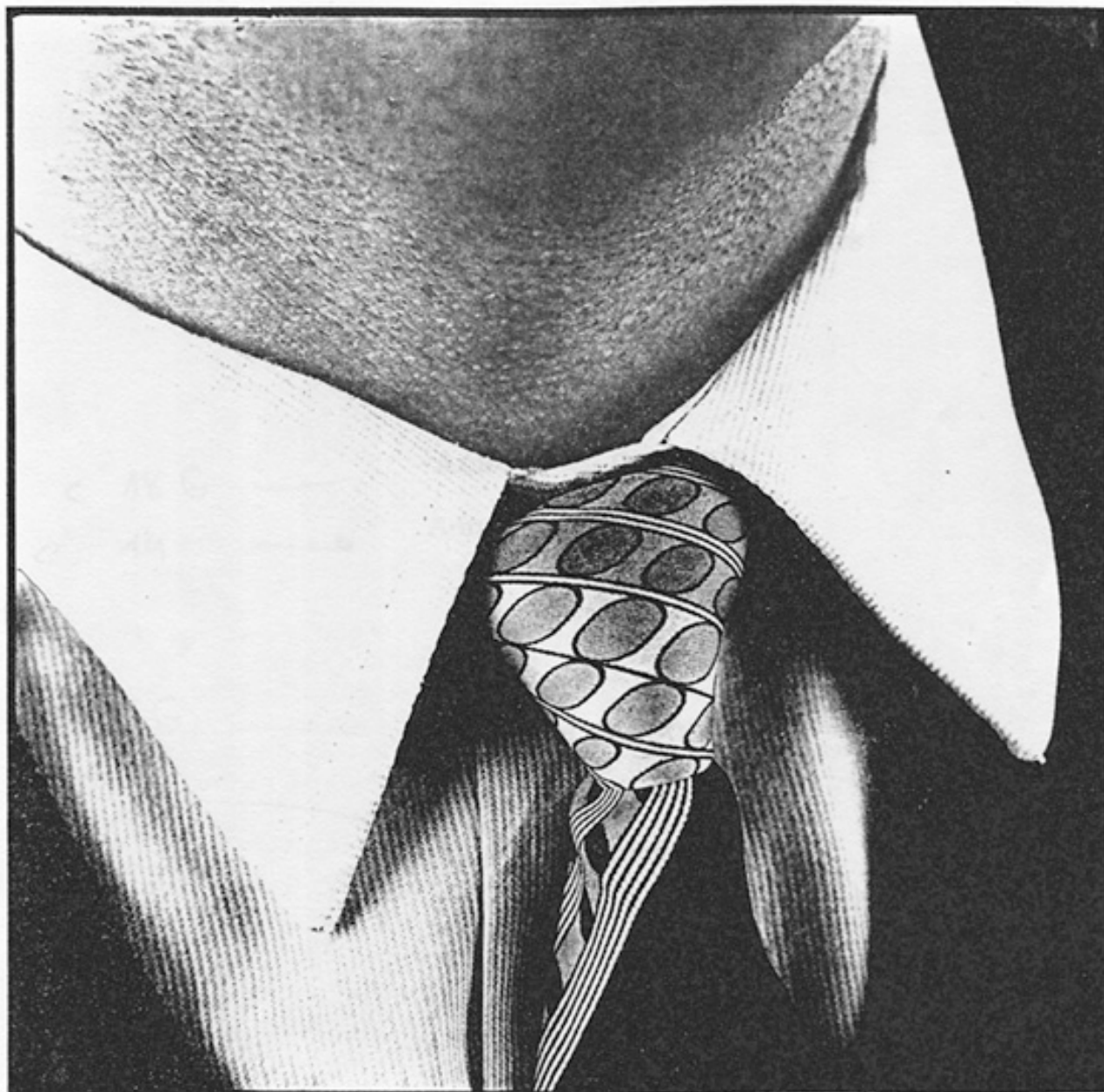


L'IMAGE ET SON HORS -CHAMP



CAFIMF 91 - PARIS - DANIEL BESSON

MÉMOIRE DE CAFIMF

Certificat d'Aptitude
à la Formation des Maîtres Formateurs

Académie de Paris

Année scolaire 1990-91

Daniel BESSON

Instituteur adjoint

à l'École Normale
10 rue Molitor 75 016 Paris
32 ème circonscription

SOMMAIRE

- Rappel du sujet	p.3
- Première partie :	p.4 à 15
Approche théorique	
- Instructions Officielles	5
- Formation à l'image à l'école élémentaire	6 à 8
- Introduction	9 à 15
- Deuxième partie :	p.16 à 87
Travaux Pratiques	
- "Les cubes"	17 à 22
- "Mateo Falcone"	23 à 27
- "Les Éthiopiens"	28 à 37
- "La cravate"	38 à 42
- "Les rayures"	43 à 52
- "Les caches"	53 à 62
- "Duduche"	63 à 67
- "La carte"	68 à 86
- Bilan	p.87 à 89
- Bibliographie	p.90

NB : Pour une meilleure lisibilité des documents, voir le site de l'INSPE
"memoiresdauteuil.free.fr" - Section "Aujourd'hui" - "IUFM" -
"Formation à l'image".

SUJET

L'image et son hors-champ

L'image participe d'une mise en scène à travers le "regard" et la technique personnelle du photographe (ou du dessinateur). Sa compréhension étant également déterminée par la présence obligée du cadre, le "champ" et le "hors-champ" entretiennent des rapports complexes.

Comment une photographie, un dessin, fragments iconiques d'un lieu et d'un moment, présagent-ils de la réalité hors-cadre, et quels indices, présents dans l'image, peuvent la laisser supposer ?

L'enfant a besoin de certitudes pour nourrir son imaginaire. Quelle part de réalité attribue-t-il à l'image et à son hors-champ ? L'étude montrera les démarches d'élèves de l'école élémentaire, dans leurs travaux sur ces contextes de l'image.

Il est entendu que le hors-champ relève du domaine de l'espace géométrique mais également du temporel, ce dernier aspect menant à la séquence-image et au récit iconique.

A partir de ces travaux, et parallèlement à leur déroulement, une problématique d'enseignement sera dégagée. Reconstituer le hors-champ de l'image, ce peut être faire œuvre de continuité par une logique fine, une lecture analytique de l'original; ce peut être également créer une rupture, une re-crédation imaginaire davantage axée sur l'humour, la poésie ou la fiction, dans une lecture plus globale.

Ce travail s'efforcera de dégager les possibilités qu'a l'enseignant pour impulser - particulièrement par son intervention préalable et les consignes qu'il donne - les conditions d'un choix explicite de l'élève sur la forme et le ton adoptés.

PREMIERE PARTIE

APPROCHE THEORIQUE DE L'IMAGE

- | | |
|--|----------|
| 1) Instructions Officielles | p.5 |
| 2) Point sur la formation à l'image
à l'école élémentaire | p.6 à 8 |
| 3) Démarche :
Qu'est-ce que l'image ?
Comment définir son hors-champ ? | p.9 à 15 |

INSTRUCTIONS OFFICIELLES

relatives à l'enseignement de l'audiovisuel

B.O. n° 30 bis de Juillet 78

Le chapitre consacré aux "Activités de réception ; initiation à la lecture de l'image", précise :

"À propos de l'examen d'un document (photographie, dessin, gravure, affiche ...) considéré isolément, ou d'une suite organisée de tels documents (montage de photographies, bande dessinée ...),

dégager :

- la signification et les intentions probables :
 - représentation d'une réalité,
 - point de vue sur cette réalité,
 - transmission d'un message (informatif, publicitaire),
 - communication d'une impression ou de sentiments ;
- les traits les plus évidents des modes d'expression utilisés :
 - cadrage,
 - angle de vue,
 - plans et effets de perspective,
 - organisation de la surface (...),
 - mise en valeur d'éléments (les dimensions relatives, les déformations ...).

s'interroger sur les relations entre :

- les intentions supposées,
- les effets recherchés ou produits.

opérer de façon semblable à propos d'images séquentielles en s'intéressant en outre :

- à l'ordre de succession des images,
- aux effets suscités par des changements de cadrage, de plan, d'angle de vue (...).

Rappelons l'existence de la circulaire du 25/1/64 qui traite de la radio et de la télévision scolaire : buts, moyens matériels et intégration des émissions aux activités scolaires.

LA FORMATION A L'IMAGE dans l'enseignement élémentaire.

L'image est omniprésente dans le système scolaire dès le début de la III^{ème} République, depuis les projections à l'aide de la lanterne magique jusqu'au cinéma. Mieux, elle en est l'un des plus actifs propagandistes. Chacun se souvient ces panneaux muraux illustrant les grandes heures de l'Histoire de France ou ces images gratifiant les efforts des élèves à la remise du livret scolaire. Dès 1880, l'ordre social (à travers le culte du Beau et la Morale) et l'enseignement des Sciences (sous l'angle de la reproduction du Réel), se disputent le témoignage de l'image.

A de nombreuses générations, elle va vulgariser, expliquer, démontrer mais aussi suggérer. Sans elle, l'enseignant aurait-il été crédible ? Chose étonnante, alors que la photographie va très vite acquérir un statut d'objectivité, le cinématographe va subir un sort opposé. Assimilé à "l'Ecole du Vice et du Crime" par sa diffusion ambulante, il sera d'abord tellement suspect aux yeux des gouvernants, qu'une commission chargée en 1916 d'étudier son utilisation dans l'enseignement, s'empressera d'abord d'en dénoncer l'usage !

L'entre-deux guerres et surtout l'essor technologique qui a suivi, ont considérablement bouleversé les données de départ. Images dessinées, argentiques puis magnétiques et numériques, fixes ou mobiles, ont trouvé peu à peu leur domaine d'utilisation et il convient aujourd'hui d'estimer leur complémentarité.

1) Enseigner l'image, une nécessité ?

L'enfant de cette fin de siècle vit et se projette à travers l'image.

Il ne se contente plus de la voir, il la produit, la manipule, la transforme. On lui fait confiance pour s'en servir à son profit et ne pas la subir : peut-on en être aussi sûr ? Comment les formateurs peuvent-ils l'aider à mieux comprendre les mondes réels et imaginaires qu'ils lui proposent ? En fin de compte, apprend-on à lire l'image comme on apprend à lire et écrire ?

L'enseignant a-t-il lui-même le recul nécessaire pour aborder cet apprentissage ? Le fait de posséder une caméra ne livre pas *de facto* les secrets de son emploi. L'enthousiasme ne se décrète pas et l'intégration des techniques de l'image et du son dans l'enseignement appelle des moyens institutionnels.

A travers les Ecoles Normales départementales et maintenant les IUFM (Instituts Universitaires pour la Formation des Maîtres), avec l'appui d'organismes producteurs et diffuseurs comme le Centre National de Documentation Pédagogique (et ses représentants locaux) et le Centre de Liaison de l'Enseignement et des Moyens d'Information (ou CLEMI), des éléments de réponse sont proposés.

Comme on l'a vu précédemment, **les Instructions Officielles de 1978 reprises en 80 et 85, confirment le rôle de l'image** en tant que composante obligée de l'éducation de l'enfant : de la B.D. (longtemps décriée par bon nombre de formateurs) au cinéma (dont les projecteurs Pathé-Baby furent très estimés par le précurseur Célestin Freinet), de l'utilisation de la presse quotidienne au journal scolaire (autre technique prisée par les partisans de l'éducation active), l'image est devenue incontournable. Mieux, elle est à l'école source de production spécifique importante, plus facilement encore depuis l'avènement de la vidéo.

Pure fiction, relation d'une expérience ou d'une classe transplantée, mise en image d'un texte d'auteur ou d'enfant, reportage local, recherche historique, perfection du geste ou du jeu, son champ d'application est désormais très vaste.

2) Concrètement.

Une formation au monde de l'image comprend nécessairement une **analyse** (car l'image n'est pas faite ni utilisée sans intention préalable), un **apprentissage des techniques** (particulièrement des images argentiques et magnétiques) parallèlement à l'étude de leur **champ d'application pédagogique**.

Comment aborder l'analyse ?

