

DÉCONSTRUIRE LE SUPPORT

LA CLASSE / L'ŒUVRE

Dans le cadre d'un partenariat entre le Musée de Pontarlier et le lycée Xavier Marmier, déjà expérimenté en 2013 (*Etat de Siège*), Laurène Mansuy a sollicité les élèves plasticiens de la Première littéraire de l'établissement. Elle a invité chacun des élèves à réagir artistiquement à une œuvre de la collection du musée. Pour appuyer cette démarche, la proposition suivante leur a été soumise :

Choisir une œuvre du Musée de Pontarlier et proposez-en une analyse plastique rédigée accompagnée de croquis annotés.

Production plastique : Il est entendu qu'il ne s'agit pas de reproduire l'œuvre mais de prélever les éléments qui vous semblent significatifs et de vous les approprier. Vous pouvez ajouter, transformer, transposer...

Déduisez la découpe de votre support, des données plastiques et sémantiques de l'œuvre de référence.

Le « découpage » de l'œuvre concerne non seulement la limite extérieure mais peut induire l'évidement, le découpage interne, le déchirage, la lacération, le détournage, la fragmentation, l'éclatement, la dispersion, la mise en relief, la superposition...

Il s'agit de proposer aux élèves, par une réflexion sur le rôle significatif du support dans l'élaboration de l'œuvre, une voie d'interprétation contemporaine d'une référence classique.

Une phase analytique a précédé la production plastique : elle a permis à l'élève, d'approfondir son approche de l'œuvre par la maîtrise d'une méthode d'analyse plastique (formes, couleurs, lumière, technique, support, organisation et représentation de l'espace, interprétation). Cette étape a alimenté celle de l'appropriation par le thème et / ou par une question plastique.

L'exposition de leur production et la confrontation avec l'œuvre de référence matérialise ce dialogue entre passé et présent. Cette expérience ultime conduit l'élève à s'interroger sur le rôle de la muséographie et à constater combien la mise en scène de l'œuvre fait sens. Un texte d'accompagnement (analyse de la référence et justification de leur parti-pris) complète la communication de leur projet : vous en trouverez une synthèse dans ce livret.

Nous tenons à remercier **Laurène MANSUY**, Directrice du Musée de Pontarlier et du Château de Joux et son équipe, pour leur accueil et leur collaboration. Nous remercions également **Martine DUPONT**, Proviseure du Lycée Xavier Marmier de Pontarlier, l'équipe de l'Intendance et des Agents du lycée qui ont soutenu cette action avec conviction. Enfin, exprimons toute notre gratitude aux élèves qui ont fait preuve de motivation et d'engagement dans ce projet.

Nadi Tritarelli, professeur d'Arts plastiques au Lycée Xavier Marmier

LES ŒUVRES CHOISIES DE LA COLLECTION DU MUSEE DE PONTARLIER

La collection de peintures de Pontarlier est intéressante sur le plan pédagogique, à plus d'un titre. Dans un premier temps, elle permet d'aborder une période historique qui montre l'évolution du réalisme, du milieu du 19^{ème} siècle (Gustave Courbet, le maître d'Ornans) jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale. Définir les genres et leurs codifications constitue la deuxième étape : portrait, paysage, scène de genre et même peinture biblique (Gustave Courtois).

Hormis le cas de Courbet, peintre révolutionnaire en son temps, elle réunit des œuvres d'écoles locales très conservatrices, hermétiques aux avant-gardes : la première se développe autour de la personnalité de Jean-Léon Gérôme à Vesoul au 19^{ème} siècle, tenant de l'académisme : Gustave Courtois et Pascal Dagnan-Bouveret sont ses élèves. La seconde réunit des artistes dans le Haut-Doubs, autour de Robert Fernier, fondateur du Salon des Annonciades : Robert Bouroult, André Charigny, André Roz et dont Pierre Bichet est le dernier représentant. Reconnu pendant l'Entre-Deux-Guerres, le groupe défend une tradition française et même comtoise, qui doit au réalisme optique et matérialiste de Gustave Courbet tout en ayant intégré les préceptes de Paul Cézanne – la nature est réinterprétée selon un programme de « cristallisation » géométrique, les sensations colorées et lumineuses sont organisées selon une trame géométrique et une rythmique cadencée et constructive du coup de brosse. Le groupe ne semble pas indifférent par ailleurs, aux productions picturales des peintres suisses dont Ferdinand Hodler et Félix Vallotton sont les plus illustres représentants. Cette attitude devenue certes, réactionnaire sur le plan esthétique en 1930 (Fauvisme, Expressionnisme, Cubisme, abstraction, Dadaïsme, Surréalisme sont ignorés), produit du reste, des œuvres non dénuées de qualités plastiques et d'un savoir-faire indéniables : sensibilité chromatique, facture vigoureuse, sens de la construction de l'espace.

Enfin, la collection d'affiches sur l'absinthe, permet de comprendre l'évolution de l'image de communication, encore très illustrative et bavarde au 19^{ème} siècle, vers une économie de moyens inspirée par les productions dans ce domaine, d'Henri de Toulouse-Lautrec et du pragois Alfons Mucha.



Gustave COURBET, *Autoportrait*, 1842 : œuvre de jeunesse remarquable bien que de dimensions modestes, elle inaugure la série d'autoportraits qui donnent lieu à une variation de mises en scène du moi : sous les traits d'un désespéré, homme blessé, à la pipe, violoncelliste, le profil assyrien, en peintre pleinairiste et missionnaire, au cœur d'une vaste fresque sociale dont il est le médiateur (*L'Atelier*) ou martyr de la Commune à Sainte-Pélagie, le peintre le plus photographié et le plus caricaturé de son temps, refusé du Salon, doit assurer sa propre publicité. « *Narcisse paysan* », Courbet exprime sa conscience de représenter un nouveau type d'artiste, opposant du pouvoir politique et des institutions académiques et dont le programme artistique manifeste une véritable ambition sociale.



Le Parmesan, *Autoportrait au miroir convexe*

A 23 ans, il est encore ce jeune provincial un peu hautain qui cherche sa voie dans la confrontation avec les grands maîtres : on pense à Parmigianino se représentant en 1524, sa main d'artiste survalorisée en avant-plan et dilatée par l'effet d'un miroir convexe ou à Rembrandt, référence récurrente Chez Courbet, dont il emprunte le fait d'associer son image à celle d'un chien –



Rembrandt Van Riin. *Autoportraits*

principe repris dans *l'Autoportrait au chien noir* de 1842, version en plein air. Il reprend surtout l'éclairage rasant du clair-obscur qui théâtralise la figure de l'artiste et lui confère cette expression mélancolique encore romantique.

Charles-Louis MÜLLER, *Jean-Philippe Worth dit l'Infante*, 1859 : l'artiste qui s'est illustré par la décoration du Salon Denon du Louvre sous Napoléon III, est rattaché à l'art académique. Cet art officiel qui domine l'enseignement des Beaux-Arts et les Salons, privilégie la peinture d'histoire et refuse toutes innovations plastiques. Il prône un éclectisme qui consiste à ne se référer qu'aux grandes figures classiques de l'histoire de l'art : de Praxitèle (sculpture grecque classique) à Ingres (Néo-Classicisme), en passant par Raphaël (Renaissance italienne), tout en manifestant un goût pour la théâtralité décorative baroque ou le faste oriental. Cette grandiloquence lui vaudra le qualificatif d'art « pompier ». Primauté du dessin, illusionnisme s'appuyant sur une définition photographique et une facture « glacée ».



Le portrait en Infante du fils de l'artiste illustre parfaitement ce goût de l'artifice et du pastiche des grands portraits aristocratiques, ici de la monarchie espagnole du 17^{ème} siècle portaiturée par Diego Vélasquez. Il correspond à cette mode historiciste, avide de reconstitutions, le peintre étant lui-même créateur de costumes d'époque. Les photographies d'ateliers de ces peintres montrent l'accumulation de tissus et d'accessoires qui faisaient l'objet de véritables mises en scène. Le costume que porte l'enfant est en réalité un amalgame d'éléments issus de différents vêtements portés dans les cours européennes espagnole, italienne et française.



