

H
i
s
t
o
i
r
e
d
e
s
A
r
t
s



L'équipe d'histoire
2013-2014
Clément Catherine;
Daumas Sylvie;
Monod Tajim;
Sossey Rafiq ;
Taiarui Heiapiri ;
Vincenti Aurelio



6 domaines :



Des périodes :

Préhis- toire	Antiquité	Moyen- âge	Temps modernes	Epoque contemporaine		
				XIX ^o s	XX ^o s	XXI ^o s

Pour l'oral

Capacités générales et attitudes

L'élève est invité à :

- Développer, pendant cinq minutes environ, un propos structuré relatif à l'objet d'étude.
- Appuyer son commentaire sur une documentation appropriée (référence aux cours, ressources numériques, etc.)
- Écouter et prendre en compte les questions du jury en formulant une réponse adaptée.
- S'exprimer correctement à l'oral, dans un niveau de langue approprié.
- Adopter un comportement physique convenant à la situation de l'épreuve.

Fiche méthode Histoire des Arts.



« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »
de Paul Klee

Le plan est essentiel : il vous permet de structurer vos recherches ainsi que votre exposé oral. Une fois qu'il est fait, le plus gros du travail est réalisé. Durant votre présentation, vous pouvez vous « appuyer sur lui » pour ne pas perdre le fil de votre discours. Ce plan ne varie pas beaucoup, quel que soit le type d'œuvre que vous avez choisie.

INTRODUCTION : « - L'œuvre que je vais vous présenter est.....
- Elle appartient au domaine des arts.....
- Elle date de (donner la période).....»

➤ L'œuvre et l'artiste

Nature de l'œuvre (peinture, sculpture, musicale, poésie, etc)

Titre :

Réalisée par :

Qui a vécu de : (dates)

Réalisée en (année) :

➤ Le contexte historique

En quoi l'œuvre fait-elle référence ou s'inscrit-elle dans un contexte particulier ?

(Événements politiques, sociaux ou économiques ou progrès technique, scientifique, etc...)

.....
.....
.....
.....
.....

P
R
E
S
E
N
T
A
T
I
O
N

Fiche méthode Histoire des Arts.

1. Description générale

Comment l'œuvre a-t-elle été réalisée (technique, matériaux, instruments...) ?

.....
.....

Ses dimensions, sa durée... :

Où peut-on la voir (pour un tableau...) ? Où a-t-on pu l'entendre pour la première fois (pour de la musique, un film, ...) ?

Si elle appartient à un courant artistique, précisez lequel (ex : surréalisme, ...) :

.....

Autres (si besoin) :

.....

2. Description détaillée (expliquez ce que vous montrez)

On peut y voir, y entendre :

.....
.....

3. Sens de l'œuvre Ce que l'artiste a voulu exprimer, montrer.

Pourquoi a-t-il réalisé cette œuvre ? Dans quel but ? Quelle est sa signification ? (en vous appuyant sur quelques détails) :

.....
.....

Existe-t-il un lien avec d'autres artistes qui ont travaillé de la même façon ou abordé la même question ?

Y a-t-il d'autres œuvres qui abordent le même thème ?

D
E
S
C
R
I
P
T
I
O
N

➤ Pourquoi avez-vous choisi ce sujet ? (justifiez vos choix et vos opinions)

.....
.....

➤ Aimez-vous cette œuvre ? Quelle(s) émotions) suscite(nt) elle en vous?

.....
.....

.....

C
H
O
I
X

Voici les questions-outils dont vous avez besoin pour préparer l'épreuve orale d'histoire des arts

Dans toutes les disciplines :

- * Titre de l'œuvre :
- * Nature de l'œuvre (peinture, sculpture, ...) :
- * Artiste :
- * Année de réalisation :
- * Quelle époque ? Quel siècle ?
- * Dimensions en cm (HxLxl)
- * Où se trouve l'œuvre ?
- * Intérêt de l'œuvre
- * À quel grand domaine artistique appartient-elle ?
 - ◆ Arts de l'espace : architecture, art des jardins ;
 - ◆ Arts du langage : littérature (récit, poésie) ;
 - ◆ Arts du quotidien : design, objets d'art ;
 - ◆ Arts du son : musique (instrumentale, vocale) ;
 - ◆ Arts du spectacle vivant : théâtre, danse, cirque, marionnettes ;
 - ◆ Arts du visuel : arts plastiques, cinéma, photographie.

En Arts plastiques

- * Technique employée :
- * Appartient-elle à un mouvement (surréalisme, cubisme, pop'art...) ?
- * Quel est son lien avec d'autres œuvres ?
- * Analyse plastique : comment est-ce raconté en termes de formes, de couleur, de taille, de composition, de matière...

En Musique

- * Caractère de l'œuvre : (gai, belliqueux, triste...)
- * Formation instrumentale : (orchestre, chanteurs...)
- * Style et Époque :
- * Structure :

En Histoire-Géographie

- * Commanditaire :
- * Courant artistique :
- * Dates importantes de la période de la vie de l'artiste :
- * Quel est le thème de l'œuvre ?
- * Ce thème est-il contemporain ou antérieur à la vie de l'auteur ?
- * Que veut montrer l'auteur ?
- * Est-ce que la description du sujet par l'artiste correspond à la réalité ?
- * Que pourrait apprendre un historien en étudiant cette œuvre ?
- * En quoi l'œuvre a-t-elle marqué son temps ?



Découvrir le « centre Beaubourg »



I. Au cœur de Paris, le « Centre Beaubourg »

1. Où se trouve le bâtiment ?

Au cœur de Paris

Le bâtiment se situe au cœur de Paris, entre le quartier du Marais, l'île de la Cité et le quartier des Halles. On appelle cet emplacement le plateau Beaubourg

Entre 1853 et 1870, sous le second Empire, le baron Haussmann, préfet de la Seine, entreprend un grand programme de transformation de Paris. De grands boulevards sont percés pour désengorger le centre-ville (par exemple le boulevard Sébastopol), de nouveaux immeubles sont bâtis, 600 km d'égoûts sont creusés, plusieurs gares et monuments, dont les Halles, sont construits, de grands parcs sont créés (par exemple celui des Buttes-Chaumont).

Au XIXe siècle, le quartier de Beaubourg est très peuplé. Les habitants y vivent entassés dans des logements misérables. Les petites ruelles où coulent les eaux usées apportent peu d'air et de lumière. Les épidémies se développent.

Ce quartier est identifié comme l'« îlot insalubre n°1 », celui du cœur de Paris. C'est ici que, près d'un siècle plus tard sera construit le Centre Georges Pompidou.

Dans les années 1960, un siècle après les travaux d'Haussmann, l'agglomération parisienne connaît de nouveaux grands chantiers. Des voies rapides pour les voitures sont créées dans la ville, le périphérique est construit tout autour, le RER (Réseau Express Régional) fait son apparition. La ville est aussi dotée d'un grand centre d'affaires et financier : la Défense, avec ses hautes tours de béton. De grands ensembles de logement sont érigés et des villes nouvelles sont bâties. En 1969, les Halles sont déplacées à Rungis. Un grand centre commercial sera construit à leur place, au-dessus de la gare de RER. Le visage de la capitale française change une fois encore de façon radicale.

Le programme

« Je voudrai passionnément que Paris possède un centre culturel (...) qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinent avec la mu-

sique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle, etc. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui du même coup seraient mis en contact avec les arts. » C'est en ces termes que Georges Pompidou décrit le projet, lancé dès 1969, de ce qui deviendra le Centre Georges Pompidou.

Les institutions qu'il doit accueillir sont : le Musée national d'art moderne et le Centre de création industrielle (qui seront par la suite regroupés), l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique et la Bibliothèque publique d'information.

La réponse au programme

La première caractéristique de leur proposition est l'ouverture sur la ville et sur le quartier. Renzo Piano et Richard Rogers conçoivent, en relation directe avec le bâtiment, une grande place qui occupe la moitié de l'espace prévu pour la construction : il s'agit de la « piazza ». C'est avec elle que leur projet se distingue d'abord. L'autre point important est la création d'un espace qui puisse être facilement transformé. Le bâtiment est conçu, à partir de la piazza, comme un empilement de grands plateaux libres, dont les cloisonnements pourront être organisés selon les besoins et évoluer dans le temps. Les architectes proposent ici une architecture qui répond à la volonté de créer un lieu vivant pour l'art contemporain et la culture.

Tout montrer

Pour créer ces grands plateaux libres, toute la structure du bâtiment est à l'extérieur, ainsi que tout ce qui le fait fonctionner : les circulations et les tuyaux. Squelette, tripes et artères sont ainsi donnés à voir, exposés en plein air, sur la rue et sur la piazza. Ceci est à la fois la conséquence d'un besoin d'espace et la matérialisation d'une pensée des architectes : dans une construction, tout doit être montré, rien ne doit être caché. C'est aussi pour eux un jeu, une provocation.

« Les chiffres du chantier »

28 poteaux (14x2) de 49 mètres de haut et de 85 centimètres de diamètre.

84 poutres (14x6) de 45 mètres de long, de 2,80 mètres de haut et de 75

tonnes chacune.

168 gerberettes (14x2x6) de 8 mètres de long et de 10 tonnes chacune.

Rien qu'avec les poutres et les gerberettes, la structure pèse déjà près de 8.000 tonnes (168x10 + 84x75). A cela s'ajoutent les planchers, puis les œuvres, les livres, les visiteurs. Tout ce poids est supporté par les poteaux et les tirants.

« Les dimensions du bâtiment »

Les dimensions du bâtiment, à l'extérieur, sont :

longueur : 166 mètres largeur : 60 mètres hauteur : 42 mètres

On obtient un volume global de 418.320 m³

À l'intérieur du bâtiment, la longueur est sensiblement la même mais la largeur est inférieure: elle fait 45 mètres.

Cinq plateaux sont superposés, chacun d'une surface de 7.500 m² (comme 5 terrains de football superposés). La surface du rez-de-chaussée étant semblable, la surface globale est de 45.000 m² (au dessus du sol). La hauteur entre chaque plateau est de 7 mètres sous plafond sauf celle du forum qui est de 10 mètres sous plafond.

Les panneaux de façade

Toute la structure du bâtiment est ouverte. Renzo Piano parle à son sujet de dentelle. Ici, pas de murs porteurs qui, dans la plupart des constructions, portent le bâtiment tout en séparant par une épaisse paroi l'intérieur de l'extérieur. Des panneaux de façade, vitrés ou opaques selon les endroits, sont donc posés. Ils se situent à l'intérieur de la structure, à l'endroit où la poutre s'accroche à la gerberette, et laissent les poteaux dehors. Chaque baie vitrée a une hauteur de 7 mètres.