- **La bande dessinée** offre une diversité créative infinie et des exemples aisément exploitables : retrouver les grandes lignes de la composition d'une "vignette", rechercher la structure et la mise en page d'une "planche", définir le rapport des images entre elles, du texte à l'image, l'importance de la couleur, cerner l'usage du langage emprunté à la photographie (plongée, contre-plongée, effet de grossissement, champ, contre-champ).

Ces quelques éléments de l'analyse de l'image offrent un support à l'imaginaire : fragmenter une image pour la reconstituer en un ensemble nouveau, dessiner le hors-champ d'une image, chercher un ordre vraisemblable à une suite d'images sans relation véritable.

- **Les images de publicité, de voyage, de mode** et leur monde interne doivent être étudiées du fait même de leur présence permanente : parce qu'elles "ciblent" leur lecteur, elles savent le séduire et orienter ses choix bien souvent malgré lui.

- **L'image de reportage** est à ce titre, particulièrement sensible. Plus encore que nos goûts et nos modes de vie que l'on oriente, l'enjeu c'est le sens politique. Les événements de ces dernières années n'en montrent-ils pas l'importance ?

La volonté de persuader les citoyens (ou les consommateurs) passe par des moyens, qui pour être plus subtils, n'en sont pas moins efficaces. On gardera en mémoire les aléas répétés des images de la révolte roumaine et de la fin d'une dictature. Parce que la manipulation a été dénoncée, le procédé est apparu intolérable, salissant l'idée même de la révolte d'un peuple ; mais combien d'autres manipulations ont touché leur cible à notre insu ?

C'est l'acharnement de quelques journalistes à disséquer les documents retransmis, analyser les plans, les angles de prise de vue, la lumière, bref à comprendre la structure de l'image et cerner les incohérences techniques, qui a permis de dévoiler la supercherie. Avec la "guerre du Golfe" et au nom du secret militaire, la manipulation est consentie, structurée par les médias chargés de couvrir l'événement. Ce n'est pas, bien sûr, un travail de suspicion qu'on est en droit d'attendre des élèves. Une compréhension simple des mécanismes et du pouvoir des images est un but au même titre que la possibilité de réaliser soi-même des documents.

- **La carte géographique**, par sa prétention universelle à représenter le réel, offre un autre domaine d'étude : passage du monde sphérique et irrégulier aux deux dimensions du plan, codification extrême pour une lisibilité immédiate ... Mais sous ses aspects scientifiques, la carte suscite le questionnement. Elle est outil dans la domination militaire, économique et commerciale, et influe sur les modes de pensée. Les déformations de la représentation du monde par le type de projection utilisée définissent un regard particulier. Il est fondamental de montrer ces implications pour ne pas enseigner une vision géographique faussement universelle.

La fabrication des images.

L'accès aisé, immédiat, à la photographie dont l'apprentissage technique n'est pas impératif, donne à croire que l'on est photographe parce que l'on possède un appareil de prise de vue. Mais faire des images, c'est communiquer et la communication sera d'autant plus complète que la technique sera maîtrisée.

Deux types de notions sont à aborder selon l'âge des enfants : une compréhension du cadrage, des plans, de la lumière et des angles (cela peut être cerné avec des appareils simples qui permettent une création déjà importante) et les effets du couple diaphragme/vitesse qui exigent un matériel plus élaboré.

3) La formation à l'audio-visuel des enseignants du 1er degré.

- La formation initiale lui laisse une place au titre d'option (option semestrielle : image fixe ou animée).

- Dans la formation continue, les stages spécifiquement A.V. ont une durée maximum de trois semaines et permettent une certaine spécialisation : dominante vidéo ou photo, thèmes variés : reportage et journal scolaire, connaissance de son propre corps, publicité ...

- De nombreuses interventions se font aussi dans les stages des autres disciplines : l'écriture et la lecture, l'histoire et la géographie, l'environnement, les disciplines artistiques, tous domaines où l'image est partie prenante.

L'apprentissage de l'image est alors un va-et-vient constant entre le savoir-faire technique et le signifié de l'image, entre les créateurs (ou les médias) et l'enseignement. Enseigner l'image, c'est en fin de compte former des citoyens à la lecture d'un monde où elle impose sa présence inéluctable.

INTRODUCTION

I. La réalité et son image

1) Une image est une représentation de la réalité généralement en volume, sur une surface plane réduite à deux dimensions. La perte de la dimension en profondeur a amené les artistes et mathématiciens à chercher les lois de la perspective dès l'Antiquité puis à la Renaissance (avec Alberti et Vasari), pour compenser l'impossibilité initiale. S'y conformer ou manipuler la perspective pour engendrer des déformations particulières est un objet de recherche constant dans l'histoire de l'Art, que ce soit l'anamorphose dès le 17^{ème} siècle ou le Cubisme (note 1 en page 15).

La perspective structure l'image en se référant parfois à des éléments situés hors du cadre comme l'emplacement de l'horizon ou du point de fuite. Alors l'image a un prolongement visuel externe qui peut être restitué plus ou moins grossièrement à partir des éléments présents dans le cadre.

2. Toute représentation iconique est un support, une matière, un usage.

La photographie a été rendue possible par les progrès scientifiques du 19^{ème} siècle. Nicéphore Niépce, expérimentant l'usage du bitume de Judée (2), mit en évidence ses qualités photosensibles. Les premières photographies ont été saisies dès 1816 à l'aide de cette matière.

D'autres types d'émulsions furent utilisés : l'argent pur avec Daguerre (3), la fécule de pomme de terre pour les frères Lumière avec leurs Autochromes, le collodion ou le charbon pour les Pictorialistes ... Fin ou granuleux, irrisé, métallique ou ... charbonneux, l'effet produit est à la mesure de la matière employée. Il appartenait à l'opérateur, selon ses moyens, d'utiliser la technique disponible la plus pratique, la moins coûteuse ou la plus fiable selon l'objectif recherché.

Ces aspects matériels conditionnent la qualité de notre regard. Voit-on le même document quand il est imprimé sur un journal à grand tirage, au papier de médiocre qualité, et lorsqu'il est accroché à la cimaise d'une galerie ? Dans une classe, selon que l'image est projetée sur un écran vers lequel convergent les regards dans une lumière atténuée, ou que chaque élève dispose d'une reproduction, l'approche personnelle est modifiée. Étude collective ou recherche individuelle, manipulation d'un tirage original, d'une reproduction ou d'une photocopie approximative, tout cela modifie les processus d'appropriation.

3) La photographie et le cinéma obéissent à des lois optiques spécifiques puisqu'ils dépendent de la déformation par les focales utilisées et de la variation de la vitesse d'obturation mais le support de visionnement reste plan (note n°4).

4) L'étendue des interprétations de l'image (sa polysémie), peut être réduite si l'on connaît les circonstances de sa création, les conditions de sa mise en page (traitement du texte par rapport à l'image, juxtaposition des images ...). Dans les faits, quels lecteurs de journaux ou de magazines sont en mesure de décrypter ce langage codé qu'est l'image ? De constantes falsifications nous prouvent que le lecteur (élève, étudiant, consommateur ou citoyen) a besoin d'une formation au langage de l'image s'il veut avoir un recul sur les informations qu'il reçoit par le canal de la presse et les campagnes publicitaires ou électorales.

C'est ce que confirme Bourdieu dans son étude sur la photographie ("Un art moyen") en analysant la pratique du reportage :

"La fabrication d'un reportage cohérent, et d'une signification univoque, ne demeure possible que dans la mesure où tous ceux qui y participent possèdent une certaine connaissance du style de leur journal, saisi comme un ensemble de préceptes et d'interdits, d'astuces et de tours de mains, bref comme une rhétorique."

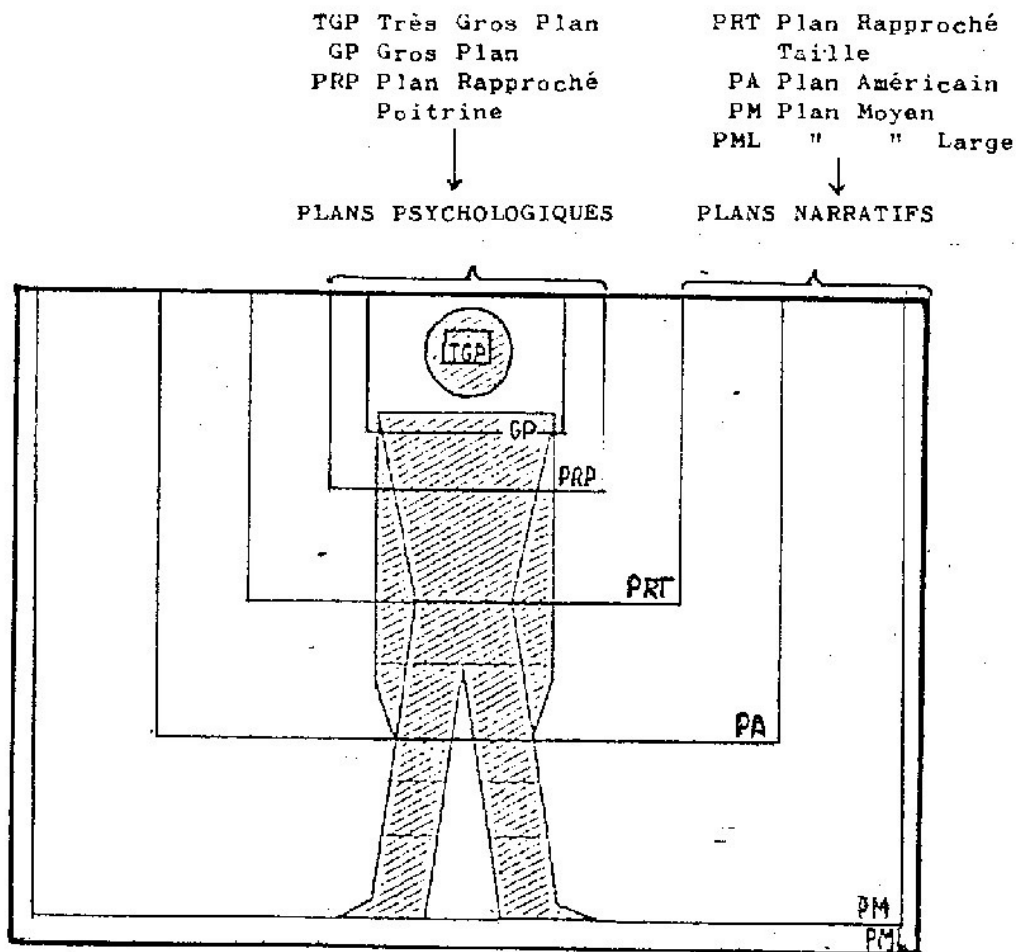
II. La lecture formelle de l'image

C'est l'ensemble des domaines de la représentation iconique qui est ici évoqué, avec une part prépondérante pour le dessin (dont la bande dessinée offre un terrain pédagogique privilégié), la carte (qui constitue un domaine de connaissances spécifiques en histoire et géographie) et la photographie.

Le caractère "vraisemblable" de cette dernière - c'est-à-dire sa particularité d'assimiler la représentation au sujet lui-même, en la donnant pour "vraie" et objective tout en laissant le champ libre à de multiples interprétations - en fait pour le lecteur un support idéal à la projection de son univers et de sa culture personnels, ce que résume Roland Barthes dans "La chambre claire" : "Quoiqu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit ...".

1) Le champ

Une image cadre l'espace. Les plans correspondent à une fragmentation propre à l'espace iconique, le plan général ou d'ensemble, étant assimilé à la réalité frontale que l'on embrasse d'un seul coup d'œil. Une série de plans successifs conduit au très gros plan qui isole le détail difficilement décelable à l'œil nu. Les dénominations abrégées des plans illustrés dans le schéma ci-après, seront utilisées pour les pages suivantes.



Pour définir l'échelle des grandeurs - donc la sensation d'espace et la perspective - les notions de premier, deuxième ou troisième plan et celle d'arrière-plan, situent l'échelonnement des plans entre eux.

Exemple de représentation monosémique, la carte géographique cadre logiquement, géométriquement, sans tenir compte du terrain. Le fleuve se perd sur la bordure de la feuille, la montagne y plonge à pic, la forêt semble victime de nouvelles coupes sombres ... On verra dans le travail sur la carte combien les élèves peuvent intégrer cette vision particulière.