Diego Vélasquez et Juan Bautista Martínez del Mazo, *L'infante Marguerite*

Gustave COURTOIS, *Le Batelier du Lac Majeur*, 19^{ème} siècle : Elève de Jean-Léon Gérôme, le peintre académique et orientaliste originaire de Vesoul, Courtois adopte la facture lisse de son maître. Mais contrairement aux thèmes de la peinture d'histoire qui dominent son iconographie, il aborde ici le genre du portrait ethnographique qui est la spécialité de son ami Dagnan-Bouveret. Le béret et le motif décoratif des rayures blanches sur fond bleu apportent une note pittoresque à ces portraits, soucieux de rendre compte des particularités locales (type ethnique, costume, métier, rituel...).

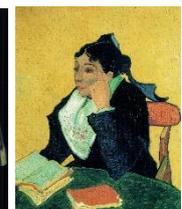


Pascal DAGNAN-BOUVET, *L'Arlésienne*, 19^{ème} siècle : l'œuvre est représentative de cette volonté d'inventorier des identités locales, de dresser des portraits ethnographiques (paysanne italienne, bergère suisse...). Le genre est rattaché davantage à une esthétique romantico-réaliste qu'à l'iconographie académique. Ecole dont semble s'émanciper d'ailleurs le peintre, pourtant élève de Gérôme. Le caractère instantané de l'attitude – la jeune fille de profil, absorbée dans sa lecture, semble se retourner soudainement vers le spectateur (code photographique qui rappelle du reste, la posture de la *Jeune Fille à la Perle* de Vermeer). Si le visage est scrupuleusement décrit selon les codes académiques, la facture spontanée de touches modulées (palette de bleus profonds et de verts pastel) se contente de suggérer le foulard ou le décor végétal, voire le caractère inachevé de la manche noire (simple frottis). Ces composantes sont redevables de l'influence de l'Impressionnisme (voir Auguste Renoir ou Berthe Morisot). Le thème de la jeune fille lisant, inauguré au 18^{ème} siècle (Fragonard)

se répand dans les écoles réalistes au 19^{ème} siècle.



Jan Vermeer van Delft, *La jeune Fille à la perle*



Vincent Van Gogh, *L'Arlésienne*

Gustave COURTOIS, *Le Paradis perdu*, 19^{ème} siècle : Etude préparatoire pour une fresque



de la mairie de Neuilly (d'où le caractère inachevé en bas à droite), l'œuvre réunit tous les caractéristiques de l'art académique. Le thème d'abord qui évoque un âge d'or, prétexte à exalter des idéaux et des compositions allégoriques. La comparaison de cette figure de pêcheur aux ouvriers peints par Courbet (*Casseurs de pierres*) serait éclairante. Le traitement du corps nu, lisse, poli, dénué de toutes aspérités et surtout conforme aux modèles de

la statuaire antique classique (Discobole), montre une intention d'idéaliser, de monumentaliser la figure humaine. La musculature ample, la posture artificielle et figée (pour un pêcheur) qui repose sur une construction eurythmique (régularité) traduisent cette volonté de

représenter des figures héroïques.



Jean-Léon Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*

Robert FERNIER, *Les Skieurs*, 1930 : l'œuvre est représentative de



cette approche postimpressionniste du paysage. Il s'agit de traduire les sensations lumineuses, chromatiques (ici par temps gris) et tactiles de la neige (maintes fois peintes par Courbet), au moyen d'une scansion régulière de touches larges et onctueuses, voire d'aplats synthétiques et de cernes qui cloisonnent les surfaces – pratique introduite par Cézanne et développée par les peintres nabis. La palette est réduite à un accord de gris bleutés - ocres et roses. C'est le cadrage qui est remarquable : format vertical (inhabituel pour un paysage) entraînant un décadage du personnage en amorce et en

repoussoir, et du ski ; profondeur de champ marquée entre l'échelle des figures de premier plan et celle des arrière-plans (figures ébauchées) ; composition rigoureuse animée par un jeu d'obliques se répondant (ex. parallélisme ski / découpe paysage). On pense aux compositions japonisantes des Nabis mais également aux codes cinématographiques ou même à ceux de l'affiche des années 30 (figure de la sportive en premier plan entraînant une identification aisée et traitement synthétique).



Robert FERNIER, *Les Conscrits des Fourgs*, 1939 : l'anecdote régionale est transcendée



par le point de vue en plongée qui rabat l'espace perspectif au premier plan (aplat) et réduit les figures à des silhouettes schématisées ; la composition zigzagante qui organise en une marqueterie variée, les touches suggérant les différents tons et textures de la neige ; enfin la palette sensible de gris et de blancs colorés qui font

surgir les toniques rouge et bleue du drapeau.



Hiroshige, *Paysage sous la neige*

Robert BOUROULT, *Bord du Doubs, soir*, 20^{ème} siècle : l'artiste est le plus



fidèle héritier de Gustave Courbet. Une organisation simple sans effet de composition, redevable d'un cadrage photographique. Trois registres horizontaux contrecarrés par les quelques verticales des épicéas, permettent de distinguer le ciel et la montagne lointaine bleue, le paysage

végétal et l'eau qui rappelle symétriquement la tonalité gris bleu du haut. La finesse d'observation des jeux de lumière s'appuie sur une palette de verts du plus sombre aux tons laiteux et ocres en passant par des gris verts. La touche ne capte que les vibrations lumineuses sans s'attarder sur la description des textures végétales alors que la prairie est traitée par une matière plus grasse et empâtée.



Gustave Courbet, *Le puits-noir*

André CHARIGNY, *L'Abattage des vaches malades*, 1942 : Même souci que Robert Fernier,



d'équilibrer le besoin de narrer – ici une scène de genre d'inspiration locale (l'abattage des vaches malades), et d'organiser plastiquement la scène. Une légère contreplongée permet de composer verticalement l'accumulation de motifs, dans un espace ouvert (décadrage) et de déployer sur la surface de la toile comme une variation d'études de vaches en multipliant les angles de vue. Le tout est unifié par une palette dominée par les ocres et les gris bleus dont il décline tous les tons possibles. La tache rouge de sang constitue la tonique de cette harmonie. Le découpage par taches fluides, dicté par les motifs de la robe des vaches, achève la cohésion rythmique de la surface peinte.

André ROZ, *Dégel sur le canal à Pontarlier*, 1942 : l'étude des reflets sur l'eau et des motifs



flottants ; le bleuissement systématique des lointains et des ombres ; le motif de l'écran d'arbres à peine suggérés par une touche discontinue ; le principe de contamination – toutes les couleurs, ocre, bleu, gris vert qui résulte du mélange des deux précédentes et rouge rabattu circulent à travers la toile ; l'attention portée aux qualités lumineuses de la neige et la facture de touches fluides – tous ces paramètres montrent l'influence décisive de Claude Monet,



chef de file de l'Impressionnisme sur le peintre comtois. Voir *La Pie*.

Claude Monet, *La pie*

André ROZ, *L'Arracheur de gentianes dans le Haut-Jura*, 1929 : Cette facture



impressionniste permet de suggérer le paysage de prairies qui sert de décor au rituel de l'arrachage des racines de gentianes. Mais la matière picturale est ici plus généreuse, empâtée, déchiquetée, travaillée certainement au couteau, pratique fréquente chez Courbet. La palette est dominée par un accord subtil d'ocres verts, kakis et de lilas dans la moitié inférieure et de bleus plus soutenus pour marquer la perspective atmosphérique. La figure vigoureuse du paysan semble sortir d'un tableau de Courbet



Ferdinand Hodler, *Le Bucheron*

(*Casseurs de pierre*) ou même d'une toile de Ferdinand Hodler, peintre suisse d'inspiration symboliste, qui sut ériger en figures monumentales, des paysans en action ou des figures historiques de son pays. Le traitement sculptural et le cerne surlignant et détachant le corps d'un décor plus ébauché, justifient ce rapprochement. Ce n'est pas un hasard si la figure efficace de l'œuvre fut reproduite à des fins publicitaires.