L'air

Pour que le bâtiment fonctionne, il faut lui apporter de l'air. Quatre tours de refroidissement, installées sur les toits, servent à la climatisation. Des tuyaux d'air y sont reliés qui parcourent tous les plafonds à chaque étage pour chauffer et climatiser les espaces, selon les saisons. Pour les sous-sols, des prises d'air, semblables à des trompes d'éléphant ou à des manches à air sur le pont des bateaux, émergent le long de la piazza et de la rue du Renard à l'arrière du bâtiment.



À part ces prises d'air et les tours de refroidissement qui sont de couleur blanche, tous les tuyaux d'air sont identifiés par la couleur bleue. Leur circulation est organisée sur la façade arrière du bâtiment, qu'ils habitent. À l'extérieur comme à l'intérieur, tous ces tuyaux sont laissés visibles.

L'eau

L'eau est un autre élément indispensable dans un bâtiment. Elle sert ici à la climatisation, mais aussi aux sanitaires dans les différents espaces et aux bornes incendie. Les tuyaux d'eau sont identifiés par la couleur verte. Eux aussi sont à l'extérieur où ils côtoient les tuyaux bleus. Lorsqu'ils passent dans le bâtiment, ils sont au plafond et restent apparents.

L'électricité

L'énergie du Centre Pompidou est exclusivement électrique. L'électricité sert pour l'éclairage, mais aussi pour faire fonctionner les ascenseurs, les monte-charge et les escaliers mécaniques, ainsi que tous les appareils qui fonctionnent dans les différents espaces (par exemple les ordinateurs). Tout ce qui concerne le transport de l'électricité est signalé par la couleur jaune : transformateurs, chemins de câbles, gaines. Là encore, l'essentiel de l'équipement est dehors, sur la rue du Renard mais des grilles jaunes parcourent aussi les plafonds à l'intérieur pour arriver, par exemple, jusqu'à une lampe.

Les circulations

Reste enfin l'essentiel, ce qui va amener la vie dans la construction : les circulations. C'est-à-dire les escaliers mécaniques et les ascenseurs qui permettront au public d'accéder aux différents espaces, mais aussi les monte-charge par lesquels circuleront les œuvres. Toutes ces circulations sont rejetées à l'extérieur du bâtiment, toujours dans la perspective de laisser, à l'intérieur, des plateaux complètement libres.

Sur la façade arrière, on peut voir les monte-charge et les ascenseurs destinés au service. Sur la façade, côté piazza, sont posées les courives. Elles sont installées sur les bras des gerberettes. Puis, plus à l'extérieur encore, est suspendue la « chenille », ce grand escalier mécanique qui dessert les étages et parcourt toute la façade en diagonale.

nale.

La couleur attribuée aux circulations est le rouge. C'est la couleur du sang qui, en circulant dans l'organisme, apporte la vie. On retrouve ici une idée importante du projet qui est de créer un lieu de rencontre entre le public et la culture : le public qui circule dans la chenille, comme le sang dans une artère, fait vivre la culture.

II. Un monument dans la ville

1. Un bâtiment ouvert sur l'espace urbain

La vie du quartier

Depuis trente ans, le Centre Pompidou apporte sa contribution à la vie du quartier, entre les boutiques du Marais, le centre commercial des Halles, les églises Saint-Eustache et Saint-Merri, les cafés et les rues piétonnes. Aux Halles, à quelques pas du bâtiment, se trouve le nœud des transports en commun de la ville et de la région. Ce quartier central est devenu une porte de la capitale, ouverte sur toute l'Île-de-France.

L'art et la culture, présents dans le bâtiment, ont peu à peu investi les rues environnantes où librairies et galeries d'art voisinent avec les boutiques de vêtements. Les œuvres d'art elles-mêmes s'échappent du musée : le *Pot doré* de Jean-Pierre Reynaud se dresse sur la piazza, les sculptures-machines de Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely s'ébattent dans la fontaine Stravinsky.

La Piazza

La piazza, cette grande place créée par Renzo Piano et Richard Rogers, appartient autant au Centre Pompidou qu'à la ville et fait le lien entre ces deux espaces. Dans ce quartier très dense, elle est un grand poumon qui fait respirer la ville : la vue y est dégagée, on peut s'y asseoir, s'y retrouver, et bien souvent des spectacles de rue s'y déroulent, attirant la foule.

La piazza est en lien direct avec le forum : aucun seuil, aucun porche ni aucune marche ne marque de rupture entre le dehors et le dedans, et c'est presque tout naturellement que l'on passe de l'un à l'autre. Les architectes avaient même prévu de laisser le forum ouvert sur la piazza, comme un hall de gare. Cela n'a finalement pas été possible à

cause du climat parisien, mais l'idée est bien là : le forum est un prolongement de la piazza, une sorte de place couverte dans la ville, un morceau de ville dans le bâtiment (on y trouve d'ailleurs un café, une librairie, une boutique et même un bureau de poste !)

La chenille elle-même, qui dessert les différents espaces, située à l'extérieur, est conçue comme un prolongement vertical des circulations de la ville.

Transparence et reflets

Les façades du Centre Pompidou expriment bien cette ouverture. Lorsque l'on se trouve à l'intérieur, les grands panneaux vitrés ouvrent le regard sur l'espace urbain. Dans la Bpi, cette ouverture est partout. Dans le musée et les expositions, il y a toujours un endroit où, au détour d'une salle, le visiteur est projeté dans la ville. De la même manière, de l'extérieur, l'intérieur des espaces est visible. Ou alors, selon la lumière, ces façades vitrées reflètent la ville et le ciel, tout comme le font les plans d'eau des terrasses aux niveaux 5 et 6 du bâtiment.

2. Un signal

Le verre et l'acier

Sa structure métallique apparente, entièrement peinte en blanc, fait du Centre Pompidou un signal dans la ville. Il se distingue en effet dans le quartier par ses matériaux que l'on ne retrouve dans aucun des immeubles environnants. Son architecture originale, aujourd'hui encore, donne toujours une impression de modernité. Les panneaux vitrés de ses façades, visibles sur trois de ses cotés, mettent en relief la trame de la structure. En jouant avec la lumière et les reflets, ils participent eux aussi à la visibilité du bâtiment, et à sa mise en valeur dans l'espace urbain.

La Piazza et la chenille

Les architectes ont conçu volontairement la piazza comme un plan incliné. Cette pente, en plus d'amener en douceur le visiteur vers le bâtiment et l'entrée, met en valeur ce dernier. Depuis le haut de la piazza, longeant la rue Saint-Martin, il peut voir en entier sa façade principale sans presque lever les yeux. La chenille qui la traverse en diagonale, avec ses décrochements pour chaque palier, vient rythmer sa trame régulière et donner de la vie à l'archi-



tecture. Elle est un signe distinctif important du bâtiment.

Les couleurs et les tuyaux

Sur la façade ouest, le signal est d'une autre nature : l'enchevêtrement de tuyaux et de couleurs qui émerge de temps à autre au bout d'une rue du Marais rend immédiatement identifiable le bâtiment. Depuis la place de l'Hôtel de Ville à quelques centaines de mètres, l'épaisseur colorée de la façade, tranchant avec le décor des immeubles anciens, réveille le regard des passants.

La hauteur

En laissant libre la piazza les architectes ont dû gagner en hauteur la surface du bâtiment. Avec ses 42 mètres de haut, il devient ainsi l'une des constructions qui percent le plafond parisien et l'un des points de repère dans la ville, comme le sont la tour Eiffel et la tour Montparnasse, le Sacré-Cœur et le Panthéon, la cathédrale Notre-Dame, l'arc de Triomphe. Du haut de chacun de ces monuments, le Centre Pompidou navigue sur la mer des toits de Paris

« Le plafond parisien »

Une grande majorité des immeubles parisiens ont été construits au XIXe siècle, suivant la réglementation du préfet Haussmann. Une des contraintes qui ont régi leur construction est la limite de hauteur : ils ne devaient pas dépasser les 6 ou 7 étages, soit 20 mètres maximum (à la fin du XIXe siècle, les techniques de construction permettent de dresser les premiers gratte-ciel, à New York et à Chicago). Cette limite existe encore aujourd'hui, avec une hauteur maximum dans les quartiers du centre de Paris fixée à 25 mètres. On ne peut dépasser cette hauteur que pour des constructions exceptionnelles.

Cette norme a créé ce que l'on appelle le « plafond parisien ». Vu de haut, c'est comme une mer de zinc qui recouvre la ville. Seuls quelques monuments importants viennent percer ce plafond. Leurs hauteurs sont les suivantes :

- Dans les arrondissements périphériques :

Tour Eiffel : 300 mètres (hors antenne)

Tour Montparnasse : 210 mètres

Sacré-Cœur: 83 mètres (avec la



colline de Montmartre, 200 mètres)

Arc de Triomphe : 50 mètres

- Dans les quartiers centraux :

Panthéon : 83 mètres

Tour Saint-Jacques : 52 mètres

Centre Pompidou : 42 mètres

Cathédrale Notre-Dame : 35 mètres

Église Saint-Eustache : 35 mètres

3. Le Panorama

La chenille

De l'extérieur, la chenille est un signe distinctif. De l'intérieur, elle est un dispositif qui permet au regard de s'élever en douceur, suivant un mouvement diagonal, jusqu'à l'horizon à compter du 4e étage, qui est au niveau des toits de Paris. On parle à son sujet de « machine de vision ».

Au sommet de la chenille, au 6e niveau, le visiteur se retrouve sur une plate-forme vitrée, le belvédère, qui semble suspendue dans le vide : tout Paris est devant lui.

Le belvédère: saisir la ville

C'est ce dernier élément qui fait définitivement du Centre Pompidou l'un des hauts lieux parisiens : le visiteur y voit la ville d'en haut, il se situe dans la ville. Il la décrypte en nommant monuments et quartiers. Il fait connaissance avec elle, la saisit dans son ensemble.

Pour accéder à ce statut de monument, une construction doit pouvoir être vue et reconnue de loin, permettre aussi de voir et de reconnaître l'espace environnant.

Sources :

Centre Pompidou : <http://www.centrepompidou.fr>

Renzo Piano Building Workshop: <http://www.rpbw.com/>

Richard Rogers Partnership: <http://www.richardrogers.co.uk>

Pistes de recherche :

Film

Richard Copans, *Le Centre Georges Pompidou*, collection « Arte Architectures », vol.1. Coproduction : Les Films d'ici / La Sept Arte / Centre Georges Pompidou, 1997, 26 min.