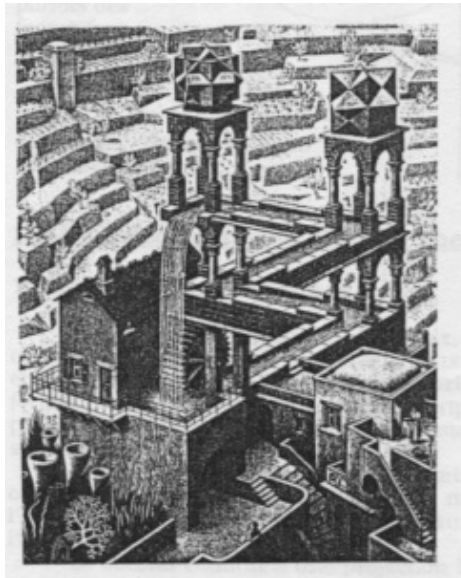
Dans la mesure où tout cadrage est subjectif, le champ est-il une mise en scène isolée d'un hors-champ à l'existence autonome ?

2. Le hors-champ

Quels rapports entretiennent le champ et le hors-champ de l'image ? Existe-t-il une continuité vraisemblable de l'un vers l'autre, un changement progressif qui pourrait être codifié, voire mathématisé ? Au contraire, ce "passage" ne relève-t-il pas de modifications si nombreuses, subtiles et incertaines que toute projection d'une réalité vers l'extérieur devient aléatoire ? Les situations iconiques suivantes illustrent les deux questions.

La carte météorologique offre un exemple remarquable de prévision du hors-champ considéré sous l'angle du spatial et du temporel (5). Les scientifiques espèrent modéliser durablement le temps-météo à partir de données chiffrées relevées en continu et créer ainsi des cartes avec des prévisions hebdomadaires. La progression des tracés sur ces cartes doit permettre la visualisation de l'évolution météorologique, sorte d'effet de hors-champ d'une réalité captée dans un présent perpétuellement remesuré, codifié et projeté dans l'avenir proche sur l'espace de la carte. Cela dépend de facteurs si nombreux et parfois si malaisés à relever (tels le contact des masses océaniques et continentales, les formes du relief, la nature des sols et de leur couvert végétal, la pollution ...) que les prévisions gardent un caractère incertain au-delà de quelques jours.

L'œuvre graphique d'Escher fausse l'appréhension de l'espace par une construction géométrique qui transgresse imperceptiblement les lois de la perspective. Dans la fameuse planche des "Moines" gravissant et descendant éternellement le même escalier, dans celle du "Moulin" où l'eau entretient le mouvement perpétuel, le regard peu attentif est manipulé par la mise en scène.



Si l'on observe attentivement ces planches dans le détail, on dégage incidemment une succession de Très Gros Plans (en isolant une multitude de hors-champs) et la construction graphique reste crédible. Le fait de passer successivement d'un fragment au suivant ne dévoile pas la supercherie. Pour découvrir le subterfuge, il faut passer alternativement du TGP au plan d'ensemble et réintroduire le hors-champ afin de localiser les aberrations du tracé de la perspective. Dans ces dessins, la représentation est constamment au bord de l'invraisemblable et le hors-champ potentiel imprévisible.

C'est auprès des adolescents qu'un travail pédagogique issu de telles images sera abordé avec le maximum de profit. A l'école élémentaire, nous utiliserons d'autres sources iconiques.

3) Le contre-champ

Si l'on considère le hors-champ comme un dépassement latéral du champ (droite et gauche, haut et bas), un espace n'est toujours pas défini, celui de l'en-avant de l'image, le contre-champ.

Cette rotation de 180° donne une ampleur panoramique à l'espace iconique

et engendre parfois des face-à-face internes entre les protagonistes du récit.

Ci-contre, "Mateo Falcone" de Clavaud-Duret.



III. L'apprentissage de l'espace chez l'enfant

1) La connaissance de l'espace

Selon Marie-Germaine Pécheux, le développement de la connaissance de l'espace se fait sur deux axes simultanés. L'un d'eux envisage la succession des stades sensori-moteurs, intuitif, concret et formel. L'autre met en rapport une description géométrique de l'espace physique et une description dans les mêmes termes des comportements spatiaux.

Le premier fait appel à l'expérimentation personnelle où le jeu occupe une place privilégiée, mais elle ne peut suffire à appréhender l'espace. Ses limites sont celles de l'autonomie sensori-motrice de l'individu.

Le second conduit à une projection logique de la réalité palpable sur un espace démesurément agrandi. Il nécessite une représentation ou pensée spatiale, construction rationnelle a priori invariante selon les lieux et les moments, et qui est davantage du domaine de l'instruction. De fait, cette construction repose elle-même sur des comportements culturels déterminés. Les représentations et comportements spatiaux diffèrent notablement du citadin au campagnard, de l'Occidental à l'Africain.

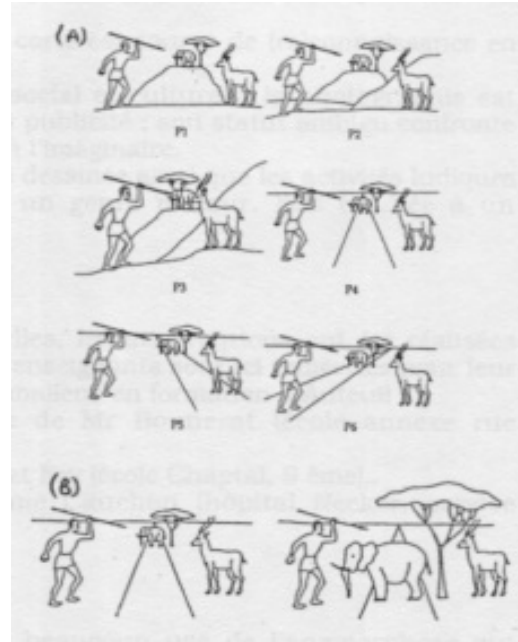
2) La représentation iconique

Comprendre la représentation iconique demande une mise au point des mécanismes sensori-moteurs et leur coordination avec les conventions représentatives et les codes sociaux et linguistiques.

Le test d'Hudson (1960) ci-contre fournit à ce propos un excellent sujet d'analyse. Il entend diagnostiquer la perception de la profondeur dans les images, chez les populations noires d'Afrique mais il contient lui-même une série d'erreurs imputables à une mauvaise conception visuelle !

L'échelle de représentation de l'éléphant n'est pas correcte. Il semble trop petit ou peut être confondu avec un animal de faible taille, ce qui modifie la perception de son éloignement apparent.

La latéralité manuelle du chasseur est ambiguë. Est-il tourné de 3/4 face ou de 3/4 dos ? La cible visée devient imprécise.



Évoquer le hors-champ prend valeur d'une représentation dans la représentation, opération complexe sur la production et la pensée spatiale. C'est amener l'enfant à se poser la question de l'étendue du monde hors des limites qu'il perçoit ; c'est aussi rechercher la logique de continuité entre ces deux espaces.

IV. Démarche pédagogique

1) Progression de l'étude

Ce mémoire présente une gamme d'exercices, sortes de réactions d'élèves face à des situations iconiques précises, dont il est possible de tirer une progression.

La phase préalable aborde les **codes internes** de l'image. Elle construit méthodiquement le regard en établissant un "répertoire" d'éléments iconiques, grâce à la bande dessinée. Cette dernière réunit les avantages d'un langage emprunté à la photographie ou au cinéma, et d'un réalisme connu des enfants.

La phase suivante constitue un **questionnement** sur la vraisemblance de la représentation iconique. L'approche est faite avec la confrontation du champ et du hors-champ. Les documents issus de la photographie et de la cartographie doivent engendrer un travail logique.

2) Sources documentaires

Les documents utilisés correspondent à des domaines familiers aux enfants et correspondent à des préoccupations particulières de leur existence :

- appropriation de l'espace ; la carte est source d'appropriation et de (re)connaissance en géographie comme en tourisme.
- compréhension du contexte social et culturel ; la photographie est omniprésente, du reportage ^ la publicité ; son statut est ambigu, où l'aspect informatif est souvent confronté au subjectif, ^ l'imaginaire.
- moments de détente ; la bande dessinée ainsi que les activités ludiques n'est plus considérée comme un genre mineur. Elle est liée à un apprentissage social.

3) Lieux de réalisation

Pour des raisons circonstancielles, les interventions ont été réalisées dans plusieurs classes dont les enseignants sont ici remerciés pour leur accueil, ainsi qu'auprès des adultes en formation à Auteuil :

- Cours Moyen 2ème année de M. Bonnerat (école annexe rue Boileau, 16ème),
- Cours Moyens de MM Forlani et Fey (école Chaptal, 9ème),
- Classe multi-niveaux de Mme Cauchon (hôpital Necker, service orthopédique).

Notes :

(1) Les peintres baroques ont beaucoup utilisé de l'anamorphose qui dépend de déformations optiques dues à des procédés particuliers.

(2) Depuis 1811, Niépce menait concurremment des travaux visant à assurer la propulsion d'un bateau par le moyen d'un moteur à combustion interne, et des recherches sur la possibilité de reproduire des œuvres graphiques (dessin ou peinture) à l'aide d'une surface photosensible.

(3) En 1839, Arago déclare solennellement à l'Académie des Sciences: "La France fait don de la Photographie au Monde". Le procédé de Daguerre qu'il présentait bénéficiait des recherches de Nicéphore Niépce sur la question.

(4) Un "saut technologique" important de ces dernières années marque la représentation du relief. C'est l'holographie, encore complexe, très coûteuse à mettre en œuvre, manquant d'universalité d'emploi et restant confinée à des usages confidentiels ou militaires. Le progrès technique est imprévisible et la présentation récente de jeux électroniques à visée en relief sous casque, prouve que l'on est au cœur de la "révolution informatique".

(5) La carte météorologique superpose la représentation continuellement renouvelée des phénomènes atmosphériques à une réalité plus stable du paysage géographique. Elle constitue une sorte "d'arrêt sur l'image" d'une réalité éphémère.

DEUXIÈME PARTIE

TRAVAUX PRATIQUES

- **"Les cubes"** p.17 à 22
Séquence destinée aux enseignants en formation.
Découverte et compréhension des codes de lecture.
- **"Mateo Falcone"** p.23 à 27
Étude d'une planche de bande dessinée avec des élèves. Approche des codes de l'image et de sa composition interne.
- **"Les Éthiopiennes"** p.28 à 37
Planche de B.D. Affinement des connaissances: effet de zoom, hors-champ et continuité du récit.
- **"La cravate"** p.38 à 42
Photographie. Les éléments hors-champ de l'image vus depuis un référent évident. Les connotations socio-culturelles.
- **"Les rayures"** p.43 à 52
Photographies. Abondance des textures, des tracés, dans un fragment fortement concentré. Quelle est la force des éléments indiciels ?
- **"Les caches"** p.53 à 62
Photographies. Quelle continuité logique les élèves perçoivent-ils des cadrages différents d'une même photographie ?
- **"Duduche"** p.63 à 67
Dessin. L'absence de fond crée un hors-champ interne. Que devient l'histoire initiale ?
- **"La carte"** p.68 à 87
Après une approche méthodique des codes de la carte, les élèves doivent imaginer le hors-champ d'une carte très spécifique ...
(voir le détail de la progression en page 70).

"LES CUBES"

Photographies personnelles

Intentions pédagogiques:

Poser la question du hors-champ, c'est approfondir la réalité du champ de l'image. Avant d'aborder le thème avec des enfants, il paraît judicieux d'en mesurer la complexité auprès d'adultes, instituteurs en formation à l'École Normale.

Parfois, la lecture abonde en sens multiples. Comment la compréhension des codes intervient-elle alors dans la reconnaissance du sujet ? Est-elle immuable ou varie-t-elle en fonction des hypothèses formulées ?

Pour mieux cerner ces questions, l'étude porte sur un sujet d'aspect géométrique, peu détaillé, aux éléments indiciels restreints en nombre et dont l'échelle de reproduction est incertaine.