Gaston ROBBE, *Scène de marché à Salins*, 20^{ème} siècle : le cerne épais



plus systématique ; les couleurs primaires juxtaposées brutalement sans transitions et qui surgissent de la grisaille ambiante pour suggérer l'animation du marché (qui rompt la monotonie de la vie provinciale, en fin



Albert Marquet, *La Seine*

d'hiver) ; le schématisme des figures ; la touche improvisée et spontanée, appliquée en pleine pâte ; les distorsions dans l'espace perspectif (fontaine) – tous ces caractères plastiques justifient que l'on puisse rattacher l'œuvre de Robbe, à la tradition du Fauvisme (dans une version tempérée) : on pense à Albert Marquet (vues urbaines, personnages-signes, cerne) ou encore à Raoul Dufy (intégration des codes signalétiques de la ville, facture et palette vives)



Raoul Dufy, *Les Affiches à Trouville*

Gaston ROBBE, *Fin d'hiver à Salins*, 20^{ème} siècle : les mêmes remarques que précédentes s'appliquent à cette toile mais que l'on serait tenté de rapprocher des paysages des peintres expressionnistes allemands si la palette ne se limitait pas



Emil Nolde, *La Mer III*

à des couleurs terreuses et crémeuses. Le paysage abrupt, le schématisme des motifs, les touches larges et grasses qui serpentent, la matière dense et l'exécution spontanée en pleine pâte (la matière est travaillée quand elle est encore fraîche, sans attendre qu'elle ait séchée pour superposer les couches, les mélanges se font directement sur la toile) rapprochent l'artiste d'Emil Nolde.

Henri FRICKER, *La Planée, esquisse*, 20^{ème} siècle : dans la section consacrée aux paysages



franc-comtois, on distingue cette petite esquisse par le fait qu'elle échappe au naturalisme ambiant et que l'artiste s'est concentré sur les seules qualités plastiques de sa toile, aux confins de l'abstraction. Le rythme vertical non identifiable, au premier plan, en atteste – il a pour rôle de rééquilibrer l'horizontalité dominante du paysage. L'œuvre allie spontanéité de la touche et sens de la construction. Quelques touches géométriques définissant quelques facettes anguleuses (toits, façades, falaises ou nuages), se répondent rythmiquement – réminiscence des préceptes de reformulation géométrique de la nature par Paul Cézanne. L'inachèvement et la réserve – la couche d'apprêt ocre chaud est laissée apparente pour mieux faire vibrer les taches d'outremer pâle - sont également un héritage de la leçon du maître d'Aix-en-Provence. L'économie de la palette réduite aux seuls accords de bleu et ocre jaune et où pointe l'ocre orangé confirme ce parti. Fricker avait-il connaissance du *Talisman* peint par Paul Sérusier ?



Paul Sérusier,
Le Talisman

Pierre BICHET, *Vue générale de Pontarlier*, 1969 : Paul Cézanne est



considéré comme le père de la modernité, son œuvre a engendré dans sa forme la plus radicale, le Cubisme et l'abstraction géométrique. Certains artistes ont proposé des versions plus tempérées de son programme esthétique, sans renoncer à un naturalisme descriptif. L'œuvre de Robert Fernier, formé aux Beaux-Arts de Paris, est un exemple de ce compromis – Pierre Bichet qui appartient à la génération suivante, est l'héritier de cette tradition au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Il a exprimé sa dette au maître d'Aix dans un paysage régional exposé sur les cimaises du musée de Pontarlier. La vue panoramique de Pontarlier systématise la rythmique géométrique du paysage et codifie les rapports colorés : beiges et roux pour les éléments construits, blanc et gris bleu pour les éléments naturels. L'arrière-plan montagneux est juste suggéré par quelques facettes discontinues.



Félix Vallotton,
Honfleur dans la brume

René VAUQUELIN, *sans titre*, 2^{ème} moitié du 19^{ème} siècle : l'œuvre ne présente que peu



d'intérêt plastique tant l'intention édifiante prédomine et l'allégorie est évidente : s'évanouissent dans les vapeurs de l'absinthe la perspective d'enrichissement et de réussite sociale (palme de la renommée, légion d'honneur) pour rejoindre la faux de la mort. Le buveur d'absinthe n'a d'autre choix que le suicide – arme qui répond symétriquement au faire-part mortuaire que lui présente la mort. Le tout s'inscrit dans une composition triangulaire avec au centre l'alcool incriminé, dans une atmosphère nocturne et lugubre.

Frères MOURGUES, *Absinthe Bourgeois*, 1902 : Le genre de la nature morte détourné à des fins publicitaires : à ses débuts, l'image de communication n'a pas encore défini ses propres codes et emprunte son vocabulaire plastique, à la peinture.



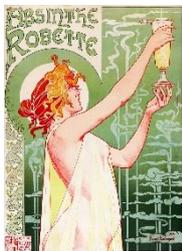
Les objets rattachés à la consommation de l'absinthe – bouteille d'alcool, carafe d'eau, verre d'absinthe, sucre et journal local (évoquant d'un moment de plaisir et de détente : le consommateur lit les nouvelles sur un fauteuil



Jean-Siméon Chardin,
La Raie

confortable tout en dégustant un verre d'absinthe – le titre du journal permet de rappeler l'origine du produit) – sont hiérarchisés en fonction de leur taille et s'inscrivent dans un triangle unitaire. Toutes les conventions classiques du genre apparaissent jusqu'au journal qui déborde légèrement de la limite du meuble. Un chat noir, issu de l'imaginaire maléfique – l'absinthe est une tentation, dérange l'ordre du décor bourgeois (laissez-vous tenter !). On pense au chat, seul être vivant qui surgit dans la composition de *La Raie* de Chardin.

Henri PRIVAT-LIVEMONT, *Absinthe Robette*, 1896 : l'absinthe érigée en un philtre magique par une prêtresse auréolée, aux cheveux flamboyants et au profil sensuel qui transparaît à travers un voile : une bacchante, une vestale débauchée ? L'érotisme plus ou moins implicite devient une constante de la stratégie publicitaire moderne dont le corps féminin est le vecteur, surtout quand il s'agit de promouvoir des produits alcoolisés.



Aux couleurs rouge et orange (cerne et chevelure) répondent leurs complémentaires : vert et gris bleu pâles du décor, le jaune pastel subtilement verdi signale le produit et souligne la cambrure remarquable du personnage féminin. Toute une ornementation aux lignes « en coup de fouet » dont une frise de feuilles d'absinthe à gauche, anime le fond. Des rythmes sinueux désignent des motifs qui évoquent aussi bien des entrelacs végétaux que des volutes de fumée d'encens (les vapeurs de l'absinthe qui provoquent une transe mystique ?). Imprégné de poésie symboliste – Baudelaire entre autres, Privat-Livemont, considéré comme le Mucha belge, adopte le langage décoratif et synthétique de l'Art Nouveau : lignes ondoyantes, aplats cernés, couleurs pastelées, composition asymétrique, figure féminine qui fusionne avec le décor végétal exubérant, typographie fluide – inspiré aussi bien du Gothique flamboyant, de l'art japonais que de la peinture symboliste.



Alfons Mucha,
publicités pour les
bières de la Meuse
et pour Job

Nadi TRITARELLI

ANALYSES PLASTIQUES DES ŒUVRES DE REFERENCE DU MUSEE ET PRESENTATIONS DES PROJETS DE TRANSPOSITION PLASTIQUE

ANASTASSAKI Isaac

Référence : Robert Fernier, *Les skieurs*, 1930

Analyse :

Opposition entre les formes fluides et courbes (personnages) et les formes géométriques du ski au premier plan ou même des toits à l'arrière-plan. Construction dynamique par le décadrage du personnage de droite mais également grâce au jeu des obliques qui se répondent, comme amorcé par le ski au premier plan. L'artiste distingue nettement les figures et le fond (cerne).

Eclairage latéral qui provient du coin supérieur gauche (pans en direction de la gauche des maisons à l'arrière-plan assombris). Jeux lumineux de la neige grâce à la couleur (modulations chaudes et froides du blanc).

Suggestion des sensations lumineuses et chromatiques de la neige en faisant vibrer les couleurs grâce à un jeu de complémentaires. Palette de couleurs froides qui domine, notamment de gris bleutés, mais contrastée avec des surfaces d'ocres et de rose. Les couleurs froides se concentrent en partie à l'arrière-plan avec des rappels d'ocres qui nous renvoie au premier plan et au manteau de la jeune femme.

Facture par touches larges et onctueuses, voire des aplats synthétiques et des cernes qui cloisonnent les surfaces, cette technique était utilisée par Cézanne et les peintres nabis.