Site : Centre Pompidou <http://www.centrepompidou.fr>





Le centre culturel Djibaou

C'est dans le cadre des accords de Matignon, qu'à la demande de Jean-Marie TJIBAOU, il a été convenu entre les partenaires (ETAT - FLNKS - RPCR) de créer l'Agence de développement de la culture kanak (ADCK) qui a pour missions : de valoriser le patrimoine archéologique et linguistique kanak ; d'encourager les formes contemporaines d'expression de la culture Kanak, en particulier dans les domaines artisanal, audiovisuel et artistique ; de promouvoir les échanges culturels, notamment dans la région Pacifique Sud ; et de définir et conduire des programmes de recherche.

Sur un terrain de 8 hectares cédé en 1992 par la ville de Nouméa, le centre culturel Tjibaou dessiné par l'architecte Renzo Piano est inauguré le 4 mai 1998.

Outil privilégié de l'ADCK, il est un lieu d'affirmation identitaire et un espace de rencontre et de création culturelle.

Par sa configuration originale, où l'on trouve en un même lieu un centre d'art, un musée, une salle, des espaces de spectacle et une bibliothèque spécialisée, le centre culturel Tjibaou propose une multiplicité d'offres culturelles. Selon ces offres, il voit ses publics varier quantitativement et sociologiquement au rythme de ses actions.

Une architecture contemporaine en harmonie avec la culture kanak

Créateur d'un grand nombre de



projets architecturaux novateurs et ambitieux dont l'aéroport de Kansai au Japon et le Centre Georges Pompidou à Paris, Renzo Piano (prix Pritzker pour l'ensemble de son œuvre) est un architecte de renommée internationale.

A travers tous ses projets, il défend une vision personnelle de l'architecture et cherche à accorder ses valeurs esthétiques (importance des éléments immatériels comme la lumière ou la transparence, allusion à la nature dans les formes) aux valeurs des hommes qu'il croise sur son chemin.

L'architecture du centre culturel Tjibaou est le fruit d'une étroite collaboration entre Renzo Piano et l'Agence de Développement de la Culture Kanak. C'est le résultat d'une prise en compte des formes architecturales kanak et de leur transfiguration dans une architecture moderne.

Les « cases » inspirées de l'architecture kanak traditionnelle sont de hauteurs et de surfaces différentes et donnent un aspect inachevé qui rappelle que la culture kanak est toujours en devenir.

Dimensions des cases :

Les dix cases se partagent en trois types :

- petite : 55 m² et 20 m de haut ;

- moyenne : 92 m² et 20 m de haut ;
- grande : 140 m² et 28 m de haut.

« J'ai compris que l'un des caractères fondamentaux de l'architecture kanak est le chantier : le « faire » est aussi important que le « fini ». J'ai pensé, dès lors, développer l'idée de chantier permanent, ou plutôt d'un lieu ayant l'apparence d'un chantier « non fini ». Renzo Piano, Carnet de travail

Les matériaux utilisés



Cette approche humaniste de l'architecture se combine avec une grande technicité et le souci d'offrir au meilleur coût les conditions optimales d'accueil du public. Chacune des cases est dimensionnée pour résister aux vents cycloniques (230 km/h) et aux séismes. Elles permettent d'utiliser les vents dominants en introduisant un courant d'air frais générateur de confort pour les visiteurs.

Réalisées en bois d'iroko impu- trescible, les cases prennent avec le temps la couleur des troncs de cocotiers qui bordent les rivages de la Nouvelle-Calédonie. Leur habillage est réalisé en acier inoxydable, une case représente donc 300 m³ de bois et 5 tonnes d'acier. Les cases conjuguent les techniques du futur, tel le lamellé-collé, avec les matériaux tradi-

tionnels.

Le centre est équipé d'une gestion technique du bâtiment contrôlant par informatique l'ensemble du site. Les différents espaces sont également dotés d'un équipement technique performant et d'outils multimédias. Entre nature et mémoire, s'intercale un espace technique moderne, propre à devenir l'outil de l'ambition culturelle. Le visiteur voyage de structures intimes couvertes dont le sol rappelle la couleur de la natte à de vastes espaces extérieurs aux envolées aériennes.

D'une surface totale de 8.188 mètres carrés, le centre culturel Tjibaou s'inscrit sur 8 hectares, en symbiose avec les éléments naturels présents sur la presqu'île.

Il se compose de trois villages qui ont chacun une fonction distincte et qui regroupent au total dix cases, d'une surface moyenne de 90 mètres carrés et dont la plus haute culmine à 28 mètres.

Les cases des trois villages qui constituent le centre culturel sont reliées entre elles par une allée courbe qui évoque l'allée centrale spécifique à l'habitat traditionnel kanak. Chacune des cases joue de l'air et de la transparence. On notera l'alternance autour de l'épine dorsale des volumes haut accompagnés des pins colonnaires, et des volumes bas plus intimes. Les parcours reflètent un subtil jeu d'ombres et de lumières.

Le végétal au cœur d'une architecture contemporaine

Pour l'homme kanak, étroitement lié à son environnement naturel, la terre et les plantes rythment le cours de la vie. Ainsi, dès la genèse du projet, l'architecte Renzo Piano décide de créer une symbiose entre une architecture contemporaine et l'environnement naturel de la

presqu'île de Tina.

Les espaces de spectacles extérieurs, l'aire coutumière et les bâtiments situés à l'extrémité de la presqu'île (restauration, hébergement et ateliers) épousent les collines du promontoire.

La végétation du site a été respectée et même enrichie de nombreuses espèces endémiques à la Nouvelle-Calédonie. Des pins colonnaires ont été transplantés et un chemin kanak composé de nombreuses essences s'étire tout au long de l'édifice. Son but est d'initier le visiteur à la symbolique du végétal dans la société kanak.



Il retrace également à travers le langage des plantes, l'histoire du héros fondateur Téa Kanaké en évoquant successivement les cinq étapes de sa vie. Cet itinéraire végétal prend sa source au bord de la mangrove qui longe le centre culturel Tjibaou et serpente le long des villages 1, 2 et 3.

Ce n'est pas un simple cheminement piétonnier mais plutôt un « chemin histoire » intégré au cœur du centre culturel. Pour le créer, il a fallu plonger dans le passé, interroger les aînés sur

les traditions et rechercher de nombreuses espèces de plantes. Celles-ci font aussi le lien avec l'environnement géographique, écologique et culturel des autres pays du Pacifique.

Source : <http://www.adck.nc>





Verdun. Tableau de guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz.

© Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette

Félix VALLOTTON (1865-1925)

Date de création : 1917

Date représentée : 1917

Dimensions : Hauteur 114 cm - Largeur 146 cm

Technique et autres indications : Huile sur toile.

Lieu de Conservation : Musée de l'Armée (Paris) Référence de l'image : 06-501097 / 21889 ; Eb 1518

C o n t e x t e h i s t o r i q u e

La guerre de 1914-1918 a fortement marqué les peintres comme la grande majorité des artistes et intellectuels de l'époque. Qu'ils soient mobilisés ou non, tous ont participé à la culture de guerre. Certains en produisant des œuvres très patriotiques, d'autres pas du tout. Mais compte tenu de la brutalité des combats, de leur durée, la représentation du conflit a vu ses codes nécessairement évoluer. De ce point de vue, la figuration de la bataille est révélatrice. Dans l'élan de l'assaut, la

lutte de tranchées ou sous la pluie des bombes, on ne peut avoir qu'une vision fiévreuse et partielle de l'affrontement. L'action limite considérablement la perception. Ce n'est qu'après qu'il est possible de chercher à traduire cette expérience, par des mots, par des images qui imposent non seulement d'autres signes, mais aussi d'autres significations. Certains peintres vont ainsi utiliser des moyens nouveaux, plus subjectifs, plus audacieux, souvent d'une grande expressivité, pour aboutir à des résultats beaucoup plus évocateurs que n'importe

quelle tentative de restitution fidèle du combat, voire à des démarches abstraites permettant d'en transcender la terrible réalité.

A n a l y s e d e l ' i m a g e

Le document est un tableau du Suisse Félix Vallotton (1865-1925), qui jouit d'une renommée internationale grâce à ses gravures sur bois et à ses illustrations. Intitulé « Verdun », il représente un champ de bataille en proie au déluge. L'espace est structuré de façon géométrique ; alors qu'on distingue au premier



plan une terre bouleversée, hémisphère de troncs d'arbres sectionnés, au centre de la toile, des faisceaux lumineux colorés se croisent au-dessus de flammes et de nuées de gaz blanches et noires en formant des triangles, tandis que sur la gauche s'abatent les lignes obliques de la pluie (mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'une averse de balles). La vision d'ensemble est celle d'un paysage de guerre où s'affrontent des forces antagonistes, la violence des intempéries et celle des hommes qui se battent à distance. Le tableau concentre visuellement le déchaînement des moyens mis en œuvre de part et d'autre dans un petit périmètre pour détruire l'adversaire.

Interprétation

Cette œuvre a pour sous-titre « Tableau de guerre interprété, projections colorées noires, bleues et rouges, terrains dévastés, nuées de gaz ». Il s'agit donc d'une expérience picturale, d'une sorte d'essai, d'une interprétation cubo-futuriste, technique que Vallotton, membre du groupe des nabis, adopte ici exceptionnellement. L'idée n'est pas d'essayer de rendre compte des instants décisifs du combat, ni d'en montrer les tenants et les aboutissants. La bataille de Verdun (février-décembre 1916), qui est restée le symbole de l'enfer de la Première Guerre mondiale par l'acharnement des attaques allemandes qui y eurent lieu, et le symbole de l'héroïsme des Français résistant à l'invasion ennemie, apparaît ici sous une forme quasi abstraite. Il faut préciser que l'artiste n'a pas participé à l'événement, il l'a seulement observé au cours d'une mission au front (au moment de la déclaration de guerre en 1914, il chercha à s'engager volontaire, mais il fut refusé en raison de son âge). Constatant l'inanité des procédés conventionnels pour représenter la bataille elle-même, Vallotton utilise les ressources du cubisme, le temps d'un tableau absolument singulier dans sa carrière. À pro-

pos de Verdun, il écrivait : « Que représenter dans tout cela ? [...] Peut-être les théories encore embryonnaires du cubisme s'y pourront-elles appliquer avec fruit ? Dessiner ou peindre des « forces » serait bien plus profondément vrai qu'en reproduire les effets matériels, mais ces « forces » n'ont pas de forme, et de couleur encore moins. » L'enjeu est bien là : la violence extrême des combats provoque la désagrégation du paysage, la disparition, l'effacement de l'humain derrière les machines de guerre ; mais ce cataclysme bouleverse aussi les catégories esthétiques existantes et conduit à remettre en cause certaines représentations de l'art. Ce tableau prouve ainsi, à sa manière, qu'aucune des formes connues n'est propice à l'expression de l'extrême, et que seules les tentatives les mettant en crise ont une chance d'exprimer ce qui ne peut se dire et/ou se montrer.

