, centrée sur l'élève
- L'élève s'approprie les savoirs pour construire sa propre connaissance
- Ensemble contraignant qui incite l'élève à formuler une question puis de la traiter.
- Cours adapté aux **objectifs personnalisés**
- Divergence des réponses

- Confrontation collective qui organise des **réponses hétérogènes**, le cours s'appuie sur les contenus du savoir et ses structures de fonctionnement
- L'élève apprend à questionner le réel, déconstruire pour reconstruire.
- **Proposition minimale**
- Incitation contraignante

La famille Bauhaus

- Cours axés sur la pratique, l'élève expérimente, cherche, problématise.
- Principe des apprentissages progressifs et fragmentés
- Elargissement des références artistiques
- Interdisciplinarité
- Enseignement formaliste
- Objectif : transgresser les définitions de l'art, fusionner les Beaux-arts et les arts appliqués, formation d'Hommes nouveaux, construire une société nouvelle.
- **Démocratisation de la posture de l'enseignant**
- Enseignants chercheurs, savoir évolutif.

La famille Image

- Dispositif voisin du Bauhaus
- Références artistiques : BD, cinéma, publicité.
- 2 branches :
 - Lecture d'image (approche linguistique)
 - BD, graphisme publicitaire
- Modernisation du dessin.
- Perspectives politiques, propagande.
- Objectif : donner des armes de lutte contre l'asservissement aux médias (questionnements sociétaux)
- **La linguistique éradique l'artistique**

La famille PPO (pédagogie par objectifs)

- **Taxonomie des objectifs**
- Cours basés sur les savoirs et le processus d'apprentissage
- Savoirs découpés en portions
- Série d'exercices hiérarchisés (nécessité d'acquérir un stade pour passer au suivant)
- Consignes qui déterminent le plan de travail
- **Transposition didactique, approche plus globalisante.**

La famille résolution de problème

- Découle du constat des limites, échecs du dispositif PPO
- **Apprentissage par la découverte**

- Elève guidé par la consigne complétée par un obstacle, la **contrainte** – Inventer une solution
- Pédagogie à mi-chemin entre le démonstratif et le constructiviste
- Configuration souple et exploratoire

Cours de dessin

- Objectifs : Acquérir un savoir spécifique, maîtriser des bases techniques et esthétiques reconnues afin de pouvoir par la suite passer à l'expression.
- Posture du maître : Transmission du savoir, accompagnement personnalisé.
- Posture de l'élève : Exécutant, atteindre des objectifs précis (maîtrise technique)
- Cours d'application et d'exécution
- **Pédagogie démonstrative** (basée sur le savoir)