Format portrait pour peindre un paysage = décadrage dû au format vertical qui entraîne un effet d'amorce des personnages mais aussi un effet de repoussoir avec le skieur de dos. Division en deux parties grâce à une division horizontale qui se situe au milieu du tableau - 1°: les deux figures principales ainsi que les figures secondaires, à peine ébauchées, au premier plan et 2°: le paysage. Composition rigoureuse basée sur le jeu d'obliques qui se répondent.

Profondeur de champ marquée entre l'échelle des figures de premier plan et celle des arrière-plans. Espace en perspective : construction de l'arrière-plan comme par exemple les arêtes des maisons qui convergent toutes vers un même point de fuite.

Transposition : Réserves.

Peinture acrylique sur panneau de bois, ski

Décadrage littéral du ski, alors qu'il est coupé par le cadre dans *Les Skieurs* de Fernier. Evocation évocation par l'absence, grâce au découpage en réserve, des deux personnages au premier plan. Technique accidentelle : coulures de pluie sur glacis blanc pour suggérer la neige. Rappels de certains éléments pour renforcer l'effet d'inachèvement : foulard et gant.

BARRERAS GOMEZ Lola

Référence : Pascal DAGNAN-BOUVERET - *L'Arlésienne*

Analyse :

Personnage se retourne vers le spectateur : soudaineté de la scène. Intérêt porté à sa tenue vestimentaire et valorisation par un cadrage rapproché = portrait ethnographique. La pose de la jeune femme rappelle certains codes de la photographie et plus particulièrement l'œuvre de Vermeer, *Jeune Fille à la Perle*.

Visage minutieusement étudié (propre aux codes académiques de sa formation). Les parties restantes du tableau sont moins définies que le visage, le paysage végétal aux couleurs pastel, le foulard et le livre sont à peine suggérés donnant une plus grande importance à l'intensité de l'expression donnée au visage. Le paysage et les éléments de composition étant inachevés, le spectateur se concentre sur la description d'une identité locale. Influence de l'Impressionnisme, le thème choisi par le peintre (jeune femme lisant) datant du 18^{ème} siècle se répand alors jusqu'au 19^{ème} siècle.

Transposition : **La Geisha**

Peinture acrylique sur papier Canson et papier de soie déchirés

Reprise du principe du portrait ethnographique de l'Arlésienne, transposé au Japon à travers le motif de la Geisha. Trame de bandes de papiers déchirés évoquant les motifs du bambou.

BOLARD Élie

Référence : Gustave COURTOIS, *Batelier du lac Majeur*

Analyse :

Sur le mode d'une étude réaliste, attachement aux caractères vestimentaires (le batelier): "pittoresque" - intention de représenter les particularités locales de la région du Lac Majeur. Plan rapproché poitrine : toute l'attention se focalise sur son buste. Distingué nettement du fond par un jeu de clair-obscur, l'éclairage naturel provenant d'en haut à gauche.

La palette caractérisée par une dominante de brun qui se dégrade vers le beige dans le fond, le bleu pâle s'en détache, opposant couleurs froides et chaudes, pastel et ternes. La tonalité générale reste froide. Factice lisse et descriptive.

Transposition : **Rayures**

Peinture acrylique sur montage de bois.

Sélection du motif « pittoresque » des rayures du Batelier et variations sur un support éclaté. Opposition entre les motifs contrôlés par des pochoirs et d'autres, impulsifs. Jeu sur la relation de la trace du pinceau avec la trame du support découpé.

BOURLA Benjamin

Référence : André ROZ, *Dégel sur le canal à Pontarlier*.

Analyse :

Registre formel marqué par des motifs anguleux et rythmé par des courbes (masses neigeuses). Dominante de deux tiers de couleurs froides pour un tiers de couleurs chaudes (ocre, beige, brun) et la tonique (affleurements couleur rouge éteint des toits et d'une cheminée). Complémentarité entre rouge / vert et bleu / orange qui entraîne un effet vibratile de la lumière. Couleurs se ternissent - rabattues (mélangées) : rend compte d'un temps couvert d'intensité faible. Différents rappels de couleurs notamment au niveau des toits des bâtiments ou de la neige.

Trame de touches répétées pour suggérer les sapins dans le fond sur les monts - touches variées pour qualifier les impressions lumineuses et matiéristes des différents éléments : neige, bois, ciel couvert, reflets eau...

Division en deux rectangles séparés par un axe médian horizontal : le pont qui fait aussi office de point de fuite. Equilibre symétrique : les figures réparties tout autour du triangle perspectif central principalement construit par le canal. Plan d'ensemble : le paysage sort du cadre.

Le peintre fixe un instant une étape dans l'évolution des saisons : fusion des éléments « construits » et « naturels ».

Transposition : **Atmosphères**

Assemblage de photographies collées sur des panneaux découpés.

Différentes prises de vues *in situ* évoquent les variations atmosphériques au moment de la période du dégel. Ce parti pris photographique transpose le principe de l'impressionnisme pictural d'André Roz. Zones de non-dit et d'inachèvement.

BRACHET Gabriel

Référence : André ROZ, *l'Arracheur de gentianes dans le Haut-Jura*, 1929

Analyse :

Réalisme : scène de genre - traitement sculptural de la figure, cerne surlignant et détachant le corps d'un décor plus ébauché et suggéré - Impressionnisme du fond : la matière picturale est empâtée, déchiquetée, travaillée sans doute au couteau, pratique fréquente chez l'artiste Courbet. Palette constituée par un accord d'ocre vert tirant vers le kaki et de quelques touches d'un violet-lilas, présent dans la moitié inférieure du tableau, bleu plus soutenu pour marquer la perspective atmosphérique des lointains. Les brun et ocre plus chauds qui animent la figure du paysan et son outil, permettent de mieux le détacher du fond.

L'œuvre s'appuie sur une composition tendue et stable à la fois : nous pouvons observer que l'œuvre est divisée sur ses médianes : un grand axe de symétrie vertical sépare le paysan de son outil, deux arcs puissants, celui du corps du paysan et celui de l'outil à arracher se répondent et soulignent l'effort, la tension. Une médiane horizontale distingue la prairie de l'arrière-plan de la forêt - cette ligne longe le mur, puis une deuxième horizontale sur le quart supérieur marque les sommets montagneux.

Transposition : **Composition rustique**

Peinture acrylique sur panneau de bois découpé, tôle et outils

Le travail de la terre : couleurs terreuses - outils utilisés pour l'agriculture, manches de grands outils - planches découpées de manière irrégulière pour rappeler les poteaux de délimitation des prés. La fourche répète les rythmes verticaux des « poteaux » en référence à celle d'*American Gothic* de Grant Wood.

CLOCHEY Roxane

Référence: Henri PRIVAT-LIVEMONT, *Absinthe Robette*, 1896

Transposition : *L’Absinthe Rousse*

Peinture à la gouache sur panneau de bois

Modification du point de vue : le modèle est vu de dos pour exalter la couleur flamboyante de sa chevelure.

CRETENET Ninon

Référence : Charles-Louis MÜLLER, *Jean-Philippe Worth dit l’Infante*, 1859

Analyse :

Décrivant essentiellement des tissus, les formes sont fluides et courbes mais stabilisées car la pose de l'enfant est figée. Eclairage provenant du haut et de l'avant gauche, enfant mis en valeur par la lumière qui le fait se démarquer du fond, puisque les couleurs restent sombres sur ses vêtements et le fond mais pas sur son visage, point de focalisation de la lumière. Couleurs assez ternes, rabattues dans un rapport chaud/froid équilibré. Les manches rouges des épaules constituent la tonique au tableau et font se détacher l'enfant du fond sombre. La couleur or revient aussi en divers rappels et facilite la circulation sur la figure principale, juxtaposée avec le bleu afin de l'exalter. Rappelée enfin dans le fond par le drapé beige ou les franges du fauteuil. Les trois couleurs principales que porte l'enfant (bleu, or et rouge) animent et mettent en valeur la richesse de la tenue. Technique lisse, au moyen de glacis, caractéristique de la peinture académique qui interdit les traces des coups de pinceau.

Le jeune garçon regarde face à lui en direction du spectateur. Il se tient au centre du tableau mais le tiers supérieur est vide, son visage se trouve au centre du tableau et s'appuie sur le carré rabattu inférieur. L'enfant se tient très légèrement de trois quart et à l'aplomb. Le bâton qu'il tient dans sa main contrecarre par sa rectitude la fluidité des tissus. La robe portée crée un triangle dans les deux tiers inférieurs du cadre qui pointe vers le visage jeune pour le mettre en valeur. La composition classique ainsi que la palette et l'éclairage contribuent de manière significative à cette mise en scène.