Auteur : Laurent VÉRAY



Monument aux morts - Papeete



Otto DIX, Morts devant la position de Tahure, 1924.



Otto DIX, Troupe d'assaut progressant au milieu des gaz, 1924.



Otto DIX, Les Joueurs de skat ou Invalides de guerre jouant aux cartes, 1920, huile et collage, 110 x 87 cm, Berlin.

Brève biographie de l'auteur : Otto Dix en 5 dates

-1891 : Naissance d'Otto Dix à Dresde (Allemagne).

-1914: Otto Dix, après avoir achevé ses études à l'école des Arts décoratifs de Dresde, s'engage volontaire dans l'artillerie.

-1920 : Alors que le mouvement expressionniste est à bout de souffle en Allemagne, Dix adhère au mouvement dadaïste. Dans les années 1920, avec George Grosz et Max Beckmann, il fonde la « Nouvelle Objectivité» (Neue Sachlichkeit).

-1933 : Avec l'arrivée au pouvoir d'Hitler en Allemagne, les œuvres d'Otto Dix sont qualifiées d'« art dégénéré ». L'artiste ne peut plus exposer. En 1937, ses œuvres sont retirées des musées allemands.

-1969 : Mort d'Otto Dix.

Contexte (historique, social, artistique)

Le courant artistique : l'expressionnisme

L'artiste expressionniste livre sa vision de la réalité. Il laisse libre cours à son inspiration et exprime ses sentiments. Son travail interpelle, interroge ou choque. Ce mouvement est né en Allemagne au début du XX^e siècle.

C'est une peinture agressive qui n'hésite pas à critiquer la société comme le fait Otto Dix avec « Les joueurs de skat ».

Contexte Social et historique: Ce tableau peint par Otto Dix relate aux populations civiles les horreurs commises pendant la première guerre mondiale.

Otto Dix est un peintre traumatisé par la guerre de 1914 et l'effondrement moral de l'Allemagne qui s'ensuivit. Dans une Europe livrée aux dictatures les artistes ont de moins en moins la possibilité de rencontres et d'échanges, ils peignent un univers qui est leur présent, leur réalité. Et cela éclaire la peinture d'une lumière très sombre. C'est un monde qui se prépare à une nouvelle tragédie, la guerre d'Espagne et qui en prépare une autre : la guerre de 40. Cela donne des toiles imprégnées de réalisme et de pessimisme, comme Invalides de Guerre jouant aux cartes détaillé ci-dessous.

Analyse de l'œuvre•

Formes Au second plan on trouve sur la droite un porte manteau, au dessus des trois hommes sont affichés des articles de journaux allemands qui font référence au conflit Franco-Allemand pendant la première Guerre Mondiale et en haut à gauche du tableau un lampadaire (où l'on distingue une tête de mort) éclaire la scène.

Au centre de son tableau on peut voir les trois personnages principaux jouer aux cartes assis autour d'une table à la terrasse d'un café le soir. Le premier personnage, celui de gauche est un homme. On ne peut pas lui donner d'âge tellement sa peau est abîmée. Cet homme est disproportionné, il a une jambe de bois et joue aux cartes avec le pied qui lui reste. Le joueur dont la manche droite est vide, sort de sa manche gauche une main articulée avec laquelle il pose ses cartes sur la table. De son oreille part un tuyau qui lui permet d'entendre la conversation. Il doit avoir perdu l'audition lors de la guerre. Le second personnage, au centre, joue aussi aux cartes. Il lui manque une partie de la peau de la tête: il a été scalpé. Il a deux moignons à la place des jambes qu'il a perdues à la guerre. Si on regarde son corps on voit qu'il n'est fait que d'os, il n'a pas de peau. Ce personnage a un œil de verre et n'a pas d'oreille. Le troisième personnage n'a pas de jambe, il est posé sur une sorte de socle en fer. Contrairement aux deux autres personnages il a ses deux mains mais l'une des deux est articulée comme un robot et l'autre est aussi une prothèse. Sur son veston il porte une croix germanique: signe de ralliement des Allemands. Si on s'intéresse aux couleurs on voit qu'il n'y a pas de couleurs vives. Toutes les couleurs tournent autour du verdâtre, noir, et bleu foncé. On voit aussi que les lignes du tableau sont très confuses. Elles sont toutes cassées. Il n'y a pas d'équilibre dans le tableau. Ces lignes confuses et ces couleurs froides mettent le spectateur très mal à l'aise tout en l'amenant à accepter les idées du peintre. L'utilisation du clair/obscur nous révèle les corps d'anciens soldats démembrés. On note ainsi l'absence quasi-totale de membres inférieurs, remplacés par des pilons ou des jambes de bois articulées. Ces trois caricatures sont donc vraiment exagérées. Ils sont difformes, estropiés, affreux. Peut être qu'Otto Dix les a peints de telle sorte qu'ils fassent peur aux gens?

Techniques: Huile sur toile et collage, 1920, 110 x 87 cm, Galerie nationale, Berlin.

Significations : Les mutilations renvoient bien sûr à la violence subie pendant la guerre

Gerd ARNTZ « Das dritte reich », Le Troisième Reich, Caricature (1936)

Gerd ARNTZ est un peintre allemand né en 1900 et décédé en 1988.

En 1920, il rejoint un groupe d'artistes d'extrême gauche. En 1934, après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, il s'exile aux Pays-Bas, à La Haye.

En avril 1936, il grave la caricature intitulée « Das Dritte Reich ». Exposée à Amsterdam, elle a été retirée de la manifestation sur demande de l'Ambassadeur d'Allemagne.

Véritable réaction à la propagande hitlérienne, elle résume parfaitement l'Allemagne à la veille de la guerre.



Gerd Arntz 1931



Le dessin est divisé en 7 parties. Chaque question porte sur une partie.

Partie 1 :

- Qui est ce personnage ?
- Comment appelle-t-on le geste qu'il fait ?

c) Comment ce personnage se fait-il appeler ?

Partie 2 :

- Comment appelle-t-on le dessin figurant sur ce drapeau ?
- De quel parti est-il l'emblème ?

Partie 3 :

- Quelle est la profession des quatre personnages ?
- Ils sont placés juste sous le personnage central : qu'est-ce que cela montre du III^e Reich ?

Partie 4 :

- Sur quel bâtiment est assis le

personnage n° 4 ?

b) Quelle catégorie sociale représente-t-il ?

Partie 5 :

- Qui sont ces trois personnages debout ?
- Que font-ils ?

Partie 6 :

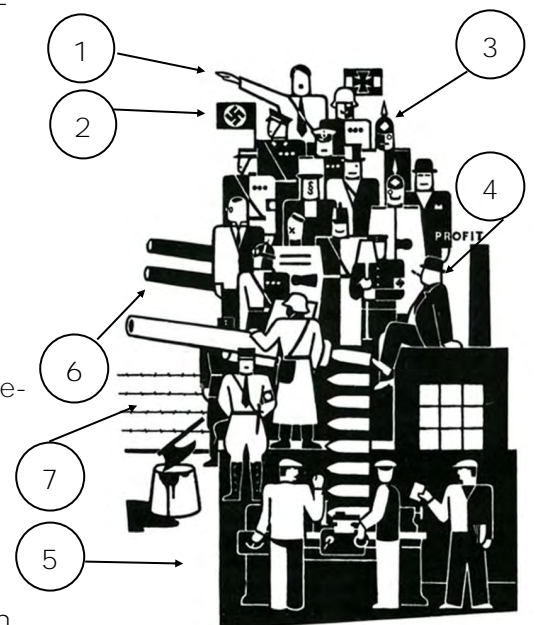
Qu'est-ce qui est représenté ici ?

Partie 7 :

- Que représentent ces barbelés ?
- Que symbolisent la hache et le billot ?

Conclusion :

- Quels sont les principaux caractères du III^e Reich, selon Gerd Arntz ?
- Quelles sont les principales victimes de ce régime ?



Gerd Arntz, le IIIème Reich



Gerd Arntz : Gerd Arntz est un peintre allemand né en 1900 et décédé en 1988. Il entama en 1919 une formation à l'école d'art de Düsseldorf. En 1920 il rejoint un groupe d'artistes d'extrême gauche : le Groupe des artistes progressistes "Gruppe progressiver Künstler". Il s'engagea pour défendre le prolétariat et dépeint la vie des travailleurs et la lutte des classes. Son ambition était de représenter de manière critique les rapports sociaux, et plus particulièrement ceux qui concernent la guerre et le capitalisme.

Isotypes : En Autriche, le philosophe O.Neurath avait développé une méthode pour communiquer des informations complexes sur la société, l'économie et la politique dans des images simples. Pour sa méthode il avait besoin d'un designer qui pourrait faire des signes élémentaires, des pictogrammes qui pourraient résumer un sujet en un coup d'œil : Arntz conçut alors autour de 4000 pictogrammes pour ce système. Sa méthode, prend le nom ISOTYPE (Système international d'éducation Image typographique). L'objectif de cette méthode était de surmonter les barrières de la langue et la culture, et d'être universellement compris. Les symboles génériques («l'homme», par exemple) peut, au moyen de petites variations ou des ajouts (comme une casquette ou des signes normalisés pour les industries diverses) acquérir un contenu spécifique («travailleur dans l'industrie sidérurgique»). La lisibilité de l'Isotype est déterminée par la simplicité de ses symboles qui devaient être immédiatement reconnaissables.



Arntz et le nazisme : Arntz a publié une série de gravures d'avertissement contre le danger du nazisme. En 1934, après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, il s'exile aux Pays-Bas, à la Haye, puis dessina une caricature nommée le «Troisième Reich» en 1936. Cette œuvre a été retirée d'une exposition à Amsterdam après les plaintes déposées par l'ambassade d'Allemagne.

Contexte : En 1936, Hitler est au pouvoir et la propagande se fait de plus en plus intense. Dès 1933 les libertés fondamentales sont supprimées, les syndicats interdits, le droit de grève également et Hitler obtient les pleins pouvoirs. Sur ce fond politique le contexte économique et social est celui de l'après crise de 1930. Après une explosion du chômage et une baisse du pouvoir d'achat, l'économie repart progressivement en Allemagne, ce qui est un succès pour Hitler. G. Arntz dépeint ici à la fois le contexte politique, économique et social. Véritable réaction à la propagande hitlérienne, elle résume parfaitement l'Allemagne à la veille de la guerre.