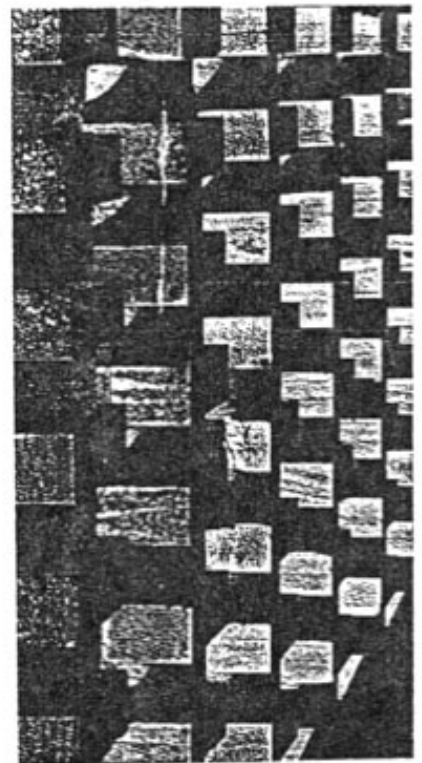
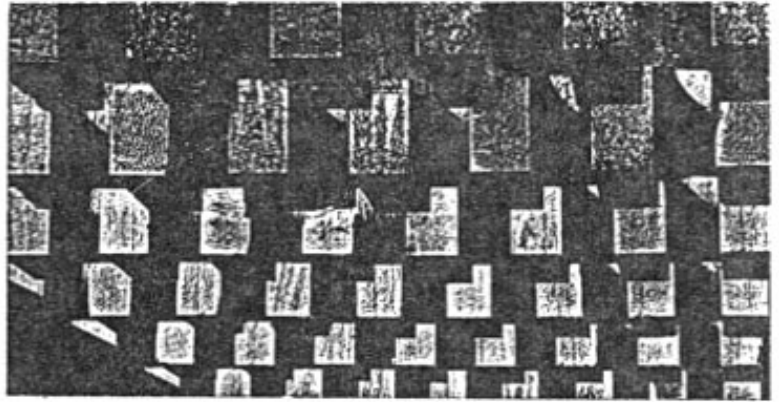
Conditions d'observation :

Le document est présenté à chaque participant sous forme de polycopié de format A4, sans orientation particulière, (le haut et le bas ne sont pas précisés), l'image étant au centre de la feuille.

Son échelle de reproduction n'est pas définie. Le sujet réel peut donc être (beaucoup) plus grand ou (beaucoup) plus petit que sa reproduction iconique.

À la page suivante, les différentes orientations orthogonales du document sont figurées ensemble pour la commodité de la présentation. Les stagiaires disposaient d'une seule reproduction (de même dimension) disposée au centre de la feuille.

Cet empilement apparent de cubes a-t-il un sens ?



Déroulement de la leçon :

1) Lecture

D'emblée, la lecture globale révèle des difficultés d'identification, marquées par l'étonnement puis un questionnement sur l'orientation de la feuille (explication refusée par le propos même de la leçon).

Après un temps de recherche, les normaliens exposent des hypothèses : cimetière, balcon d'un immeuble moderne, ensemble HLM, faux-plafond, morceaux de sucre et pneu à crampons sont les observations les plus fréquentes. Elles sont notées au tableau ; la nécessité d'un mode de regroupement apparaît (type de représentation, taille, matière ...).

2) Structuration des hypothèses

La simplicité des formes géométriques, la difficulté à reconnaître les matières, autorisent la variété des réponses. Quels aspects de l'image évoluent avec l'orientation de la feuille ? Quels codes iconiques sont mis en jeu ? La feuille de référence, au tableau, est orientée selon les cas.

Facteurs internes évolutifs :

- dimensions globales apparentes du sujet.
- dimensions relatives de l'espace cadré.
- position de l'observateur.
- ombres et lumière.
- matières.
- cadrage.

Traduction en langage de l'image

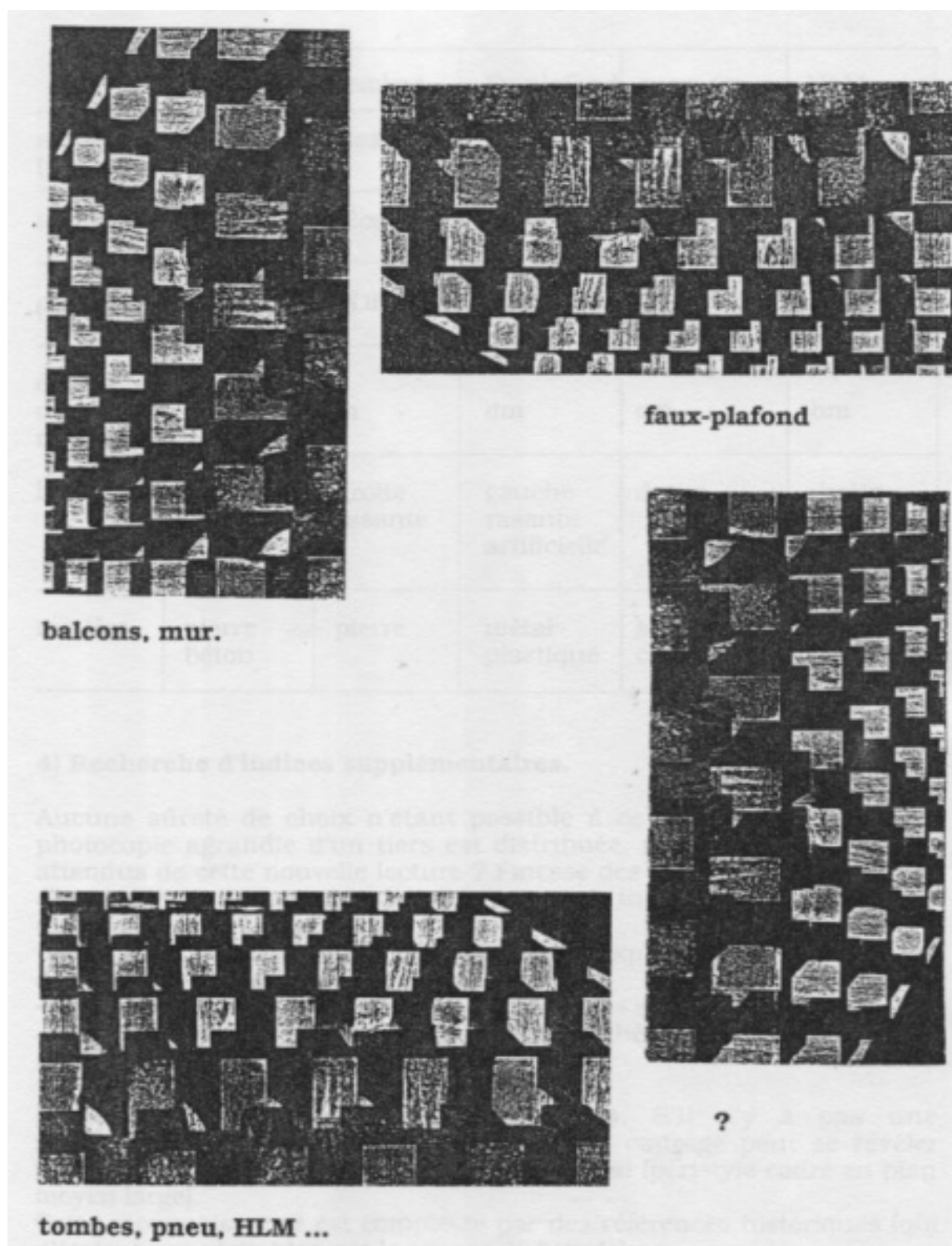
- échelle de reproduction.
- échelonnement des plans (1er, 2ème plan ... arrière-plan).
- angle de vue (plongée, contre-plongée, latéral ...).
- source lumineuse (nature et provenance).
- grain du procédé graphique.
- plans (du PE au GP).

L'objet de l'étude étant une vision large du langage iconique, on se contentera à ce stade de trois plans principaux (PE, PM et GP) et de deux plans intermédiaires (Plan Demi-Ensemble et Plan Rapproché).

L'élément structurant primordial est la notion d'horizontalité et conséquemment de verticalité. Elle est induite par le bord même de l'image et de la feuille (éléments externes) et par les arêtes des "cubes" (éléments internes). Leur concordance élimine un positionnement différent, en biais par exemple.

L'échelonnement des plans suggère un effet de perspective. La présence d'une oblique dans un angle renforce l'impression de profondeur mais elle n'est pas toujours perçue. Le point de vue de l'observateur est-il situé au-dessus ou au-dessous du sujet, à sa gauche ou à sa droite ? L'absence de véritable arrière-plan - donc d'horizon - retarde l'identification.

La matière est mal rendue et ne fait que conforter l'hypothèse ; le jeu des ombres et des lumières* est également perturbé par le fort contraste de la photocopie et la réduction de l'échelle de reproduction.



* On verra dans le chapitre sur "La carte" combien cette question de la lumière est fondamentale dans le tracé et la lecture des cartes de type IGN, qui utilisent la méthode des courbes de niveaux et d'estompage pour figurer le relief.

3) Confrontation des hypothèses

	balcons	tombes	Fx-plafond	sucré/pneu	HLM
situation (1er plan)	à droite	Bas	Haut	Bas	Bas
angle	contre-pl. latérale	plongée	c-pl.	plongée	plongée
cadrage	PM/PR	PDE/PM	PDE/PM	GP	PDE
échelle de mesure	dam/m	m	dm	cm	hm
lumière	droite	droite rasante	gauche rasante artificielle	droite	droite rasante
matière	pierre béton	pierre	métal plastique	sucré caoutchouc	béton

4) Recherche d'indices supplémentaires

Aucune sûreté de choix n'étant possible à ce stade de l'étude, une photocopie agrandie d'un tiers est distribuée. Quels sont les apports attendus de cette nouvelle lecture ? Finesse des détails, rendu amélioré des matières, mise en valeur de certains indices auparavant peu discernables.

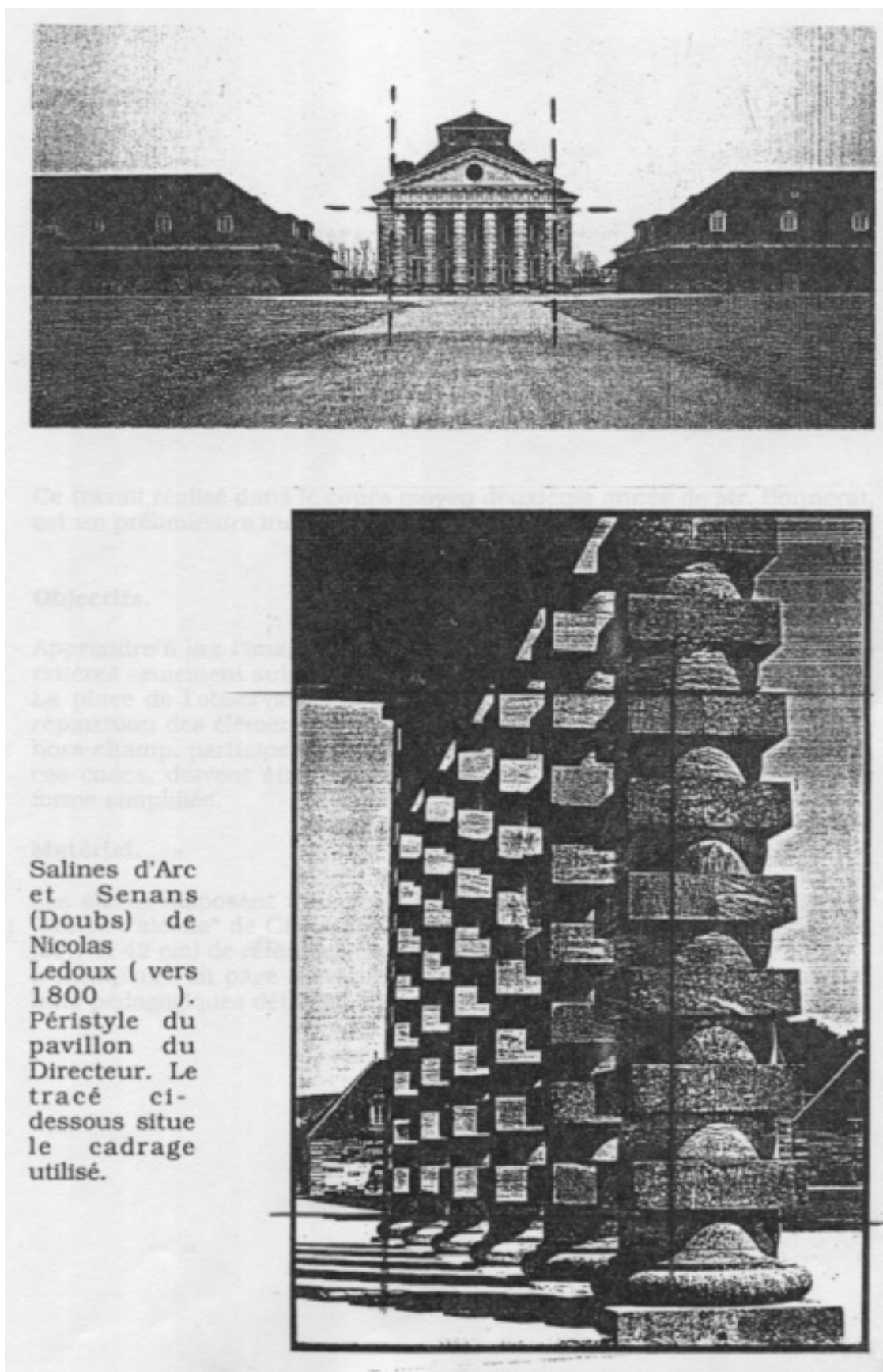
- C'est ainsi que les ombres deviennent plus explicites. Là où l'on voyait des droites, se dessinent des courbes.
- Une alternance de formes arrondies et carrées se dégage.
- Un point de vue privilégié doit être recherché ... d'où ressortent des alignements !