Transposition : *Triptyque*

Tissus teintés agrafés sur toile, peinture or.

Parti minimaliste. Recadrage en très gros plan du bas du costume. Triptyque. Relation peinture et arts textiles. Référence à *Support-Surface*.

DELEGLISE Alice

Référence : Robert FERNIER, *Les Skieurs*, 1930

Analyse :

Les skis portés par la femme permettent un enchaînement dans la lecture du tableau. Construction nettement dynamique, animée d'obliques qui constituent les axes des deux skieurs au premier plan et les lignes de construction du paysage enneigé au loin. Le rythme anguleux impulsé par la structure du village en arrière-plan, composé de rythmes géométriques, nuancé par les quelques arcs des sommets montagneux. Le rapport entre figure et fond bien marqué par la différence de facture: les deux skieurs au premier plan sont traités de manière réaliste et marqués par un cerne épais, tandis que les skieurs en arrière-plan sont simplement ébauchés et suggérés par quelques touches ce qui renforce l'effet d'éloignement.

La qualité de la couleur définit les conditions météorologiques de la scène. : temps couvert. La source lumineuse naturelle - la scène se déroule en plein air - filtrée par une épaisse couche de nuages. L'éclairage provenant légèrement de la droite (ombres propres). Si l'artiste avait choisi de peindre cette scène un jour de beau temps nous aurions pu observer également des ombres portées. Perspective aérienne : éclaircissement progressif des tons vers arrière-plan qui accentue la mise en perspective aérienne de la scène.

Peintre de la neige. : nuances de gris teintés subtilement de bleu afin de traduire au mieux les effets lumineux sur la neige par temps couvert. Joue sur un contraste entre ces gris pâles et bleutés de la neige, les taches plus sombres de la forêt en arrière-plan et des teintes ocre et rosé repérables à la fois sur les bâtiments du village en second plan mais aussi sur les visages ainsi que sur la veste de la femme en amorce. Teinte que l'on retrouve sur les quelques touches d'ocre rosé du bosquet au centre. Néanmoins, l'éclairage couvert oblige le peintre à se limiter à des couleurs ternes et rabattues. Les volumes géométriques des maisons sont rendus parfois par l'opposition de tons clairs et sombres mais également chauds et froids. On constate donc de nombreux rappels de cet accord de base bleu / ocre mais tonifié par le point de focalisation rouge vermillon sur le foulard de la femme en amorce. Facture animée de touches subtiles et régulières créant ainsi une atmosphère vibrante. Elles sont visibles sur les personnages en amorce, sur les sapins et sur la neige, s'épaissit parfois pour rendre compte d'un effet de matière.

Introduit quelques codes modernes dans la tradition réaliste par ces jeux de cadrage : les deux personnages sortent du champ, cadrés en plan américain (mi-cuisses) dans un format vertical, offrent une amorce qui ajoute de la profondeur au tableau et dynamisent cette scène de genre. On observe néanmoins quelques recettes de composition classiques issues des Beaux-arts : le bras de la skieuse s'inscrit sur la diagonale qui traverse de l'angle supérieur gauche vers l'angle inférieur droit. L'angle de vue en légère plongée accentue la mise en perspective de l'espace. Le village en second plan en perspective bifocale (2 points de fuite). Les proportions décroissantes et la perspective atmosphérique marquent l'éloignement. Cette œuvre reflète la démocratisation des sports d'hiver au 20^e siècle, en effet Fernier illustre cette nouvelle mode qui envahit les campagnes jurassiennes. Ce tableau a donc une valeur sociologique. Une affiche sera conçue à partir de cette représentation picturale.

Transposition : **La dynamique du skieur**

Peinture acrylique sur panneau de bois détourné.

Les rythmes dynamiques zigzagants et le caractère décadré du paysage sont retranscrits dans le mouvement d'un skieur en pleine descente. Ils sont opposés au rectangle stable du fond. On retrouve les couleurs du tableau, tels que l'ocre de la veste de la skieuse à l'avant plan, ou encore les blancs colorés de la neige. La touche cadencée de Fernier anime le fond trituré au couteau. Tonique rouge sur la chaussure du skieur.

DELGRANDE William

Référence : Gaston ROBBE, *Scène de marché à Salins*, 20^{ème} siècle

Analyse :

Deux panneaux de signalisation au premier plan, puis la fontaine de la place Max Buchon. L'axe routier est comblé par les auvents du marché, situées en bas des maisons mitoyennes de Salins-les-Bains et en face de la fontaine. Le ciel grisé de l'hiver franc-comtois recouvre la ville et on observe des résidus de neige sur les toits des maisons et des cabanes.

Les formes se dessinent selon deux zones scindées par la route. Dans la partie supérieure à la route : les formes verticales, anguleuses, celles des immeubles et leurs fenêtres, leurs bords et leurs toits ainsi que les auvents géométriques. Dans la partie inférieure : les courbes s'imposent avec les panneaux de signalisation, la fontaine et la barrière qui l'entourent - accentuent la fluidité de cette partie. Schéma dynamique lié à ces contrastes de rythmes et par l'effet de la fuite perspective.

La lumière naturelle et diffuse mais atténuée à cause des nuages. Ni d'ombres portées ni d'ombres propres. Alterne couleurs chaudes et couleurs froides : tons crème des façades, marron sur les toits, auvents du marché : certains sont oranges, saumon et rouges vermillon – une palette de gris et de bleus, d'autre part. Rapport complémentaire des couleurs entre le bleu et l'orange qui s'exaltent avec l'auvent orange au centre et la touche de bleu juste au-dessus ou encore, les panneaux vermillon et bleu du premier plan. Cet accord de base se répercute en rappels de rose et de bleu pâle sur les auvents et la façade bleue à droite. Ces couleurs plus vives animent la palette dominante de couleurs plus ternes et rabattues qui traduisent un temps couvert.

Accentue les formes schématiques en les cernant d'un trait noir épais et les figures humaines réduites à des silhouettes. La facture se caractérise par ses couleurs pâteuses, laissant apparaître la spontanéité des coups de brosse

Découpage avec un carré rabattu délimité par la base de la fontaine et de la façade bleue à droite. La bordure du toit de cette maison se rattache à la diagonale de l'œuvre et c'est aussi le cas pour la maison gris rose d'en face qui se rattache à l'autre diagonale.

Le haut du tableau vide contrecarre la saturation du bas. Les maisons sont décadrées. On remarque une légère plongée, on voit le marché de haut. Les deux panneaux de signalisation sont en amorce. Perspective : un point de fuite et lignes de fuite. Les bâtiments éloignés sont à peine ébauchés.

Par le caractère schématique de sa figuration, le traitement en pleine pâte et les couleurs juxtaposées brutalement, l'œuvre peut être rattachée au mouvement du Fauvisme presque à cheval entre Impressionnisme et Expressionnisme.

Transposition : **Le micmac du marché**

Peinture acrylique sur panneaux de contreplaqué et panneaux en plastique.

Palette de couleurs saturées et complémentaires évoquant la frénésie du marché. Peinture à pleine pâte, opposition d'aplats découpés au pochoir et d'une facture plus spontanée. Montage rythmique de fragments de marchés et du tableau de référence. Découpage du support reprenant la perspective du tableau. Réinsertion des panneaux de signalisation mais réels.

DOMANSKY Alice

Référence : André CHARIGNY, *L'Abattage des vaches malades*, 1942

Transposition : *Peau*

Peinture acrylique sur drap.

Très gros plan sur la robe d'une vache : métonymie et abstraction. Un jeu de lacérations suggère l'abattage plus qu'il ne le décrit. La toile libre rappelle la peau.

FACCHINI Lou-Anne

Référence : Robert FERNIER, *Les Conscrits des Fourgs*, 1939

Analyse :

Un village plongé dans l'hiver, des silhouettes défilent brandissant le drapeau français. Robert Fernier représente ici une scène anecdotique, un rituel régional comme à son habitude.

Registre anguleux des formes et des grands rythmes du tableau défini par obliques (traces des chemins et perspective de la ferme), produit dynamisme, à peine adouci par la volute du drapeau. Les silhouettes masculines, réduites par le point de vue en plongée, se détachent du fond blanchi par la neige.