Définitions

Gravure : la technique de la gravure consiste à dessiner sur un objet en creusant ou en incisant sa surface. Très souvent la gravure est transposée après encre sur un support tel que le papier.

Caricature : genre de dessin qui peut être humoristique ou satirique et visant à critiquer ou dénoncer la scène qui est représentée de façon volontairement simplifiée.

Le Troisième Reich, vu par Gerd Arntz, dessin réalisé entre 1933 et 1940.

On peut diviser ce dessin en plusieurs parties :

PARTIE 1 : Le personnage en haut est Hitler, le « führer », il fait le salut hitlérien

PARTIE 2 : sur le drapeau on reconnaît la croix gammée, symbole, du parti nazi,

PARTIE 3 : les trois personnages debout sont des représentants des officiers de la marine, air et terre : ils représentent l'armée, et symbolisent donc que Hitler fait reposer son pouvoir sur l'armée, la force, la violence.

PARTIE 4 : Le personnage assis représente sans nul doute un riche industriel, assis sur son usine. Il fait beaucoup de profits grâce aux commandes militaires. L'association des deux s'appelle le complexe militaro-industriel.

PARTIE 5 : Les trois personnages debout sont les ouvriers qui fabriquent manifestement du matériel militaire, notamment des obus. On voit donc bien ici le lien entre industrie et armée.

PARTIE 6 : on voit des canons représentant la machine de guerre qu'est devenue le IIIème Reich.

PARTIE 7 : dans cette zone les barbelées et la hache du bourreau nous font penser aux camps, dans lesquels meurent de nombreuses personnes. De même, au centre, l'homme à la pelle, représente le fossoyeur, qui creuse les fosses pour enterrer les victimes du régime.

AU CENTRE : Dans la confusion des personnages, on peut reconnaître, en haut, un banquier avec son chapeau. À tous les étages du tableau on décèle le système répressif du régime avec la présence de l'armée, d'un SS et d'un prisonnier, qui a la bouche barrée d'une croix et qui symbolise la censure et la suppression de la liberté d'expression.

CONCLUSION : le système pyramidal nous fait comprendre que Hitler est au sommet et décide de tout : il a les pleins pouvoirs, dans ce régime répressif qui s'appuie sur la haute bourgeoisie et l'armée pour opprimer les ouvriers et les nombreuses victimes du régime. L'œuvre a un aspect visionnaire, elle annonce les pires heures de la seconde Guerre Mondiale. On devine déjà la bataille (les canons, les obus), la mort (le sang), l'horreur des camps de concentration et d'extermination (les barbelés).

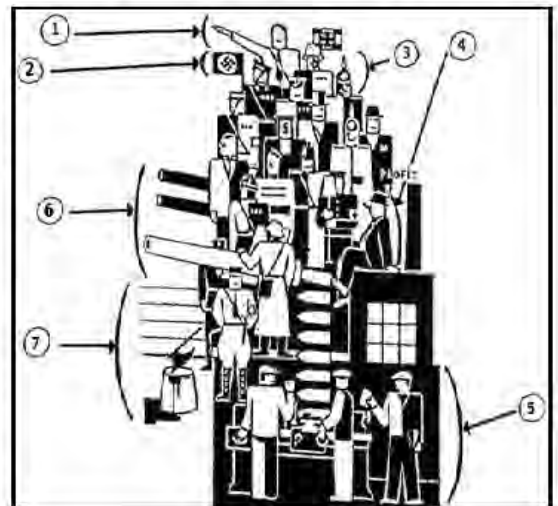
Interprétation du document :

En premier lieu, ce document nous permet de comprendre **l'organisation du troisième Reich**. La gravure construite en hauteur, fait apparaître un régime dans lequel tout est lié. Le fonctionnement du système nazi repose :

- Sur le pouvoir du chef autoritaire mais aussi charismatique et fin tacticien
- Sur un régime de terreur assuré par les policiers et les militaires qui imposent l'ordre et font disparaître les gêneurs
- Sur la collaboration des grands industriels qui profitent du programme militaire pour s'enrichir
- Sur des résultats économiques populaires puisque le chômage a presque disparu à la veille de la guerre.

En second lieu, ce document est **une critique très claire du IIIème Reich**. L'industriel est représenté comme un profiteur assis sur ses richesses. Les personnages en uniforme sont partout sur la gravure, ce qui donne une impression d'autorité angoissante. Enfin les barbelés et le sang montrent la face la plus sombre du régime, la privation de liberté, la haine et la violence.

En dernier lieu cette gravure **annonce la seconde guerre mondiale**. L'auteur est allemand, il s'est exilé en 1934 mais il a compris le danger que fait courir l'Allemagne nazie à l'Europe. C'est une de raisons pour lesquelles il réalise cette œuvre d'art : prévenir du danger nazi, danger sous-estimé par beaucoup d'Européens en 1936.



Helmut Herzfeld, dit John Heartfield (né et décédé à Berlin, 1891-1968).

Aux côtés des dadaïstes berlinois.

Originaire de Berlin, John Heartfield (qui a anglicisé son vrai nom, Helmut Herzfeld, dès 1916 en signe de protestation contre la guerre) s'impose très vite comme l'une des figures déterminantes de l'expression berlinoise du mouvement Dada (1). [...] Surnommé le « Dada-monteur », John Heartfield s'éloigne toutefois de Dada dès l'année suivante pour s'engager plus avant dans les rangs communistes.

Un maître dans l'art du photo-montage.

Précédée dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle par une production d'images recourant à toutes sortes de trucages photographiques et de superpositions de clichés, la technique du photo-montage a été mise au point par les dadaïstes berlinois entre 1916 et 1918. [...] Fondée sur la notion de montage, cette technique procède de l'organisation d'une image par juxtaposition de photographies récupérées ici et là, notamment dans la presse, puis découpées et contrecollées sur un support commun. [...]

Et la photographie devient militante.

Dans la suite logique de leur engagement militant, le 31 décembre 1918, John Heartfield et son frère Wieland, ainsi que Georges Grosz et le dramaturge Erwin Piscator, s'inscrivent au KPD (parti communiste allemand), fondé la veille par Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht.

Dès lors, l'artiste consacre toute



« Et maintenant, elle tourne ! », John Heartfield, 1943.

son activité à servir la cause révolutionnaire. Il s'invente un slogan – « Utilisez la photographie comme une arme ! » – et mène un combat acharné contre l'ordre. [...]

Philippe Piguet, « 7 clefs pour comprendre John Heartfield », L'Œil, n° 580, mai 2006.

(1) : « mouvement Dada » : Dada, dit aussi dadaïsme, est un mouvement intellectuel, littéraire et artistique qui, entre 1916 et 1925, se caractérisa par une remise en cause de toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques.

Répondez aux questions ci-dessous en veillant à justifier vos réponses

1 / Quelle technique est privilégiée par John Heartfield ? Justifiez votre réponse en indiquant les principaux éléments utilisés pour réaliser l'œuvre présentée ici.

2 / Quel mouvement artistique a influencé John Heartfield ? En quoi cette influence est-elle visible dans l'œuvre présentée ici ?

3 / Quelle idéologie John Heartfield dénonce-t-il avec cette œuvre ? Sur quelles idées ou pratiques insiste-t-il ?

4 / En conclusion : Expliquez en quelques lignes le slogan inventé par John Heartfield, « Utilisez la photographie comme une arme ! ».



CHANSONS DE LA RÉSISTANCE.

LE CHANT DES PARTISANS

(Paroles de **Maurice Druon** et **Joseph Kessel** - Musique d'**Anna Marly**)

Ami, entends-tu
Le vol noir des corbeaux
Sur nos plaines?
Ami, entends-tu
Les cris sourds du pays
Qu'on enchaîne?



Ohé! partisans,
Ouvriers et paysans,
C'est l'alarme!
Ce soir l'ennemi
Connaîtra le prix du sang
Et des larmes!

Montez de la mine,
Descendez des collines,
Camarades!
Sortez de la paille
Les fusils, la mitraille,
Les grenades...
Ohé! les tueurs,
A la balle et au couteau,
Tuez vite!

Ohé! saboteur,
Attention à ton fardeau:
Dynamite!
C'est nous qui brisons
Les barreaux des prisons
Pour nos frères,

La haine à nos trousses
Et la faim qui nous pousse,
La misère...
Il y a des pays
Où les gens au creux de lits
Font des rêves;

Ici, nous, vois-tu,
Nous on marche et nous on tue,
Nous on crève.
Ici chacun sait
Ce qu'il veut, ce qu'il fait
Quand il passe...

Ami, si tu tombes
Un ami sort de l'ombre
A ta place.
Demain du sang noir
Séchera au grand soleil
Sur les routes.
Sifflez, compagnons,
Dans la nuit la Liberté
Nous écoute...



LA COMPLAINTE DU PARTISAN

écrite à Londres en 1943 par **Emmanuel d'Astier de la Vigerie** (surnommé "Bernard" dans l'armée des ombres") et **Anna Marly** pour la musique.

Les Allemands étaient chez moi
On m'a dit "Résigne-toi"
Mais je n'ai pas pu
Et j'ai repris mon arme

Personne ne m'a demandé
D'où je viens et où je vais
Vous qui le savez
Effacez mon passage

J'ai changé cent fois de nom
J'ai perdu femme et enfants
Mais j'ai tant d'amis
Et j'ai la France entière

Un vieil homme dans un grenier
Pour la nuit nous a cachés
Les Allemands l'ont pris
Il est mort sans surprise

Hier encore, nous étions trois
Il ne reste plus que moi
Et je tourne en rond
Dans la prison des frontières

Le vent souffle sur les tombes
La liberté reviendra
On nous oubliera
Nous rentrerons dans l'ombre

Le chant des partisans

« Il a été chanté dans les prisons. Les passeurs le sifflaient pour signaler clandestins que la voie était libre. Et j'ai vu que des condamnés à mort l'avaient chanté face au peloton d'exécution, et qu'il leur avait été tranché dans la gorge. J'ai toujours pensé que le chant appartenait à ceux qui l'avaient chanté sous l'Occupation, et plus à ses auteurs. » Maurice Druon

L'hymne de la Résistance, 1943

De la mélodie... au chant engagé

Le chant des partisans est à l'origine une composition en russe de la chanteuse-compositrice russe Anna Marri. Retenue pour être l'émicatif sifflé de l'émission « Honneur et patrie » de la BBC, la mélodie émue devint un chant engagé avec le texte écrit par Joseph Kessel (écrivain, journaliste français, un des premiers grands reporters, académicien) et son neveu Maurice Druon (écrivain et académicien).