Plusieurs hypothèses sont abandonnées. S'il n'y a pas une reconnaissance certaine, une ouverture du cadrage peut se révéler indispensable, avec la présentation de l'original (péristyle cadré en plan moyen large).

Cette reconnaissance est complétée par des références historiques (qui n'étaient pas véritablement le propos de l'étude) :

- barrières d'octroi de Paris,
- nom de l'architecte.

Source documentaire initiale (photos Daniel Besson)



"MATEO FALCONE"

de Clavaud et Duret

Ce travail réalisé dans le cours moyen deuxième année de M. Bonnerat, est un préliminaire indispensable à l'étude sur le "hors-champ".

Objectifs

Apprendre à lire l'image selon ses composantes internes et non pas des critères seulement subjectifs.

La place de l'observateur, son angle de vision, l'échelle des plans, la répartition des éléments figurés dans le plan, la notion de champ et de hors-champ, participent de la mise en scène de l'image. Ce vocabulaire, ces codes, doivent être reconnus et nommés par les élèves sous leur forme simplifiée.

Matériel

Les élèves disposent individuellement de la planche n° 35 de l'album "Mateo Falcone" de Clavaud et Duret, au format A4. Un exemplaire A3 (29,7 X 42 cm) de référence est affiché au tableau.

L'exemplaire en page suivante est partiellement colorié en fonction des buts pédagogiques détaillés au paragraphe (4).



Déroulement de la leçon

1) Lecture

Elle est suivie d'une phase au cours de laquelle les élèves expriment leur compréhension immédiate de la planche.

Le sens de lecture, de gauche à droite et de haut en bas est clair, mais le passage de la vignette 7 à la 8 pose un problème : sa forme allongée, la direction du regard semblent indiquer une continuité du dessin vers la droite. C'est pourtant la vignette du dessous qu'il faut lire. Cette maladresse ou approximation est remarquée par plusieurs élèves.

La sensation d'un "guet-apens" et le caractère sauvage et isolé de la région, sont bien cernés mais le rôle de chaque protagoniste, hormis les soldats ou carabiniers, n'est pas bien saisi. En particulier le dialogue entre Mateo et Gianetto est lourd de son double sens.

2) Notion d'angle de vue

C'est lui qui situe l'observateur par rapport à la scène. Les élèves notent que les vignettes présentent une contre-plongée quasi systématique plus ou moins marquée et qui accentue la "présence" de Mateo ou de Gianetto. Elle leur donne de la hauteur, voire de l'arrogance (v. 6). Seule la vignette 4 écrase les protagonistes par l'effet d'une plongée, montrant sans doute la domination de Mateo sur la situation. La vignette 7 est située "à niveau".

3) Notion d'échelle des plans ou de cadrage

Les élèves de M. Bonnerat ayant acquis dans une classe précédente quelques notions de plans, il est aisé de se servir des documents affichés sur les murs pour vérifier leurs connaissances, rafraîchir la mémoire de certains et apporter quelques notions supplémentaires. Ils parviennent sans peine à définir le plan d'ensemble, le plan moyen et le gros-plan, ce qui amène à tracer trois colonnes correspondantes au tableau pour l'analyse de la planche :

plan d'ensemble	plan moyen	gros plan
v. 1. 2. 4. et 9	v. 3. 5. 6. 8.	v. 7

Plusieurs vignettes posent un problème : les 2 et 3 et les 6 et 8. Si l'on considère que l'élément de référence est l'Homme, il constitue le plan moyen autour duquel peut s'organiser l'image. Le paysage vu frontalement par un observateur immobile, figure le plan d'ensemble et le gros-plan est réservé à une partie très agrandie du plan moyen.

Alors les vignettes 3 et 6, qui ne sont pas des gros plans, sont réunies sous le terme intermédiaire de plan rapproché. Les vignettes 2 et 8, qui elles ne correspondent pas à des plans d'ensemble, sont en plan demi-ensemble :

ensemble - demi-ensemble - moyen - rapproché - gros-plan

v.1. 4 et 9

v.2 et 8

v.5

v.3 et 6

v.7

Nous obtenons ainsi un échelonnement précis (encore qu'incomplet pour ce qui concerne les plans rapprochés), qui peut couvrir toutes les situations.

4) Situation des personnages dans le cadre de l'image

La ligne d'horizon étant située, comment s'organisent les protagonistes et le décor ? Qui se trouve en avant, en arrière ? Les vignettes 2, 4, 5 et 6, plus significatives, sont étudiées dans le détail. Les élèves mettent en évidence l'étagement des plans, en coloriant les vignettes.

plans :	1 ^{er} (bleu)	- 2 ^{ème} (jaune)	- 3 ^{ème} (vert)	- arrière-plan (orangé)
v.2	Mateo	- le groupe	- rien	- les montagnes
v.4	Mateo	- le groupe se scinde en 2	- rien	- rien
v.5	Mateo	- carabiniers	- Gianetto	- les montagnes
v.6	Gianetto	- rien	- rien	- rien

On se rend mieux compte que l'on passe successivement du premier plan menaçant de Mateo (v.2) à celui de Gianetto arrogant (v.6).

Dans la vignette 2, les cavaliers sont indistinctement regroupés. Les vignettes 4 et 5 dissocient les carabiniers de l'autre cavalier, transition qui met Gianetto en valeur à la vignette 5 (noter sa position centrale dans l'image et les mouvements des protagonistes convergeant vers lui). La vignette 6 amène Gianetto vers le premier plan dans une contre-plongée évocatrice de la fierté de son caractère.

Dans cette séquence la manière d'extraire un personnage essentiel de l'arrière-plan est très subtile. L'affrontement des deux rivaux est accentuée par l'opposition champ-contre-champ (v.2 et v.3 intercalée puis v.3-v.6). Cet effet souligne l'existence d'un espace hors du cadre de l'image : le contre-champ frontal et par extension, le hors-champ latéral.

5) Le texte et l'image

L'absence de "relais" (ces rectangles placés dans un angle de l'image pour situer l'action) indique l'unité dramatique de la planche.

Le texte est lui-même mis en image par son propre tracé et celui de la bulle en phylactère :

- rondeur et tranquillité dans un ciel serein (v.1),
- éclatement qui évoque la surprise ou la peur (v.2),
- chevauchement des v.2 et 3 puis v.4 et 5 pour suggérer la confrontation,
- rejet de la bulle au bas de la v.6 pour rendre l'attitude hautaine du personnage dessiné en contre-plongée.

En cours d'étude, d'autres notions relatives à la structure interne de l'image sont abordées.

Les médianes et diagonales partagent le cadre en zones géométriques simples qui s'imposent à la lecture. L'art du dessinateur consiste à les intégrer pour accentuer un effet, orienter le regard et mener le lecteur à l'endroit voulu.

Dans le dessin à gauche, la diagonale oppose la moitié gauche sereine, dégagée, à la partie droite obscure où plane une menace.

Le regard part du groupe de cavaliers sans méfiance pour aboutir au traquenard, dans un mouvement tournant conforme à la tendance naturelle de lecture.



Dans la vignette de droite, l'espace est parfaitement maîtrisé par les médianes. La **verticale** sert d'axe de symétrie autour duquel le mouvement s'organise, l'**horizontale** situe l'horizon haut des crêtes de montagnes. Des obliques internes (pente, chemin) trouvent leur point de fuite aux pieds du bandit, d'où émerge le geste qui va désarçonner les carabiniers ...

"LES ÉTHIOPIQUES"

de Hugo Pratt

Cette leçon a été effectuée dans le CM 2 de M. Bonnerat. Le travail précédent sur l'image (page de "Mateo Falcone" de Clavaud), a fait acquérir les notions élémentaires de cadrage, d'angle de vue, de champ et de hors-champ et enfin de situation dans l'image.

Objectifs

Dans la planche ci-jointe - reproduction de la page 83 des "Éthiopiennes" de Hugo Pratt - il convient d'affiner les analyses avec l'introduction du plan rapproché et du plan demi-ensemble, de percevoir les mouvements de zoom (arrière ou avant), et de comprendre la logique d'un récit dépendant du hors-champ de l'image.

Le style épuré de Hugo Pratt met remarquablement en évidence le sujet où tout est rayures, du sol aux animaux, en passant par les hommes et leurs boucliers. La structure du récit réside dans un lent mouvement de recul, partant d'un très gros plan difficile à identifier, pour aboutir par une succession de plans chaque fois plus ouverts, au plan demi-ensemble d'un groupe de zèbres. La dernière vignette qui sera occultée au regard des élèves, revient à un plan rapproché, sur un groupe de guerriers.

Les textes sous forme de "bulles" et de "relais" sont également supprimés. N'en restent que les indications formelles - tracés et phylactères - au demeurant explicites. Le but est de ramener les critères de compréhension à la seule représentation iconographique.

Progression de la leçon

- Les six premières vignettes sont photocopiées séparément au format A3 (29,7 X42 cm) avec un agrandissement de quatre fois environ. Elles sont affichées successivement au tableau dans l'ordre 1. 3. 2. 4. 5 et 6 (nous verrons plus loin la raison de l'inversion 3. 2).
- A la vignette 6 (l'avant-dernière), les élèves disposent tous d'une photocopie de la planche en taille réelle mais sans la dernière vignette ni les textes. Le but est de dynamiser l'observation et de faciliter l'appropriation de l'image avant la phase finale.
- **Après analyse des vignettes, ils devront tenter de déduire logiquement la septième vignette et la dessiner.**



Vignette 1



Dès l'affichage de cette vignette au tableau, les enfants proposent des hypothèses. Ce fragment est effectivement évocateur mais que dit-il ? Chacun a son idée et les remarques sont notées sur la partie droite du tableau : zèbre, branche d'arbre, tigre, rivières, chemins, champs et tableau abstrait.

Après ce "déballage d'idées", il est judicieux d'étayer les hypothèses à l'aide des éléments structurant l'image : cadrage, angle de vue ... Apparaît alors une caractéristique remarquable du fragment : selon les cas, nous passons du très gros plan au plan d'ensemble, de la plongée à la contre-plongée sans difficulté apparente.