Mélanges de blancs, modulés par le bleu pâle et l'ivoire = différents aspects de la neige ; accord de gris bleu (ombres, vêtements) et de beige (pierre des façades) ou légèrement orangé (vaches, tuiles). Harmonie de tons rabattus, ternes relevée par les toniques bleue et rouge du drapeau, dissonant avec l'ensemble.

La lumière hivernale, diffuse, indistincte élimine les ombres et donnent lieu à un aplat blanc, effet renforcé par la plongée.

Le point le plus marquant de ce tableau est sa composition en zigzag rappelant certaines lignes de force des estampes japonaises

Transposition : *Trigone*

Peinture acrylique sur panneaux de contreplaqué

Découpage du support induit par les axes de composition obliques. Travail de recouvrement et de frottis de blancs colorés évoque modulations et vibration de la neige. Fragments agrandis de détails : bardage bois, robe de la vache. Quelques bandes bleues soulignent les axes principaux.

FAIVRE Axel

Référence : Henri FRICKER, *La Planée, esquisse*, 20^{ème} siècle

Analyse :

Peinture schématique par rapport à d'autres études plus réalistes de la série. Met en avant les pures qualités plastiques, le travail sur la couleur, allant même jusqu'à l'abstraction. Quelques bâtisses typiques, un massif et un pré au loin très vite ébauchés, le tout enneigé. Au premier plan, une surface bleue (l'ombre de la neige) qui rappelle le ciel bleu. Marquant la médiane verticale: vieil arbre mort, réduit à un axe légèrement brisé.

Quelques courbes visibles (ligne ondoyante du champ enneigé sur la gauche) mais tout le reste est majoritairement anguleux. Les maisons schématisées en volumes géométriques. La facture méthodique : touches assez larges, bien visibles dans les motifs des nuages, au découpage très rectangulaire - on devine la trace des coups de brosse. La forêt à droite : zone simplement suggérée par des touches de couleurs vertes et brunes. Parfois, épaisseur de la pâte picturale : neige sur le toit de la maison à gauche. Eloignement : la représentation devient allusive, se traduit par de simples surfaces colorées. Hormis quelques segments qui soulignent les ombres, pas de formes dessinées, cernées.

L'alternance des couleurs froides et chaudes cadence la composition. Prédominance de l'ocre avec toutes ses nuances, également le blanc de la neige qui devient un gris très clair pour les nuages. Le bleu outremer pâle indique les ombres sur la neige et le ciel et enfin une pointe de rouge orangé terni constitue la tonique de l'harmonie et focalise le regard au centre de l'ensemble.

Facture révélatrice du parti de schématisation du paysage observé : on décèle une grande rapidité du geste allant même jusqu'à « dépasser » ou produire des taches accidentelles mais qui donne à l'œuvre, le charme de l'impromptu. Caractère inachevé : laisse apparaître l'apprêt du support, sans tout recouvrir, il joue sur des réserves comme pour laisser respirer la peinture et renchérir sur les contrastes chromatiques.

S'inscrit dans une construction assez stable. Division en trois registres horizontaux, deux zones bleues et moins animées encadrant la bande centrale rythmée d'obliques, contrecarrée par l'axe vertical de l'arbre mort en plein milieu. Les lignes du paysage assez souples dessinent un contraste avec l'angulosité des habitations. Décadrement marqué sur la droite, visible sur la première maison.

Ce qui ressort le plus de l'œuvre, c'est qu'on oublie le sujet représenté pour se concentrer sur la puissance vibratile des couleurs, cette variation sur le blanc de la neige notamment.

Transposition : **Eclats**

Peinture acrylique sur fragments de contreplaqué.

Géométrisation anguleuse des formes et des traces de peinture, – accentuée par l'utilisation de pochoirs. Découpage et mise en relief du support jusqu'à l'abstraction. Geste, empâtements, recouvrement. Inachèvement et réserve.

FULLEMANNShany

Référence : Pascal DAGNAN-BOUVET, *L'Arlésienne*, 19^{ème} siècle

Analyse :

Un endroit rempli de verdure (un jardin ?), une jeune fille absorbée dans sa lecture, se retournant soudainement vers le spectateur... Visage de la femme scrupuleusement décrit, imposant une touche de réalisme par rapport au fond végétal et au châle suggérés que par quelques touches modulées ; de même pour la manche noire réalisée par un simple frottis, inachevée - techniques impressionnistes. Eclairage de plein air. Etude des reflets sur les cheveux de la jeune fille, très subtils dégradés sur le visage au teint laiteux. Des ombres rendues par des bleus profonds, nuancés de verts pastels = distinction nette de la figure / fond. L'éclat lumineux du tissu blanc qui traduit l'intensité de l'éclairage solaire direct, focalisé sur le foulard, entraîne un contraste clair-obscur assez frappant entre le foulard et la robe de la jeune fille et permet de valoriser son visage. Rappels de cette couleur blanche sur le livre et sur le dessus de la coiffe, le bleu sombre de cette dernière se confondant avec le décor végétal. Essentiellement composée de couleurs froides si ce n'est quelques tons bruns roux pour les cheveux. Le cadrage joue sur un plan rapproché taille et un axe de profil pour le buste, légèrement de trois quart pour le visage. L'artiste intègre dans sa pratique picturale, les codes de la photographie tels que le contraste d'intensité et de définition : contraste précis / flou qui accentue la profondeur de champ. La posture de la jeune fille s'apparente à celle dans l'œuvre de Vermeer qui s'intitule *Jeune Fille à la Perle* ou les codes photographiques sont aussi utilisés par le biais de l'usage par le maître hollandais, d'une boîte noire, ancêtre de l'appareil photographique.

Transposition : **Cartes postales**

Peinture acrylique sur panneaux de bois découpé

Série de 4 panneaux découpés selon la silhouette de l'Arlésienne. Chaque panneau représente une tradition ou coutume d'Arles : le Rhône, la gastronomie, la tauromachie, les textiles. Allusion à la finalité du portrait ethnographique.

GASPERIN Oriana

Référence : Frères MOURGUES, *Absinthe Bourgeois*, 1902

Analyse :

La publicité n'a pas encore défini ses propres codes et emprunte son vocabulaire plastique à la peinture et notamment ici, au genre de la nature morte.

Œuvre réaliste, formes anguleuses – limite nette de la table, journal – et rythmes fluides et courbes : bouteille, carafe, chat, ornements de la table, le tout constitue une construction stable. Les figures se démarquent clairement du fond dépouillé.

Couleurs relativement chaudes bien que ternies : hormis le gris-vert de la bouteille et quelques dégradés de gris, la palette composée de différents tons de jaune pâle pour le verre d'absinthe repris pour traiter le mur du fond. Noir signale fortement la présence du chat. Les rares petites taches de rouge plus intense focalisent sur l'origine du produit et sa marque : Bourgeois frères.

Technique picturale très descriptive, illustrative car nécessité de la lisibilité immédiate, contenu du message priment sur le langage plastique. Dans la publicité moderne, la photographie prendra le relais de la technique picturale dans ce but.

L'espace organisé selon la disposition des éléments rattachés à la consommation de l'absinthe: bouteille d'alcool, carafe d'eau, verre d'absinthe, sucre et journal local sont hiérarchisés en fonction de leur taille et s'inscrivent dans un triangle unitaire. A la base, le journal, du sucre au point culminant- le tire-bouchon et l'oblique du dos du chat pour finir.

L'œuvre nous présente une vue légèrement de biais de la scène, le système de représentation de l'espace tridimensionnel, avec des couleurs dégradées : l'espace illusionniste est nécessaire pour nous raconter l'histoire.

Transposition : **Yeux verts, je vous vois**

Peinture acrylique sur panneau de bois, papiers déchirés et collés.

La boîte perspective est matérialisée par la boîte pour solliciter la curiosité du spectateur comme celle du chat dans la nature morte : attraction pour l'interdit. Les éléments de la nature morte se retrouvent dans cette scénographie : le journal sous la forme de papiers déchirés, le verre d'absinthe en tant qu'ouverture, la bouteille ici brisée, le chat par ses yeux, l'absinthe par la couleur verte.