La première version a été enregistrée par Germaine Sablon et diffusée régulièrement sur les ondes de la BBC. Les paroles ont été publiées clandestinement dans les « Cahiers de la libération » à l'automne 43.

Le chant des partisans : la force des mots

A qui s'adresse ce chant ? « Ami, partisans, ouvriers et paysans, saboteurs, camarades, lueurs, compagnons » sont appelés à résister. Le partisan est un combattant volontaire qui n'appartient pas à une armée régulière. Compagnons et compagnons ont une connotation politique et évoque l'appartenance à un groupe. Mais tous les Français libres sont appelés à rejoindre le mouvement. La Résistance est l'ensemble des actions et le combat s'organise depuis les maquis et avec des

« c'est Talarn, le prix du sang et des sermes, sortez de la nuit les fusils, la mitraille, les grenades, les ueurs à la baïe et au couteau, tuez vite, saboteurs, exécutés, nous qui brisons les barreaux des prisons de nos frères, en marche, on tue, on crevé, un ami sort de l'ombre à la place » indiquent la *tableaux* et comment. Révois « si tu tombes un ami sort de l'ombre à la place » qui illustre la *tableaux*, la filice de la Résistance : le combat est toujours vive !

Contexte historique 1943

en 1943, au niveau international, les forces alliées prennent le dessus sur le nazisme (victoire de l'URSS à Stalingrad, batailles de Midway et Guadalcanal dans le Pacifique, victoire de l'Angleterre à El Alamein, dans l'année 1942). Dès 1941, la résistance débute dans l'ensemble des pays occupés (formation des premiers réseaux (Libération, Combat, FTP...)) en France, en 1943, la mise en place du STO (Service du Travail Obligatoire) et de la milice ont ainsi que l'amplification des rafles réactivent la résistance. Ainsi, la pression s'accroît sur la population française (novembre 1942 : suppression de la ligne de démarcation avec une seule France, le nord sous domination nazie et le sud pressurisé par la milice).

La résistance devient donc plus importante et s'organise en Conseil National de la Résistance. Jean Moulin est envoyé par De Gaulle, fondateur des Forces Françaises Libres à Londres, pour unifier les réseaux en France. Enfin en 1944, la résistance se regroupe au sein des FFI ou Forces Françaises de l'Intérieur. On peut souligner le rôle notoire des FTP ou Francs-Tireurs Partisans (communistes) au sein de la résistance.

Colège-Mont-Mauril 25/20 Média

Explication historique du chant

Ce chant met en évidence l'intensification de la résistance et la volonté de libérer le pays.

Il s'agit par ailleurs de rechercher tous les termes mettant en avant la période sombre de l'Occupation de la France.

Première strophe : « le vol noir » fait référence aux avions de guerre allemands et « noir » à l'uniforme SS. « Les corbeaux » sont les soldats allemands qui pillent le pays et vivent sur le dos des Français, ils sont donc décrits comme des charognards.

« Les cris sourds » soulignent la répression sur les opposants et résistants (le parti communiste) en est l'une des premières victimes, il devient d'ailleurs le parti des fusillés).

« Le pays qu'on enchaîne » nous montre la volonté d'écraser toute opposition mais aussi la montée de la résistance dès 1942 et l'existence de maquis comme celui du Vercors ou celui d'Écot, dans la région de Montbeliard.

Le chant souligne également l'alliance du peuple français contre l'occupant nazi : le terme « ouvriers » montre que les usines sont à la solde des nazis et le terme « paysans », les réquisitions de bétail et de récoltes. Il s'agit donc pour ces deux groupes de se battre et d'entrer dans la résistance.

Cette dernière prend la forme de guérilla afin d'harceler, de déstabiliser l'ennemi et

C'est aussi l'année de naissance de Charles de Gaulle (1890). Pour une organisation effective, la Résistance s'organise avec le chant des partisans.

Chanté à voix basse, sifflé, souché, le Chant des Partisans est devenu le symbole de la Résistance en France (1943-1944).



Le manuscrit, trois feuillets d'un cahier d'écolier où le chant est rédigé à l'encre bleue est classé monument historique depuis 2006. Diffusé clandestinement en France, transmis par les auteurs linguistiques et transmis par le bouche à oreille, ce chant est un élément notre patrimoine.

Le chant des partisans rappelle le rôle déterminant de la Résistance dans la conquête de la liberté et la défense des valeurs humaines.

De nombreux artistes ont interprété ce chant et ont exprimé ainsi l'idée que le chant de résistance à l'oppression reste intemporel : citons entre autres Germaine Sablon, Yves Montand, Armistead Mestral, Marc Ogeret, Jean Baez, Léry Escudé, etc. Les Compagnons de la Chanson, Juliette Gréco, Line Renaud, le groupe Zebda, les Chœurs de l'Armée Rouge, et même Johnny

Salvador Dalí, Métamorphose de Narcisse

Comment un artiste du XX^{ème} siècle s'approprie et réinterprète un mythe de l'Antiquité ?

rêve...

De nombreux artistes ont participé à ce mouvement : André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard (écrivains) et Salvador Dalí, René Magritte et Max

tude de symboles peuplent ses tableaux. Sa femme Gala joue un rôle clé dans un grand nombre de ses tableaux. Il réalise aussi des modèles de bijoux et de mobilier.



S. Dalí, Métamorphose de Narcisse, 1937, huile sur toile, 50X78, the Tate Gallery à Londres

I. Le surréalisme.

Le surréalisme est un mouvement artistique qui apparaît au XX^e siècle et naît en France au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il est défini par André Breton comme quelque chose d'automatique qui servirait à exprimer le réel fonctionnement de la pensée. Ce mouvement croit à la toute-puissance du rêve.

Les situations sont décrites avec réalisme, mais sont irréelles, impossibles, issues du

Ernst.(peintres). Ils s'entendent entre eux pour révolutionner l'art, la littérature et la société.

II. Salvador Dalí.

Peintre catalan, l'un des principaux représentants du surréalisme. Il fait ses études à Barcelone et à Madrid. Au cours d'un séjour à Paris, il entre en contact avec Picasso, Breton, Eluard et Miro. Il s'intègre au groupe surréaliste. Sa peinture à une forte composante psychanalytique : par sa méthode de la « paranoïa critique », il procède à une transposition picturale d'hallucinations vécues dans des états de transe ; les montres molles et une multi-

III. Historique

La toile fut réalisée en 1936-1937 alors que le peintre était en pleine période surréaliste. C'est une scène mythologique dont l'histoire la plus détaillée est rapportée dans les Métamorphoses d'Ovide.

IV. Le mythe

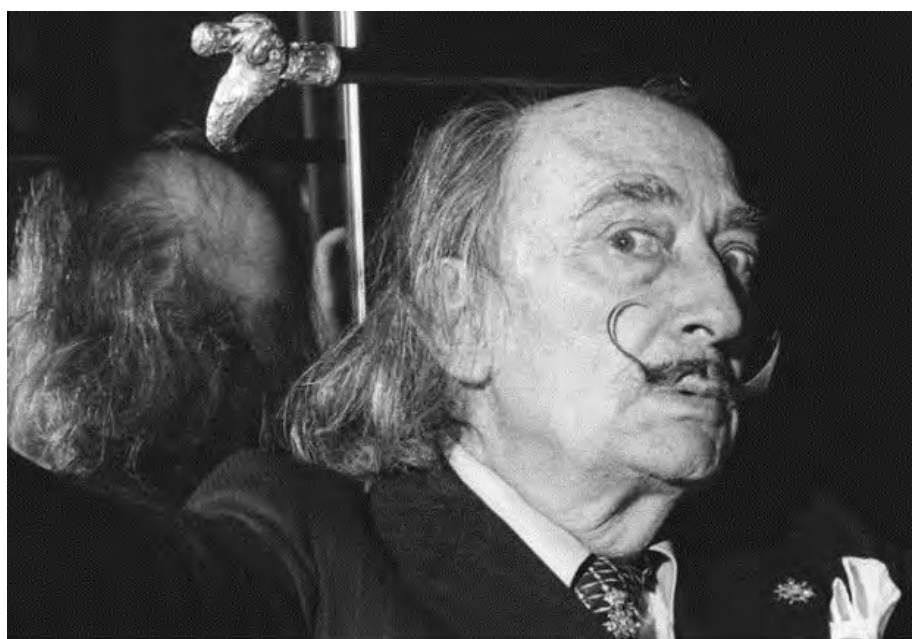
D'après Ovide, après une rencontre avec la nymphe Echo qui ne put le séduire, Narcisse but une eau limpide. Cependant, « épris de son image qu'il aperçoit dans l'onde, il prête un corps à l'ombre vaine qui le captive : en extase devant lui



même, il demeure, le visage immobile comme une statue de marbre de Paros » Narcisse tomba amoureux de son reflet, mais ne pouvant se séparer de son corps, il se mit à pleurer. Ses larmes troublèrent l'image qui disparut. Narcisse se frappa de désespoir, et, une fois l'eau redevenue calme, il contempla son reflet meurtri. Il se laissa mourir se lamentant d'un « hélas » qu'Echo répéta inlassablement jusqu'à un dernier « adieu » à laquelle la nymphe répondit également. Lors de son enterrement, on ne trouve à sa place qu'une fleur jaune, couronnée de feuilles blanches au milieu de sa tige.

V. L'œuvre

Le peintre exploite une image double issue de sa méthode en représentant l'état précédant la transformation de Narcisse à gauche et sa transformation à droite, utilisant le sens de lecture latin. À gauche le personnage aux contours imprécis se reflète dans l'eau. Il est courbé et sa tête est posée sur ses genoux, attendant la mort. À droite, figure le double de l'image après transformation. Le personnage devient une main fine et pierreuse qui sort de terre. Elle porte sur ses trois **doigts réunis un immense œuf** d'où sort une narcississe. L'ongle **comme l'œuf sont brisés** et le groupe est représenté dans un gris cadavérique et pierreux sur lequel montent des fourmis.



En fond et au centre est représenté un groupe de huit hommes et de femmes nus éconduits par Narcisse.





Georges Pompidou à Paris. Le peintre se lie au groupe surréaliste d'André Breton en 1924 mais s'en distance dans les années 30. A travers cette peinture, André Masson met en scène un personnage mythologique bien connu de l'antiquité grecque : le Minotaure, monstre au corps d'homme et à la tête de taureau, enfermé par le roi Minos dans un labyrinthe afin d'être caché aux yeux du monde. Cette figure hybride mi-homme, mi-animal est également au XXème siècle la figure de proue du surréalisme car elle représente, sous l'influence de la psychanalyse, le conflit entre la conscience et l'inconscient. Minotaure est ainsi le nom d'une revue surréaliste à laquelle André Breton participe et dont la couverture du premier numéro est réalisée par Pablo Picasso.