- **Branches d'un arbre ?** Plan rapproché en contre-plongée (le ciel étant en arrière-plan).
- **Zèbre ?** Gros-plan sur le corps, à niveau.
- **Rivières ?** Plan d'ensemble en plongée (un seul premier plan).
- **Chemins ou champs en lanières ?** La similitude est grande avec le cas précédent.
- **Tableau abstrait ?** Par définition il est impossible d'y retrouver une représentation figurée logique donc ni cadrage, ni plan particuliers.

Les élèves notent enfin la présence d'éléments signifiants ou non : rectangle vierge en bas à gauche qui suppose la présence d'un texte, taches entre les rayures.

Vignette 3 (présentée en deuxième position)



Nous passons directement à la troisième vignette.

- Les élèves identifient immédiatement un animal grâce à la présence d'éléments indiciels pertinents mais certains d'entre eux hésitent : zèbre ou tigre ? Ils comparent alors les éléments morphologiques ébauchés :

Partie de queue semblable à celle d'un zèbre, formée de crins et différente de celle d'un tigre, osseuse et recouverte de peau ; naissance des pattes arrière ; courbure du ventre évoquant davantage un herbivore ventru qu'un félin musclé ...

- Ils notent la présence d'herbe en arrière-plan et de deux "bulles" symétriques, deux "personnages" parlant hors-champ comme le suggère l'orientation des phylactères. Deux hypothèses s'opposent : soit le zèbre dessiné parle (bulle orientée ^ gauche) et un autre situé hors-champ lui répond à droite, soit le même zèbre est en dehors d'un dialogue qui intéresse deux autres "personnages" hors-champ*. Dans cette dernière situation il y aurait donc trois intervenants.

* Les cinéphiles retrouveront ici un procédé fréquent où la bande-son est chargée de créer le lien entre les séquences, sans justification autre que la continuité chronologique. Un film récent ("Danse avec les loups" de Kevin Kostner) cadre des chevaux s'abreuvant, en plan rapproché, tandis qu'un dialogue s'amorce entre des protagonistes hors-champ qui n'apparaissent que dans la séquence suivante.

Vignette 2 (présenté en troisième position)



L'inversion de l'ordre de présentation a pour but, en cassant le mouvement progressif de zoom-arrière, de perturber la lecture. Conscient d'un certain désordre, le lecteur est tenté de rechercher une progression logique ... qui se révèle être celle de l'auteur. Il comprend mieux l'intérêt de ce mouvement d'origine cinématographique.

Les élèves ne manquent pas de noter la ressemblance de cette vignette avec la première, en moins allongée ("panoramique") toutefois. Le "relai" est maintenant situé à droite. Le plan reste un gros-plan.

Certains d'entre eux proposent alors de classer les trois vignettes (les premières sont restées affichées à gauche du tableau). v.1.2.3 ou v.1.3.2. ?

En réalisant l'ordre v.1.3.2. on constate une évolution des plans, sorte d'éloignement en douceur de l'observateur/lecteur de la scène. Les élèves ont donc reconstruit d'eux-mêmes ce mouvement d'ouverture du cadrage que l'on baptise alors "zoom-arrière". Il sera confirmé, pour les plus hésitants, par l'apparition de la vignette 4.

Vignette 4 (l'ordre de présentation est de nouveau respecté)



Confirmation du dessin d'un zèbre, dont la tête est à gauche, en hors-champ. Deux éléments de pattes suggèrent la présence d'un deuxième zèbre et la bulle orientée vers l'extérieur droit, indique celle d'un troisième "personnage".

Comme pour la vignette 3, les élèves hésitent pour donner un nom au cadrage : plan moyen ou gros plan ?

Vignette 5



Le doute n'est plus permis. La présence du zèbre au deuxième plan est confirmée, le cadrage correspond à un plan moyen. Il est temps d'introduire la notion de plan rapproché situé entre le gros plan (vignette 1) et ce plan moyen. Plan rapproché qui montre une partie suffisamment éloquente d'un plan moyen et reste plus identifiable qu'un gros plan.

Le phylactère intrigue un élève : le zèbre du premier plan semble brouter l'herbe tout en parlant. Est-ce une approximation du dessinateur ? La réponse ne peut venir que de la suite de la planche.

Vignette 6



- Une photocopie de la planche complète est maintenant distribuée à chaque élève. La sixième vignette confirme globalement les hypothèses mais l'orientation des "bulles" constitue toujours un mystère qu'il faut élucider par la position des animaux dans l'espace iconique.

- Le fait de ne percevoir qu'une fraction du premier plan suggère un plan demi-ensemble. Au premier plan, la croupe d'un zèbre ou son encolure (il semblerait que l'on distingue sa crinière*). Comment décider ? La flèche de la "bulle" semble indiquer qu'il parle, sa tête étant à droite, hors-champ.

Le deuxième plan est constitué par les deux zèbres imbriqués. Figuration étrange d'un sol où se mélangent herbes et ombres. Il reste à comprendre l'orientation des "bulles" en hors-champ. Deux hypothèses s'affrontent :

a) Trois zèbres dont "l'encolure" au premier plan. Sa tête étant inclinée vers le bas à gauche, la "bulle" de droite ne lui est pas destinée ; deux "personnages" discutent hors-cadre, ce qui introduit au total cinq "individus".

b) Trois zèbres dont "la croupe" au premier plan. Ce dernier est en mesure de parler et un "personnage" lui répond à gauche. Dans ce cas, il y a quatre individus.

On peut remarquer que les élèves sont suffisamment familiers de la bande dessinée pour ne pas s'offusquer de voir parler un animal. Pourtant le réalisme du graphisme paraît en troubler quelques-uns, trouble confirmé par la lecture de la planche complète.

* Pour certains élèves, la crinière est évoquée par la présence d'un "bourrelet". C'est ce terme que j'utilise tout au long de la leçon pour éclairer les suppositions successives.

Dernière phase, reconstitution de la dernière vignette

Cette vignette étant totalement occultée, la reconstitution exige de faire appel à un imaginaire fondé sur la logique narrative. C'est du moins la consigne donnée aux élèves. Va-t-on amplifier le mouvement de zoom arrière ou s'arrêter au plan demi-ensemble ? Quels éléments supposés du hors-champ seront introduits dans la vignette ?

Il faudra choisir entre une croupe, une encolure et éventuellement un élément encore indéterminé puis définir les sujets hors-champ qui ne sont pas forcément des zèbres ni même des animaux Cette phase de dessin sera reprise la semaine suivante, la maturation des observations permettant une analyse plus approfondie.

Analyse des dessins

- La quasi totalité des élèves explicite le plan demi-ensemble en l'ouvrant légèrement sans atteindre au plan d'ensemble. Les "éléments" nouveaux viennent se placer dans le cadre de l'image et répondent à l'intrigue provoquée par les bulles et la présence du premier plan.
- La majeure partie des dessins représente un troupeau de zèbres, broutant et discutant, dont on dénombre six individus au maximum. Les dessins ci-joints font preuve d'une plus grande originalité.

Dessin (A) : le premier plan est identifié comme l'encolure d'un zèbre. D'une manière remarquable, l'élève a dessiné hors du cadre de la vignette plutôt que d'utiliser un plan d'ensemble. Au contraire, les deux "individus" extérieurs pénètrent dans le champ ; ce sont des félins aux mâchoires menaçantes qui cernent les zèbres. L'étrangeté du phylactère est donc expliquée : les fauves se concertent avant d'attaquer !

Dessin (B) : les formes du premier plan figurent un tas de foin à l'abri d'un cactus. Les rayures sont ici la représentation des brins de paille ! Un homme apparaît à droite dont la justification n'est pas formulée. S'il parle, où se trouve son interlocuteur ? Est-ce le zèbre à gauche ?

Dessin (C) : l'élève nous situe au cœur d'un troupeau de zèbres car le faible élargissement du plan laisse apparaître d'autres animaux sur les bords. Le premier plan affirme la présence d'une croupe.

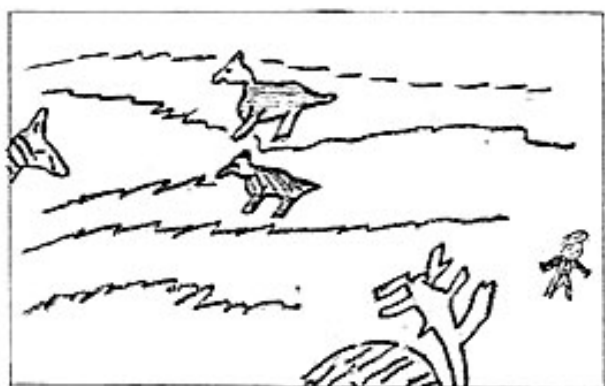
Dessin (D) : l'explication est partielle. Le soin extrême porté à l'encolure a fait négliger le reste de l'image. Un zèbre a disparu et les bulles semblent s'éloigner vers l'extérieur sans aucune justification.

Étrangement, un élève qui interprétait oralement le premier plan comme une peau tendue sur un panneau ne parvient pas à l'idée de bouclier malgré mes questions (raison d'être de cette peau, de ce panneau ?).

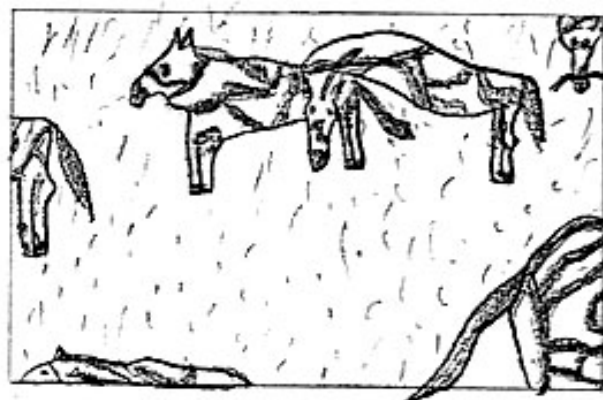
(A)



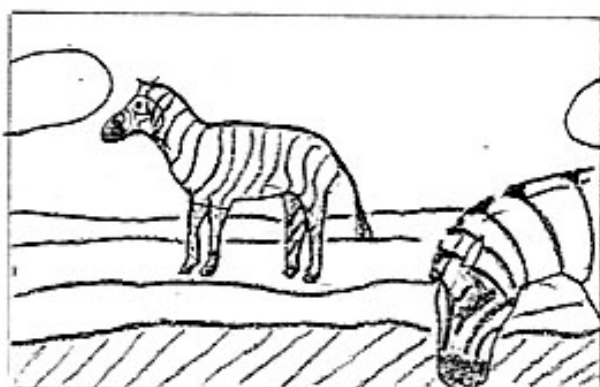
(B)



(C)



(D)





1915. TANDIS QU'EN EUROPE LA GUERRE ÉTAIT SUR LE
POINT DE FINIR, EN AFRIQUE ELLE CONTINUAIT DE PLUS
BELLE. LE GÉNÉRAL ALLEMAND LETTOW VORBECK
SE PROMENAIT EN AFRIQUE ORIENTALE AVEC SON
ARMÉE FANTÔME, QUI APPARAÎSSAIT TANTÔT ICI,
TANTÔT LÀ... LES ANGLAIS, LES BELGES ET LES
PORTUGAIS QUI LE POURSUIVAIENT EN DEVENANT FOUS.



...VERS LA MOITIÉ DE L'ANNÉE 1915 IL Y AVAIT BIEN
SIX CROISSEURS BRITANNIQUES QUI RECHERCHAIENT
LE KÖNIGSBERG, LE CROISSEUR LÉGER ALLEMAND,
MAIS IL AVAIT DISPARU...



TU COMPRENDS, LA PRÉSENCE
DE CE CROISSEUR ALLEMAND
SUR LA MER D'AFRIQUE
ORIENTALE ÉTAIT UN
DANGER POUR NOS
TRANSPORTS MILITAIRES
VENANT DE L'INDE...

IL NOUS AVAIT COULÉ LE CITY
OF WINCHESTER À ADEN ET
LE PEGASUS À ZANTIBAR...
FINALEMENT, APRÈS DE LONGUES
RECHERCHES, NOUS L'AVIONS
LOCALISÉ DANS LE DELTA DU
FLEUVE RUFIDJ...