GIANNOTTA Louis

Référence : Pierre BICHET, *Vue générale de Pontarlier*, 1969

Analyse :

Vue panoramique de Pontarlier / format horizontal. Représentation systématisée par la rythmique géométrique, à peine tempérée par les quelques ondulations des prairies et forêts lointaines : motifs anguleux des toits pentus des maisons, plus aigus des quelques épicéas, traces rectangulaires des touches formant une trame de facettes, jusque dans les reflets dans la rivière. Distinction du fond montagneux qu'il suggère par quelques taches géométriques discontinues.

Traduction des effets atmosphériques par temps couvert et gris. Source de lumière venant de la droite du tableau (ombres portées vers la gauche). Palette de couleurs majoritairement froides pour rendre l'atmosphère terne et calfeutrée de la ville en hiver. La trame géométrique du peintre soulignée par une codification des couleurs : beige et roux pour les éléments construits et blanc, du gris et du bleu pour les éléments naturels. Léger rapport chaud et froid entre les bâtiments roux et la neige. Le refroidissement des couleurs va renforcer la perspective aérienne et le temps couvert (rabattement des couleurs).

Division en 3 registres : premier plan neigeux, en second plan, la ville condensée, puis en arrière-plan les massifs montagneux. Alternance plein / vide : saturation et accumulation de rythmes géométriques de l'espace construit dans la bande centrale. Plan d'ensemble en plongée cadré sur le centre-ville. Rend compte des effets perspectifs : superposition de plans-écrans, proportions décroissantes, arrière-plan ébauché et flou.

Réalisme : ne s'attacher qu'aux données brutes de l'observation. Non dépourvue d'un sens de l'abstraction géométrique. Goût pour l'animation répétitive et la géométrisation de l'espace.

Transposition : **A travers le clocher**

Peinture acrylique, pinceaux fins, petite spatule sur panneau de contreplaqué.

Mise en abîme. –Découpage selon la forme du clocher : recadrage. Signal de Pontarlier. Confrontation entre ancien et moderne, entre horizontalité et verticalité, entre trame et touches

HILTBRUNNER Sébastien

Référence : Gaston ROBBE, *Fin d'hiver à Salins*, 20^{ème} siècle

Analyse :

Dévoile par son point de vue, une ville cachée au milieu d'un paysage montagneux et abrupt. Style très spontané en pleine pâte : les mélanges de couleurs effectués directement sur la toile, et les différentes couches superposées sans attendre qu'elles sèchent. Matière très épaisse et jeu d'empâtements : rendre la texture rude de la pierre et la terre détrempée en hiver dans la vallée. Cerne épais et systématique, notamment au niveau de la représentation des maisons, figuration assez schématique et improvisée.

Couleurs terreuses, même palette utilisée sur l'intégralité du tableau : unité du paysage qu'il soit construit ou naturel. Tache de blanc rabattu, un reste de neige, sur le flanc gauche de la montagne du fond qui rompt avec les couleurs sombres de ces montagnes et fait écho au toit bleu qui ouvre la route principale du village ou encore à ce qui apparaît comme des vestiges de remparts. L'harmonie de tons très rabattus traduit cette atmosphère hivernale presque mélancolique, sous un ciel couvert.

Au bout de cette route : un léger effet de perspective, la route est de plus en plus étroite jusqu'à disparaître totalement, cet effet de retrouve également sur la représentation de la rivière sur la gauche et le chemin sinueux sur la droite. Notion de profondeur apparaît également au premier plan avec une colline qui nous cache ce qu'il y a avant, le village et qui recadre et joue le rôle d'amorce, le peintre nous fait passer par-dessus cette colline afin de nous faire découvrir l'histoire de cette ville intégrée aux montagnes fraîchement déneigées. Perspective atmosphérique dans le fond à l'arrière des montagnes : dégradé, plutôt brutal, qui s'éclaircit en s'éloignant de celles-ci.

Les flancs rocheux qui alternent créent un motif ondulant parfois à la découpe brisée, qui rythme le paysage en plusieurs axes obliques, cependant le village au centre de massifs fait rupture à ces lignes souples avec une construction géométrique et plus systématique des habitations. La route : en opposition avec le chemin de montagne et la rivière en étant plus rectiligne, mais elle peut aussi jouer le rôle d'axe vertical entre ces trames ondulées. Ne fait pas office d'axe de symétrie séparant l'œuvre en deux en son centre, ce rôle revient au bouquet d'arbres qui se situe au premier plan au centre de la toile et prolonge la ligne séparatrice vers le haut en passant par la flèche du clocher de l'église Saint-Anatoile perchée au-dessus de la ville. Le massif positionné au centre, flanqué de deux collines latérales, confirme cet équilibre symétrique. On peut noter que la représentation est plus dense, concentrée dans la bande centrale du tableau : le ciel derrière la roche est vide et la colline d'amorce l'est également.

Transposition : Scène 1

Peinture acrylique sur panneaux de bois découpés et collés

L'échelonnement des plans du paysage évoque un dispositif scénographique, le thème du décor de théâtre. Le dripping propose une abstraction inspirée par la tempête de neige en montagne.

LOUVRIER Mathis

Référence : Charles-Louis MÜLLER, *Jean-Philippe Worth dit l'Infante*.

Analyse :

Un jeune garçon richement vêtu d'une robe ornée de nombreuses dorures qui se veut caractéristique de la cour espagnole. Se tient droit et arbore une attitude noble et fière, un visage inexpressif.

Tableau doté d'une construction stable composé principalement de rythmes rectilignes mis en contraste avec des motifs incurvés : par exemple, la robe est animée au centre par des bandes vertes et des motifs rouges soulignés par la répétition d'ornements en forme de feuilles. La figure se distingue de son fond par l'utilisation de l'opposition de couleurs froides et chaudes (le bleu de la robe et la teinte ocre utilisée pour l'arrière-plan).

Un clair-obscur permet de localiser la source de lumière éclairant le sujet : elle se situe sur la gauche : orientation des ombres propres qui modèlent à droite la figure. Usage de rapports chaud/froid : rouge vibrant des manches et bleu de la robe, le fond de couleur ocre fait ressortir la figure grâce à la neutralisé de la couleur. Cette couleur réapparaît en plus pâle sur cette même robe. Les couleurs ternes mais quelques touches de blanc viennent tonifier l'harmonie colorée : col, manchette, ceinture de perles, plume du chapeau. En arrière-plan, une chaise offre un rappel de la couleur des manches même si celui-ci est moins terne et des dorures qui ornent le costume. Le bleu royal, le rouge foncé et l'or nous évoque la puissance et la richesse.

La facture typiquement académique : lisse sous son épaisse couche de vernis et sans traces du pinceau.

Le support : toile rectangulaire dans le sens vertical, en son centre : l'enfant qui occupe la majeure partie de tableau, le haut de la toile reste néanmoins moins chargée que le bas. Le fils du peintre est représenté dans un axe de vue frontal et par un cadrage de plein pied, caractéristique des portraits aristocratiques du 17^{ème} siècle.

L'esthétique du tableau correspond au style académique : il mêle composition et technique classiques, éclairage et théâtralité baroques. L'image n'a pas de valeur expressive si ce n'est celle de l'exaltation de la richesse et l'affirmation de la « grandeur ».

Transposition : **Silhouette**

Peinture acrylique sur panneau de bois

La silhouette renvoie à celle des croquis de couturier par son style calligraphique, et ses couleurs franches. Mais elle transposée sur un panneau de bois évidé. Rappel des panneaux utilisés par les photographes du 19^{ème} siècle pour mettre en scène des modèles. Le spectateur peut devenir lui-même modèle.

LUSTRE Alexie

Référence : René Vauquelin – *Sans titre*

Analyse :

Dissémination de touches de lumière (cimetièrre, verre squelette) dans tonalité nocturne. Au second plan, sur l'eau : dégradé visible accentué par la zone verticale très sombre qui séparent l'eau du ciel. Palette de couleurs froides, le bleu et ses nuances dominant, Couleurs sombres mais les nuances de blanc jaune sur le squelette et le verre font contrastes et se répondent (association symbolique absinthe / mort). Cadrage classique, axe de vue frontal et composition triangulaire : induit circulation du regard : mort / alcoolique /

verre / faire-part. Zone de vide hors du triangle reconcentre sur verre central.

Transposition : ***Vanité à l'absinthe***

Peinture acrylique sur trois toiles, équerre de bois et corde.