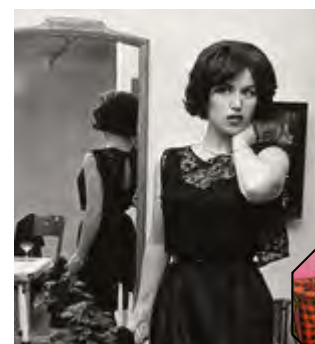
Dans le surréalisme l'emprunt mythologique est une manière de faire retour sur un savoir archaïque, pulsionnel, afin d'aller au-delà de la réalité et de la rationalité. Dans Le Labyrinthe de 1938, André Masson s'attache tout autant à peindre l'intérieur du Minotaure que son aspect extérieur. C'est véritablement d'une quête intérieure dont il s'agit de transcrire le cheminement et la pensée. Un cheminement introspectif symbolisé par le dédale qui se trouve dans cette peinture à l'intérieur du Minotaure, créant ainsi un jeu de mise en abîme entre intérieur et extérieur. Visuellement, cette peinture donne à voir quantité de choses, de par la diversité de ses motifs qui nous pousse à multiplier les interprétations.

André Masson, Le labyrinthe, Le labyrinthe d'André Masson 1938. Peinture. Huile sur toile, appartient au Musée national d'art moderne du Centre





Ces photographies jouent sur l'ambiguïté entre les registres, autoportraits et clichés télévisuels se mêlent comme vérité et fiction.



Cindy Sherman, *Untitled film stills #10*, 1980. Photographie noir et blanc, 40.6 x 50.8 cm

Cette photographie en noir et blanc met en scène une femme, dans sa cuisine, à genoux mais regardant en haut à droite, alors qu'elle ramasse une douzaine d'œufs d'un sac de provision gisant par terre, à moitié déchiré. Cette scène d'intérieur banale, donnant à voir une américaine à l'ère des début de la société de consommation, est étrangement familière tant elle convoque des stéréotypes puissants produits par l'univers des « stills », ces films de série B des années 50. Cette photographie de Cindy Sherman s'inscrit plus largement dans la série *Untitled Film Stills* composée de soixante-neuf photographies de petit format noir et blanc mélangeant surréalisme kitsch et univers télévisuel, dans lesquelles l'artiste incarne tous types de personnages féminins issus de films noirs ou de série B. Ces fictions, que l'artiste réinvestit dans sa pratique photographique de 1977 à 1980, ne sont pas choisies au hasard. Elles véhiculent divers modèles d'identités féminines, à des jeunes filles de la génération du baby-boom ayant grandi devant la télévision, comme autant d'indices de leur vie future. Dans ces photographies, Sherman se représente

elle-même, seule, sous les traits d'une héroïne de cinéma, familière mais non identifiable, dans un cadre approprié. Les personnages sont variés, allant de la femme au foyer à la femme fatale.

L'identité des différents rôles qu'elle adopte n'est pas précisée, laissant la liberté au spectateur de construire son propre récit. Une neutralité revendiquée quand l'artiste photographie déclare : « Bien que je n'aie jamais considéré mon œuvre comme féministe ou comme une déclaration politique, il est certain que tout ce qui s'y trouve a été dessiné à partir de mes observations en tant que femme dans cette culture. »

Cindy Sherman interroge la notion d'identité en incarnant des personnages qui ont un rôle social de façon à montrer comment ces fantasmes produits et diffusés par les médias, construisent l'identité de la femme en général. L'image reproduite techniquement à l'échelle industrielle crée des stéréotypes influençant la société tout autant que l'art. L'artificialité des personnages est mise en avant, bien qu'un certain charme s'opère ; dû à l'efficacité évocatrice produite par les différents univers et aux codes identitaires leur étant propres.

Rosie the riveter - 1943 can do it ». personnage (Rosie la riveteuse) - 1943 encourage les femmes à aller travailler dans l'industrie lourde pour répondre aux besoins de la seconde guerre mondiale. Soucieux de peindre chaque élément de la vie américaine, Norman Rockwell ne pouvait passer à



[SEE PAGE 67]

"The master's arm performed until it was tired and the stock of switches notably diminished."

Art, créations, cultures	Art, espace, temps	Arts, états et pouvoir
Arts, mythes et religions	Arts, techniques, expressions	Arts, rupture, continuité

Norman Rockwell a peint cette huile sur toile en 1958, à la demande d'un journal, The Saturday Evening Post (pour illustrer sa couverture). La peinture originale est conservée au Norman Rockwell Museum à Stockbridge (Etats-Unis). L'auteur : Norman Rockwell (1894-1978) illustre son premier livre (à 16 ans), et collabore avec le mouvement des boy-scouts, en illustrant leur revue Boys' life.

Le 20 mai 1916, paraît sa première couverture pour le magazine The Saturday Evening Post. Il devient dès lors le peintre de l'américain moyen et réalise les plus célèbres illustrations de cette revue jusqu'en 1963. Norman Rockwell illustre aussi les romans de Mark Twain (les aventures de Tom Sawyer et d'Huckleberry Finn), réalise des publicités (Coca Cola, Kellogg's...).

Dans les années 1950, il est considéré comme le plus populaire des artistes américains et peint même des portraits d'hommes politiques (Kennedy, Eisenhower).

Les années 1960 voient le déclin de l'illustration



Before the shot (Avant la piqûre), Norman Rockwell 1958, Peinture reproduite pour la couverture du Saturday Evening Post du 15 mars 58. Huile sur toile

au profit de la photographie et le changement de directeur artistique jusqu'en 1976.

Norman Rockwell est l'héritier de la tradition « naturaliste » américaine du XIXe siècle. .

publicitaires et les ca-

**De l'Antiquité
Au IX^e s.**

**Du IX^es. à la
fin du XVII^e s**

**XVIII^e et
XIX^e s.**

**Le XX^e siècle
et notre époque**

Arts de l'espace

Arts du son

Arts du langage

Arts du quotidien

Arts du visuel

**Arts du spectacle
vivant**



Mais sa peinture est représentative d'une nouvelle manière qui s'imposera avec l'essor des magazines illustrés entre les années 1920 et 1950. Par son style précis et méticuleux, il annonce l'hyperréalisme.

À partir des années 1930, Rockwell ajoute un nouvel auxiliaire à son travail, la photographie, ce qui lui permet de travailler avec ses modèles sans leur imposer des temps de pose trop longs. Le procédé aura une influence sur **son œuvre en orientant sa peinture vers le photoréalisme.**

Le style de Norman Rockwell a été qualifié de narratif. Comme illustrateur, il faisait en sorte que ses œuvres soient en parfaite correspondance avec les textes qu'il illustrait. Pour ses couvertures de magazines, chaque détail avait un rôle dans la narration de la scène. Il use aussi de la caricature pour accentuer le caractère comique de certaines situations.

Tendresse, nostalgie, attention aux « détails » caractérise son **œuvre qui est une représentation de l'américain way of life.**

Le contexte de l'œuvre

Cette peinture a été réalisée 3 ans après la mise au point du vaccin contre la poliomyélite (1955) par un médecin américain

et à l'époque des grandes campagnes de vaccination gratuite destinées aux enfants, organisées par les Etats contre cette maladie. Cette peinture témoigne donc de l'innovation médicale des années 1950.

Les techniques et le domaine artistique

Dans les années 1920, Norman Rockwell commençait par choisir

son sujet et réalisait plusieurs croquis pour élaborer une idée. Il réalisait ensuite, au fusain, un dessin très précis au format identique à celui de la toile définitive. Il reportait ce dessin sur la toile et commençait la peinture proprement dite (il peignait à la peinture à l'huile très diluée à l'essence, chaque couche était recouverte de vernis). Il utilisait du vernis, ce qui aura des conséquences néfastes pour la conservation de certaines de ses toiles, le vernis jaunissant de manière irrémédiable.

Sa méthode changera dans les années 1930 : il copie alors des photographies qu'il avait conçues et minutieusement réalisées, en collaboration avec différents photographes et en utilisant voisins et amis comme modèles. Cela évitait les poses trop longues des modèles.

Dans tous les cas, il cherchait à reproduire la réalité avec une extrême précision, avec une grande minutie : il appartient

donc à l'hyperréalisme (mouvement artistique américain des années 1950-1960, appelé aussi « photorealism »).

Cette sculpture « grandeur nature », a été réalisée en résine de polyester, puis peinte avec de la peinture acrylique (tous les petits détails sont représentés, comme les veines par exemple).

La structure a été moulée **directement sur le corps d'un modèle** avec des bandes de silicones sur lesquelles il coule de la résine de polyester.

Supermarket Lady porte de vrais vêtements, possède de vrais cheveux et des yeux de verre.

Elle illustre la société américaine des années 1960 en portant



**Supermarket Lady,
Duane Hanson (1969)
166 x 130 x 65 cm**

un regard critique sur la société de consommation. Avec l'apparition du supermarché, la ménagère achète tout au même endroit et le caddie a remplacé le panier.

Duane Hanson est un représentant du mouvement artistique **que l'on appelle l'hyperréalisme** apparu aux Etats-Unis en 1965. Les hyperréalistes cherchent à reproduire la réalité avec la même précision que la photographie.

La sculpture Supermarket Lady est une représentation très crue de la société de consommation.



**Young Shopper,
Duane HANSON 1973.
fibré de verre, polyester, vêtements sur moulages en plâtre.
Saatchi Gallery,
Londres**



Taaroa, Dieu créateur
peinture acrylique
58 cm x 50 cm

Bobby Holcomb est né en 1947 à Honolulu à Hawaï dans l'île de Oahu, d'un père noir originaire de l'État américain de Géorgie et d'une Hawaïenne mi-portugaise, et décédé le 15 février 1991 à Huahine, Polynésie française. Il est un des artistes les plus renommés de Polynésie française.

Il passe une bonne partie de son enfance à faire des caquettes dans les décombres de Pearl Harbor. À l'âge de 11 ans, il rentre à la School of music and danse de Los Angeles près du ghetto noir de Watts.

Personnalité hors du commun de la musique et de la peinture durant les années 1970 et

1980. Doué pour la danse, la peinture, le chant et la composition musicale, l'artiste s'exprime dans un premier temps, avec une force égale dans chacun de ces domaines. Il évolue aux États-Unis auprès de Frank Zappa, en Europe auprès de Salvador Dalí et participe aux groupes pop français tels que Zig Zag Community et Johane of Arch qu'il a créé avec des musiciens tels que Sylvain Duplant (Alice), Jean-Pierre Auffredo (Alice), Éric Estève.