...ET NOUS AVONS DÉTRUIT LE KÖNIGSBERG
EN JUILLET 1916. MAIS LES MARINS ONT
DÉMONTÉ LEURS CANNONS ET, SE JOIGNANT
AUX GUERRILLERS DE LETTOW VORBECK,
ILS ONT CONTINUÉ À NOUS COMBATTRE...



AUJOURD'HUI LA GUERRE EST PRATIQUÉMENT
FINIE, MAIS CE GÉNÉRAL ALLEMAND NE VEUT
PAS LE RECONNAÎTRE ET IL CONTINUE À
NOUS ATTAQUER PAR SURPRISE LÀ OÙ
NOUS L'ATTENDONS LE MOINS.



...EN SOMME, C'EST
UN BON GÉNÉRAL.

EN OUI... MAIS JE M'EN
FOUS DES BONS
GÉNÉRAUX...



"LA CRAVATE "

Photographie personnelle - Copyright

En isolant un élément de son contexte, en supprimant l'arrière-plan ou en accentuant démesurément des "traits" que nous n'avons pas l'habitude de voir à une telle échelle, le Très Gros Plan (TGP) intrigue. Effet de surprise humoristique ou dramatique, il agit comme un révélateur car ce cadrage grossissant est réaliste à l'extrême*, quand les détails qu'il donne à voir sont ceux-là mêmes que nous percevons avec peine : rides d'un proche, usure d'un objet, trame usée d'un tissu ...

C'est le privilège du photographe de détailler à l'envie le monde autour de lui. C'est en conséquence, pour le lecteur d'images, l'occasion d'observer sans entrave cette réalité quotidienne qui lui échappe habituellement. Mais que voit-il ? Du fragment peut-il retrouver l'ensemble ?



Le regard de l'enfant est parfois plus incisif que celui des adultes, qualité nécessitée par le besoin d'appréhender le monde. Il est moins noyé dans l'abondance des signes que nous négligeons par habitude, fatigue ou adaptation au quotidien.

Pourtant il est marqué par la "représentation" sociale et sa culture iconique. Le "monde de l'enfance" n'est-il pas peuplé par les personnages et les situations fictifs, de la bande dessinée aux "séries" télévisées, du dessin animé aux "spots" publicitaires ?

Cette culture est-elle une gêne à la lecture logique d'un Très Gros Plan photographique de la réalité ? La reproduction d'une cravate, objet social par excellence, induit-elle chez l'enfant des schémas particuliers ?

* On conviendra ici que le caractère vraisemblable de la photographie confère au TGP, du fait de sa précision minutieuse, une authenticité singulière.

Déroulement de la leçon

Le référent est le TGP d'un col de chemise avec une cravate. La photo N/B est de format carré ; le tirage original de format 16X16 cm, non recadré, est entouré d'un filet noir. Chaque enfant dispose d'une photocopie où la reproduction a été réduite de six fois environ. Elle est située vers le centre-haut du format A4 vertical.

1) Étude du document

L'exercice est proposé à des cours moyens. Afin d'organiser méthodiquement la lecture, la consigne est d'énumérer les éléments visibles dans la photographie. Les élèves détaillent une chemise, une cravate, un gilet ou une veste, un cou, jusqu'à ce que l'un d'eux, emporté par le réalisme du fragment, imagine un visage* !

Dans un deuxième temps, pressés d'identifier le personnage, les élèves remarquent : "C'est un homme", "Une femme peut porter une cravate mais pas comme celle-là", "Il a de la barbe mal rasée" ...

Quant à savoir quelle peut être la fonction du personnage, ils resserrent très vite l'éventail des possibilités : "C'est un homme d'affaires, un banquier", "c'est le maître", "non, il n'a pas de cravate", "alors c'est le directeur !".

Ce dernier échange montre combien ce TGP, en touchant au symbolique, peut cerner les stratifications sociales et les renforcer.

2) Dessin du hors-champ

Les élèves disposent de toute la surface de la feuille A4 pour construire le hors-champ.

L'échelle de reproduction est induite par la dimension du fragment photocopié et son emplacement suggère une reconstitution en plan rapproché ("taille" ou "américain").

On verra dans les dessins reproduits ci-après que les élèves ont respecté peu ou prou la morphologie des personnages.

Ils ont bien repéré les indices principaux et les ont interprétés logiquement : image d'un cadre moyen ou assimilé (représentant de commerce). Ils ont écarté l'idée du travailleur manuel ou du commerçant, associés à des vêtements de travail spécifiques : bleu de travail, blouse, tenue décontractée ... Ici le costume deux (ou trois) pièces joint à la cravate crée la fonction d'autorité et de pouvoir.

* Cette extrapolation n'a rien de surprenant quand des adultes (normaliens pour la circonstance) perçoivent spontanément des couleurs dans des documents N/B et même des odeurs dans certaines images évocatrices ! Elle est le signe d'une confusion plus ou moins consciente entre la réalité et les codes de représentation iconique, entre le champ et le hors-champ pour le cas présent.





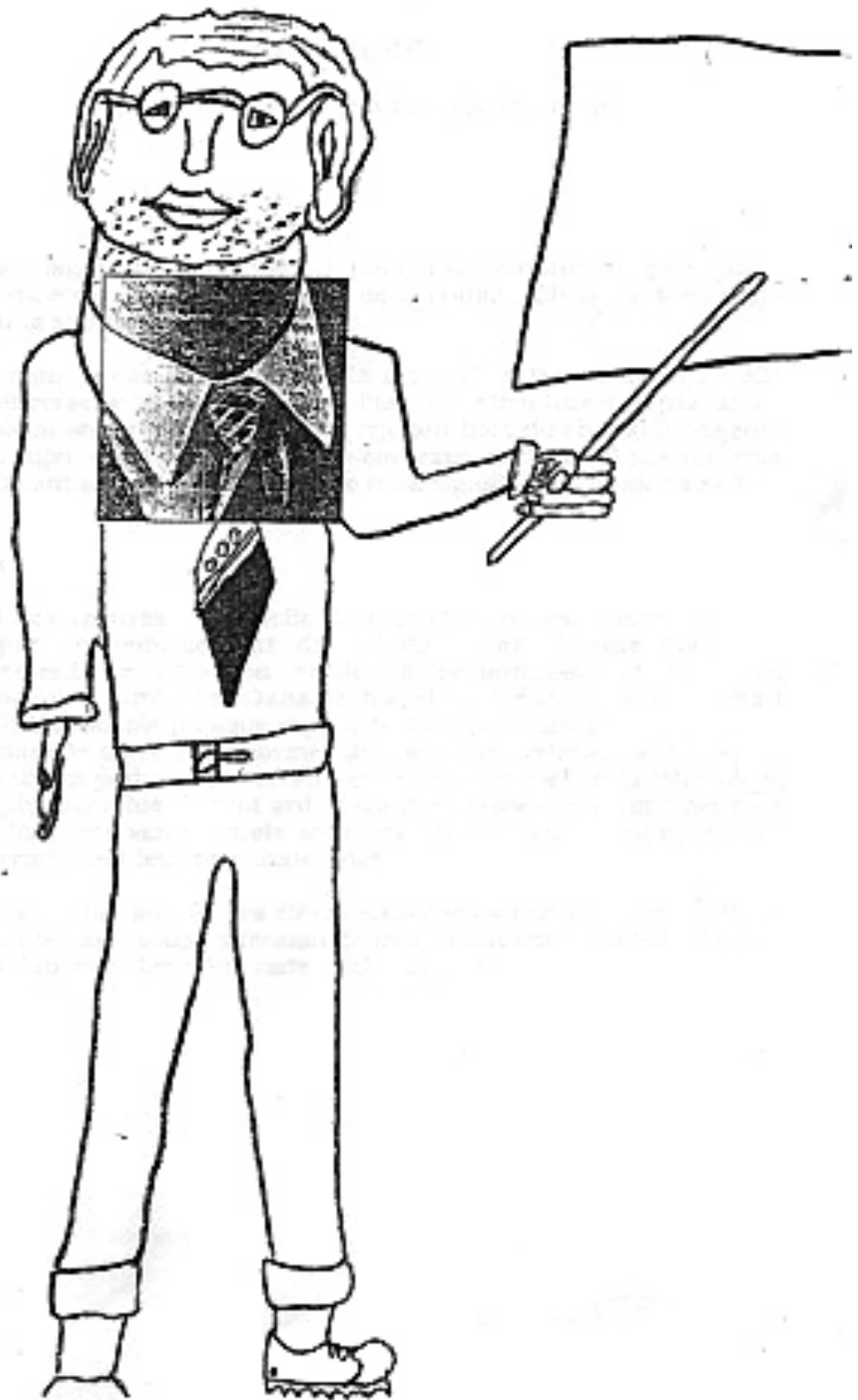
$$6 + 7$$

$$2 + 2$$

$$4 \times 8 =$$

$$9 \times 9 =$$

$$10 \times 10 =$$



"LES RAYURES"

Photographies personnelles et reproductions

"Même le plan le plus partiel, le plus fragmentaire (le gros plan), présente encore un morceau complet de la réalité."

Christian Metz dans "Essai sur la signification au cinéma".