Sur les toiles, trois constituants de la vanité, allégorie du caractère éphémère de l'existence : le crâne, la lune et le verre d'alcool. Une corde réelle sert de conclusion. L'équerre rappelle la triangulation de la composition.

PARRIAUX Emma

Référence : Gustave COURTOIS - *Le Paradis perdu*

Analyse :

Etude préparatoire pour une fresque : inachèvement en bas à droite. Réunit toutes les caractéristiques de l'art académique (thèmes historiques, religieux ou mythologiques exaltant des idéaux et des compositions allégoriques). Le thème de l'âge d'or.

Idéalisation de la figure humaine : traitement du corps nu, lisse, poli - semblable aux modèles de la statuaire de l'antiquité classique.

Musculature de l'homme ample et détaillée par l'éclairage latéral gauche. Posture artificielle et figée pour un pêcheur (représente l'image symbolique et universelle du pêcheur), l'arc du corps est inscrit sur une diagonale. Le fait que l'homme soit de profil et nu, l'idéalise une fois de plus. Aucune trace de pinceau mais une dégradation subtile du modelé et un estompage : technique typiquement académique. Un filet de pêche trônant sur son crâne longe son dos puis sort complètement du cadre, ombre portée sur son visage. Au deuxième plan : ébauche de rochers bordant la mer au loin, la palette de couleur est réduite à un camaïeu de bruns qui contraste avec un gris-bleu très pâle en arrière-plan.

Transposition : ***Eve repentante***

Lavis d'encres sur papier et cadres moulurés.

Eve en tant que pendant d'Adam : reprise de la composition sur l'oblique, même palette et caractère inachevé du cadre.

PETITE Justine

Référence: Henri PRIVAT-LIVEMONT, *Absinthe Robette*, 1896

Analyse :

L'influence de l'Art Nouveau est notable.

Rythmique systématique des courbes : corps sinueux, motifs ornementaux serpentins. Jeu de contrastes de complémentaires : cerne rouge pour dessiner la silhouette et nuances d'orange pour la chevelure flamboyante, juxtaposées aux teintes verte et le gris bleu pâle du décor. L'harmonie dominante caractérisée par les tons adoucis, pastels. Un jaune légèrement verdi utilisé pour réaliser un subtil rappel de couleur entre le produit mis en valeur : l'absinthe et la surface qui délimite la cambrure du modèle.

Pas d'éclairage mais léger dégradé du fond passant du vert foncé au vert clair et corps de la jeune femme à peine modelée, le cerne continu en fait une silhouette décorative et bidimensionnelle. C'est la technique de l'aplat qui domine et rend l'affiche si efficace sur le plan visuel.

Focalisation sur deux éléments significatifs : la jeune femme qui incarne le plaisir mais surtout le produit vendu. Le corps de cette femme inscrit au centre.

Transposition : Ivresse des sens

Peinture acrylique sur 8 feuilles Canson superposées puis ondulées

Aux courbes du nu lascif répondent les ondulations du support : évocation de la sensualité et de l'ivresse. Les motifs serpentins et l'opposition des couleurs rappellent les éléments Art Nouveau de l'œuvre.

SALVI Laura

Référence : Robert BOUROULT, *Bord du Doubs, soir*, 20^{ème} siècle

Analyse :

Inspirée d'un cadrage photographique, structurée tout simplement en trois registres horizontaux. On distingue au premier niveau l'étendue d'eau, au second la terre puis le ciel. La composition très statique rythmée par la répétition dans l'alignement vertical des épicéas mais aussi par les horizontales séparant l'eau et la terre et le ciel des montagnes, structure orthogonale à peine tempérée par l'oblique du talus et la légère incurvation de la rivière.

Subtil équilibre symétrique entre la bande bleue du ciel et des montagnes et celle de la rivière qui reprend la même teinte gris bleuté. L'axe médian horizontal sépare la prairie du talus. Deux obliques inversées se rejoignent au centre, celle du talus à gauche et celle qui délimite la forêt sombre à droite.

Facture assez impressionniste constituée de touches apparentes à la surface de la toile. Une matière fibreuse définit la prairie, plus empâtée, opaque que sur les arbres. Des petits coups de pinceau incisifs suffisent à suggérer les herbes qui bordent le Doubs.

Les formes floues, comme dissoutes dans l'atmosphère, jamais cernées, se confondent entre elles. Les masses végétales plus suggérées que décrites : on ne distingue pas les feuilles, l'artiste traduit leur vibration dans la lumière du soir. L'éclairage latéral de fin d'après-midi (longueur des ombres et la lumière dorée).

Un contraste souligne l'axe horizontal inférieur de la berge : eau rendue au moyen d'un gris bleu très sombre avec des reflets violets. En opposition, les couleurs de l'herbe, elles sont claires et pastelées, dans des tons vert et jaune. La seconde horizontale se démarque entre la crête montagneuse et le ciel. Confrontation des couleurs ternes de la montagne et du doux ciel bleu pâle. Le bleuissement de certaines ombres et des lointains (perspective atmosphérique), confirment l'influence du réalisme optique de Courbet et de ses héritiers impressionnistes.

Transposition : Air / Terre / Eau

Peinture acrylique sur panneaux de contreplaqué

Découpage en trois registres (air, terre, eau) correspondant à la division horizontale du tableau de référence - L'épicéa contrecarre par sa verticalité le rythme dominant : son découpage chantourné s'oppose aux rectangles. Reprise des tons de l'œuvre de Bouroult mais sur un mode allusif (abstraction), évocation de la matérialité des trois éléments.

TESSIER Sarah

Référence : Gustave COURBET, *Autoportrait au chien noir*, 1842

Analyse :

Dressé sur une chaise avec cet épagneul breton sur ses genoux. Positionné de trois-quarts, tête tournée vers le spectateur : nous regarde et absorbé dans ses pensées. Frontalité et fixité de son regard nous interpelle. Son bras posé sur une table qui s'avance vers nous, comme s'il voulait nous faire partager cet espace. Le dos de la main, aussi éclairé que le visage et souligné par la manche blanche comme l'est le visage par le col blanc, se détache dans la partie inférieure du tableau. Proximité avec le spectateur.

La main tendue dans notre direction semble nous indiquer l'importance qu'elle représente pour le jeune Courbet : c'est la main de l'artiste qu'il nous montrera bientôt dans d'autres autoportraits, tenant un pinceau au milieu de son atelier. Cette mise en scène lui a été inspirée en réalité par l'Autoportrait au miroir convexe de l'artiste de la Renaissance, Parmigianino, qui monumentalise sa main par la déformation optique.

Son bras gauche, tient un chien noir, nous n'apercevons que sa tête. Le chiot est difficile à reconnaître, il est plongé dans l'ombre et se confond même avec le manteau noir de son maître, il ne fait qu'un avec lui. On retrouvera ce principe d'analogie entre la silhouette de Courbet et de son chien dans un autre autoportrait célèbre, les figurant en plein air. Rembrandt est le premier à s'être mis en scène de la sorte au 17^{ème} siècle. Le chien est une figure récurrente dans l'œuvre de Courbet : au centre de *Un Enterrement*, dans *L'Atelier*, dans *Bonjour Monsieur Courbet ! ...*

L'éclairage a un rôle plastique et scénographique significatif dans l'art de l'autoportrait chez Courbet. Il s'inspire essentiellement du clair-obscur du Caravage et des autoportraits de Rembrandt et de Vélasquez, ses peintres de référence. Une source latérale rase le volume du visage de l'artiste, l'éclaire d'une douce lumière sur la partie gauche, alors que celle de droite est fortement modelée. Une ombre marquée cerne ses grands yeux ouverts. Enfin, la main projette une ombre portée opaque.

Fond gris verdâtre assez obscur et froid. La couleur noire du vêtement de Courbet et de la fourrure de l'épagneul breton, confondus, les distingue de ce fond. Dans cette harmonie de couleurs rabattues et ternes, la seule tache de couleur affirmée, ici le bleu de la manche, signale une fois de plus la main de l'artiste.

Transposition : ***Le fidèle compagnon***

Peinture acrylique sur panneau de contreplaqué.

Mise en valeur de l'épagneul breton confondu avec l'artiste dans l'original ; Gustave Courbet disparaît ! Seule la main de l'artiste recadrée subsiste, rattachée directement au chien (confusion). Travail sur les rapports de noirs, couleur de prédilection du peintre : bleuté ou violacé, lisse ou empâté.