Bobby arrive à Tahiti en 1976 et décide rapidement de s'installer dans le village de Maeva à Huahine.

Il s'investira dans la renaissance et l'éveil culturel du peuple Maohi, au sein du « pupu Arioi » groupe de troubadours, intellectuels polyné-

siens inspiré par le mouvement de 68. Ce mouvement de renaissance culturelle sera composé de personnalités telles que Henri Hiro, Rigobert Temanupaiura, John Mairai, Coco Hota-hota, Vaihere et Heipua Bordes. Chacun dans son domaine culturel, le théâtre, la poésie, la médecine traditionnelle, l'art de la danse, la peinture, le chant, s'investira pour redonner la fierté d'être Maohi. Ce mouvement Identitaire auquel participe Bobby, est une révolution culturelle, car elle dénonce la colonisation française, les essais nucléaires, l'évangélisation, pour valoriser l'identité Ma'ohi sa langue, son savoir faire, son agriculture sa spiritualité... entre autres



Pour ce qui est de la musique, Bobby enregistra d'abord au studio Arevareva, notamment la pièce « Bobby's House » sortie aussi en cassette sur laquelle il reprit avec Maire Tavaearii la vieille chanson de Joséphine Baker, l'adaptant pour la tourner en « J'ai deux amours : mon pays c'est la Polynésie ». C'est en 1985 qu'il perça auprès du grand public après avoir remporté avec « Orio » le concours de chant organisé par François Nanai. Ceci lui valut un contrat avec la société Océane Production et sa popularité devint alors



qu'il remporta haut la main le titre de « Homme de l'Année 1990 » selon le vote des auditeurs de RFO et des lecteurs de La Dépêche. Son score à cette élection sera plus élevé que de nombreux hommes politiques. C'est ainsi que certains ministres tenteront de le faire expulser de la Polynésie Française, mais n'obtiendront pas la majorité au sein du conseil des ministres, pour exécuter l'expulsion. Bobby Holcomb restera jusqu'à sa mort un citoyen américain. Il refusera la citoyenneté française en signe de protestation contre les essais nucléaires, ainsi que le colonialisme français en Polynésie. Il aurait souhaité appartenir à un triangle polynésien, te moana nui a hiva, libre et indépendant. Malheureusement, ce triangle polynésien qui regroupe sur un vaste territoire le peuple ma'ohi, allant de Hawaï, à la Nouvelle-Zélande jusqu'à l'Île de Paques, ce territoire a été divisé par les puissances coloniales, anglaises, américaines, françaises, chiliennes, entre autres.

Son succès musical est lié au fait qu'il a su mixer la musique Reggae aux mélodies tahitiennes, en s'exprimant dans la langue Ma'ohi. Mais surtout qu'il a su faire passer des messages relatifs à l'environnement, l'amour du prochain, le savoir-être ma'ohi, le respect de dieux originaires.

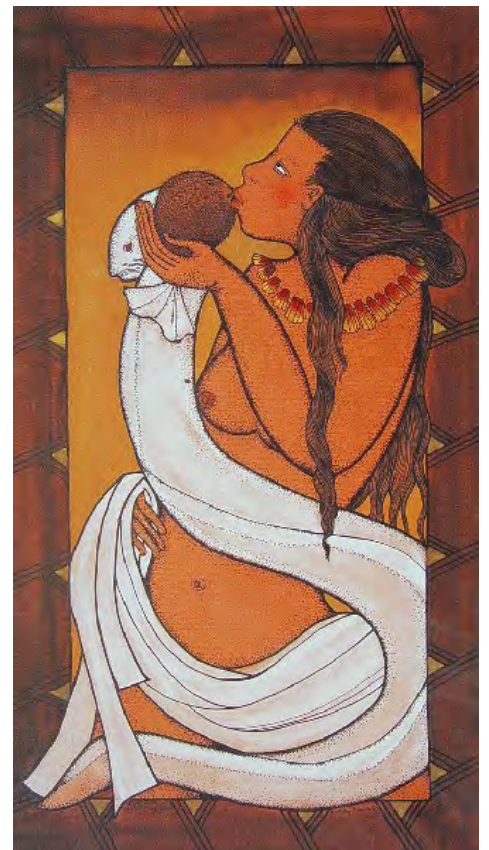
Ami de l'artiste peintre Vaea Sylvain, c'est en Polynésie française que son expression graphique lui permettra d'atteindre une notoriété particulière et incontestable peu avant sa disparition le 15 février 1991 des

suites d'un cancer. Sa tombe se trouve à la base de la montagne sacrée Mou'a Tapu, à Huahine. Avec Barthélemy et Angelo, il est considéré comme un des artistes polynésiens les plus populaires. Il représente toujours un mythe pour de



Ruahatu, dieu de l'océan

nombreux polynésiens.





« Te uru et te i'a »

Décembre 2002

Léon Taerea

Type : Encre de Chine

Taille : 0,35 x 0,43 m

Léon Taerea, artiste polynésien atypique, est assez difficile à amener à exposer ses œuvres. Il est d'abord très difficile à trouver, car cet amoureux de la nature est constamment au cœur de Tahiti, dans les montagnes ou dans les îles. Par ailleurs, ses tableaux trouvent souvent acquéreur avant même d'être achevés.

Longtemps professeur de dessin au Centre des Métiers d'Art de Papeete, Léon Taerea vit depuis de nombreuses années de son art dans la plus grande discrétion. Porteur d'oranges et chasseur, c'est un amoureux inconditionnel de la nature, ce qui transparaît dans les plus petits détails de ses encre de Chine et peintures.

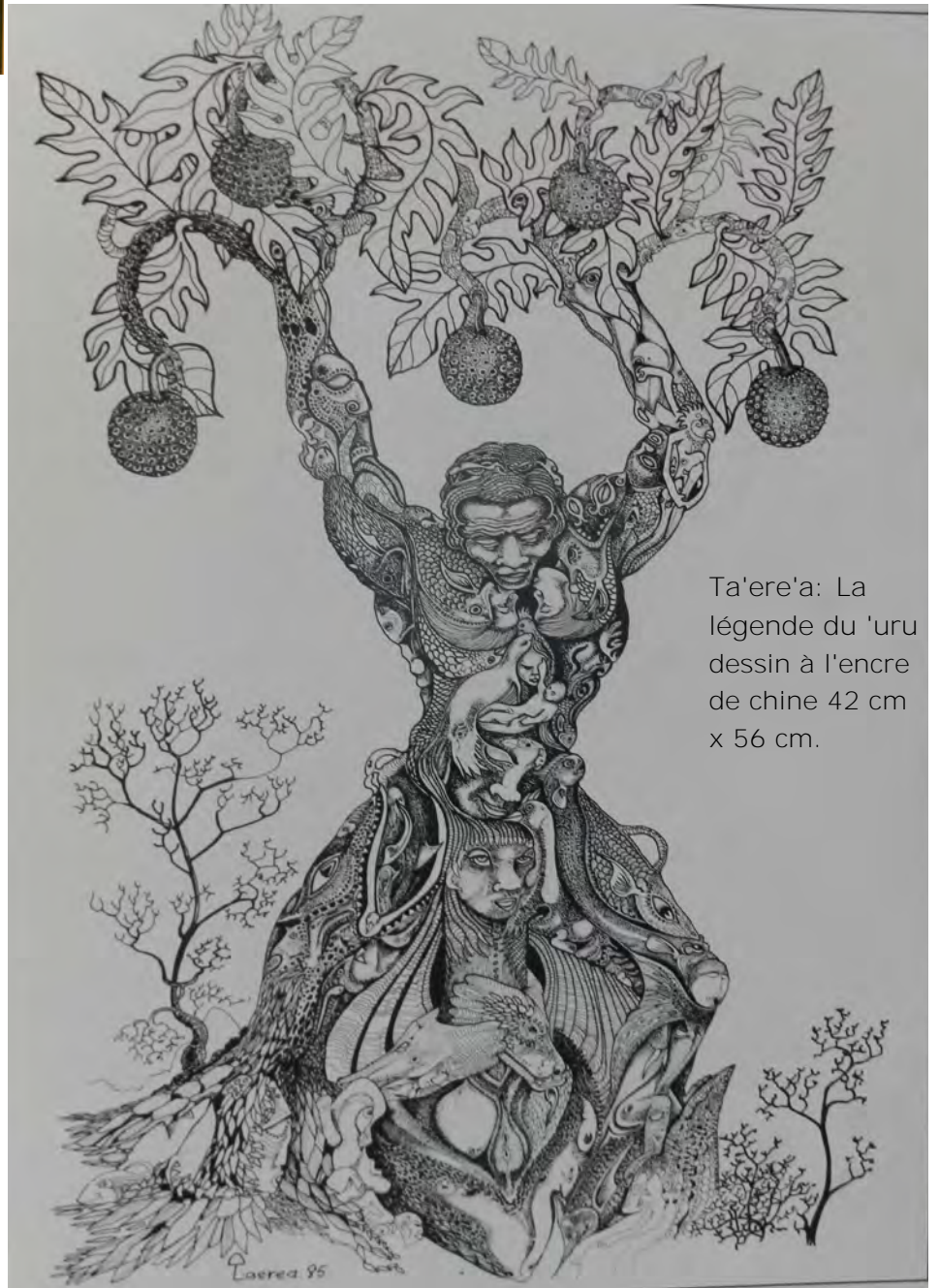
Léon, serait-il Léon sans son chapeau et ses brins de miri, sans son éternel « taho » à la main, sans ses éclats de rire ?

À la fois nonchalant et opiniâtre dans ce qu'il entreprend, Léon Taerea est un personnage aty-

pique, artiste dans l'âme, une silhouette familière au détour d'un manguier centenaire, un observateur incomparable de la nature dont il dessine les secrets d'une pointe d'encre de chine, un homme ancré dans sa culture et son époque pour qui les rapports humains sont les mêmes, que vous soyez simple pêcheur ou ministre. Léon est libre, détaché de toute ambition matérialiste ou



cause pour laquelle il ne ménage pas ses efforts, lui, si proche de la nature à qui il a dédié l'essentiel de son œuvre.



Ta'ere'a: La légende du 'uru dessin à l'encre de chine 42 cm x 56 cm.

autre ; il avance dans la vie, son carnet de croquis dans son panier marché et lorsqu'il a deux oranges, il vous en offre une. La protection de l'environnement est devenu, au fil du temps, une

Source: <http://www.maisondelaculture.pf/>