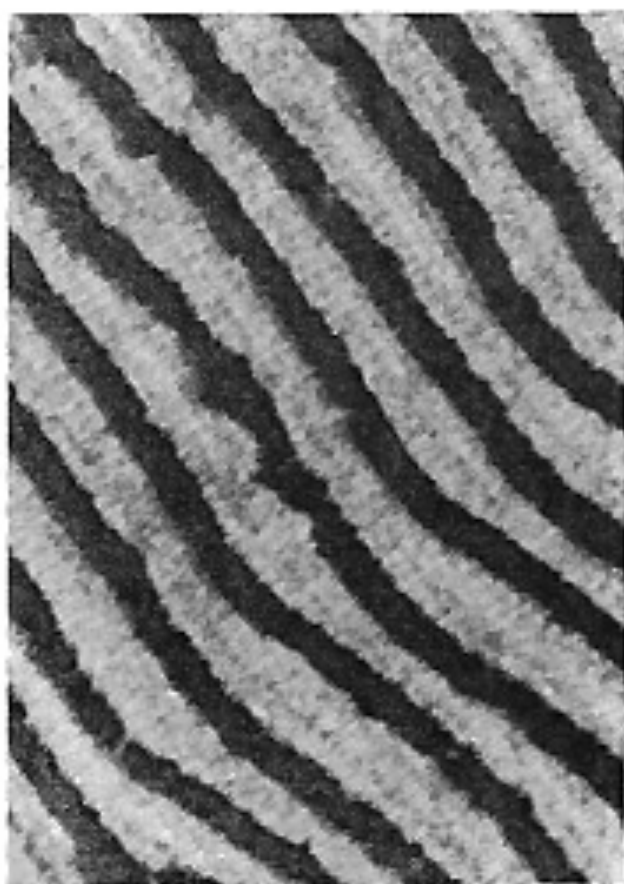
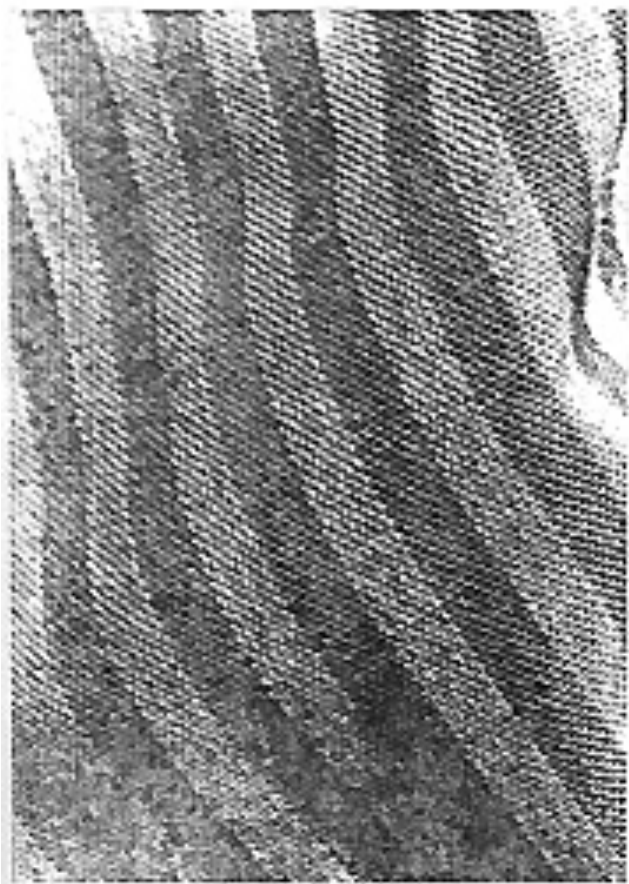
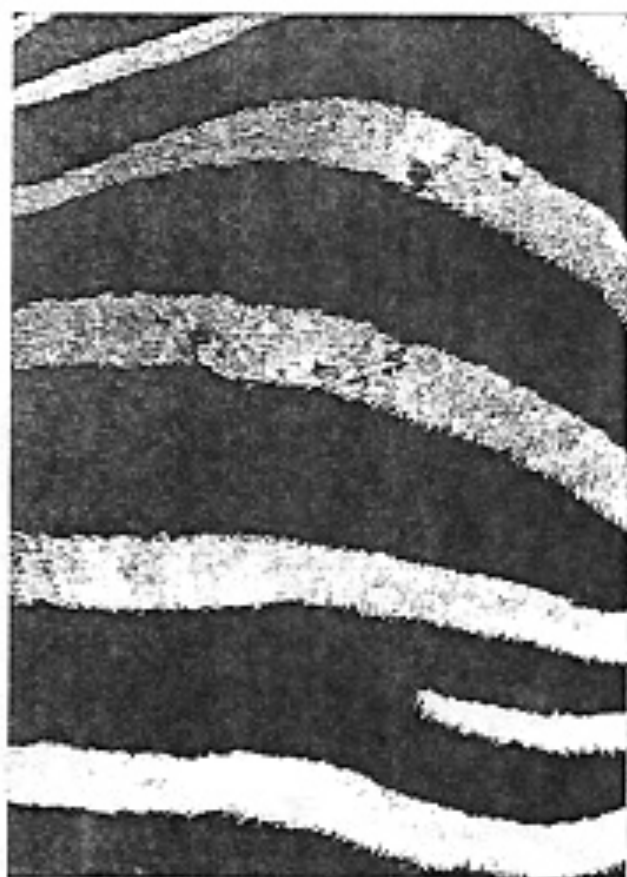
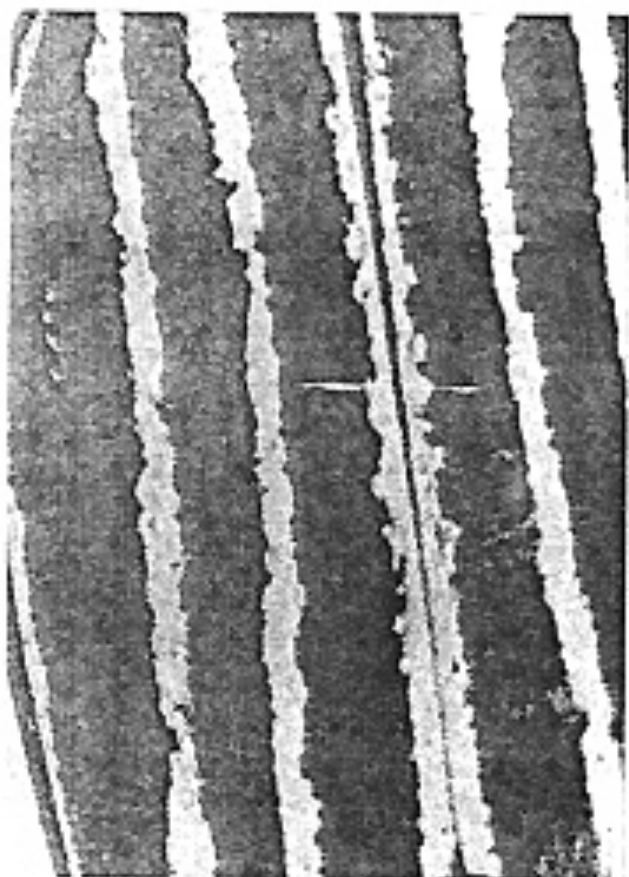
Évidente dans le cas précédent de "la cravate", cette assertion a-t-elle valeur universelle ? Le Très Gros Plan ne structure-t-il pas aussi l'espace selon ses propres codes ? En rejetant hors du champ la majeure partie du sujet, en le coupant de son contexte, ne crée-t-il pas un objet nouveau ayant son existence iconique et sa signification autonomes ?

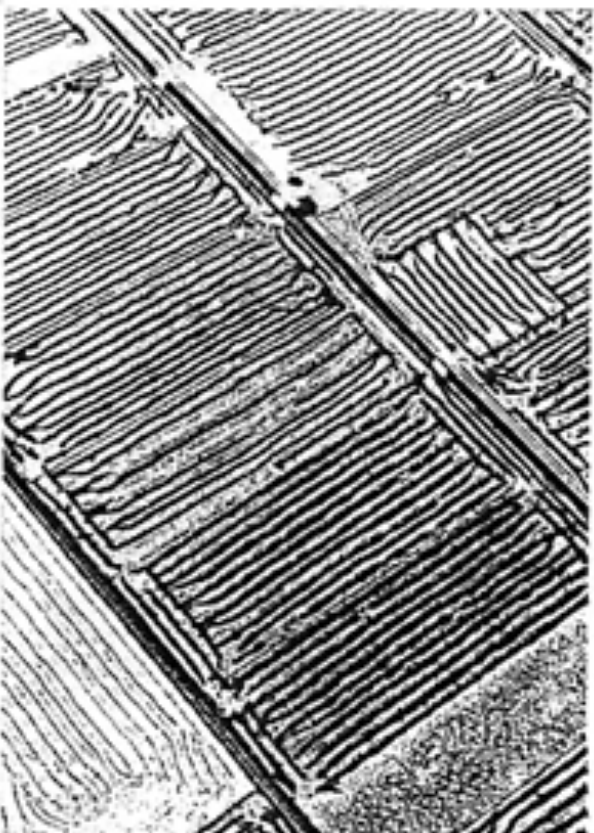
Objectifs

Pourquoi des rayures ? L'échelle de reproduction est habituellement définie par l'échelonnement des plans (1er, 2ème plan ...), l'emplacement de l'horizon et/ou la reconnaissance d'indices morphologiques familiers. Dans le travail précédent, l'échelle était clairement identifiable puisque rapportée à un personnage.

En ramenant le sujet à des formes géométriques relativement simples (les rayures), on perturbe la perception de l'échelle. Définir la taille réelle du sujet photographié devient ardu ; d'autres modes de compréhension doivent alors intervenir. Quels sont ces critères autour desquels les enfants structurent leur reconnaissance ?

Ce travail a été fait auprès des élèves scolarisés au service orthopédique de l'hôpital Necker, sous l'attention de leur institutrice, madame Marie-Elisabeth Cauchon. Leur âge varie de 6 à 12 ans.





Déroulement de la leçon

1) Lecture des documents

Les élèves présents observent attentivement quatre reproductions photographiques de format 13x18 cm. Ils confrontent leurs observations sans qu'une idée ne domine. Chacun s'explique ; le choix reste ouvert.

Ils perçoivent immédiatement les rayures d'un zèbre et celles d'une chemise d'homme (la trame du tissu étant plus significative que les rayures elles-mêmes). Les autres documents restent difficiles à identifier.

2) Formulation des hypothèses

On essaie alors d'organiser la lecture. Il en ressort que les modes de perception sont organisés autour des formes, de leur structure et de la matière apparente selon le schéma ci-après.

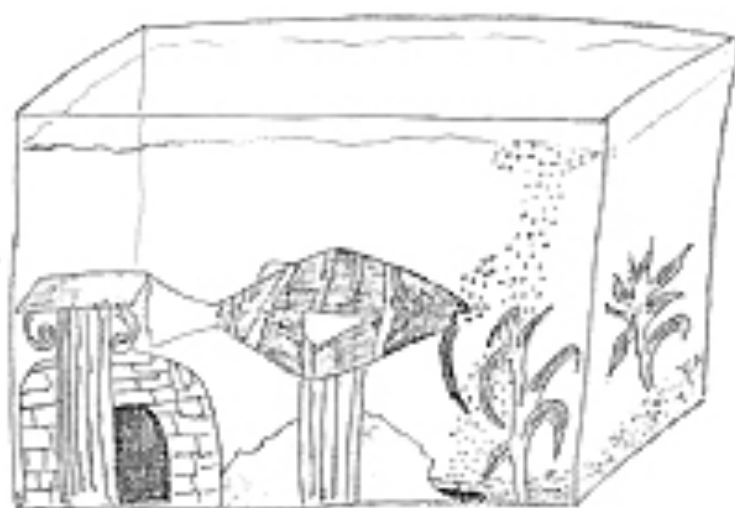
- | | | |
|----------------------------|---|---|
| - les formes dégagent | une répétitivité plus ou moins régulière
de bandes
de valeurs contrastées | |
| - les structures dépendent | de l'orientation
de la linéarité ou de la courbure
de la régularité de la bordure | |
| - la matière apparente | identifie | la présence de poils
la " d'une trame
la " d'un grain |
| | | n'est pas identifiable |

3) Reproduction du sujet imaginé

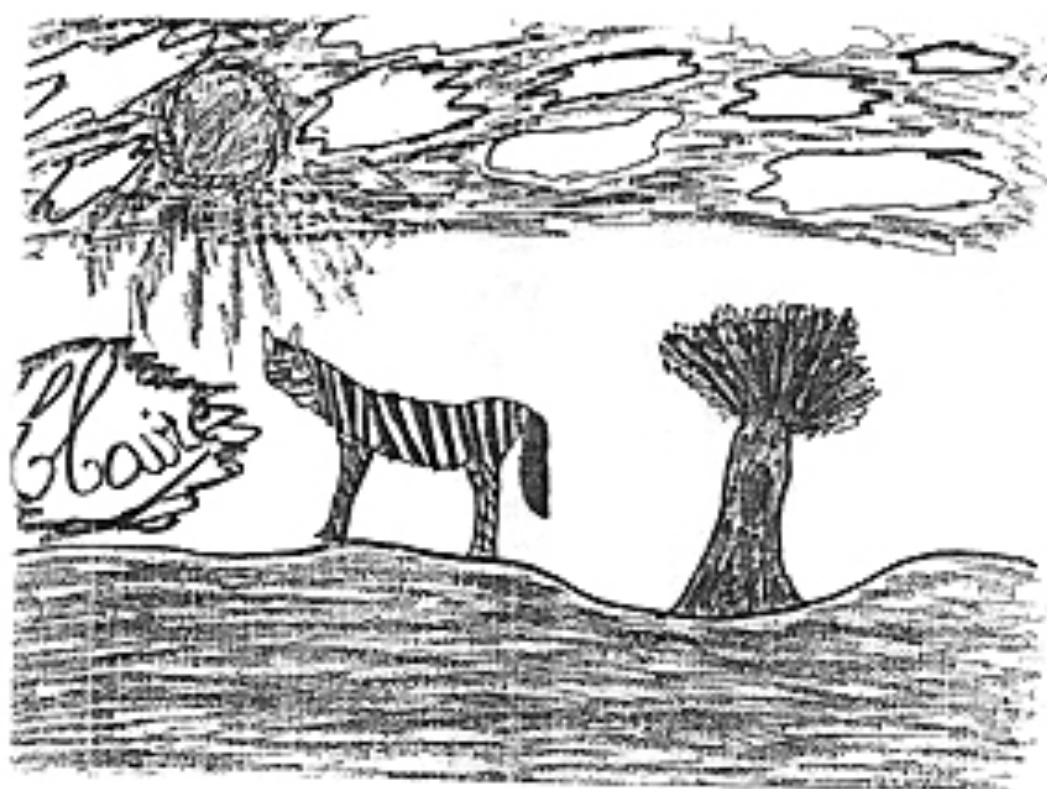
(Voir les dessins aux pages suivantes)

Le but est de reproduire le sujet entier (en plan moyen ou demi-ensemble), sur feuille de format A4. Il n'était pas question de donner une photocopie d'un fragment de rayure à compléter car cela aurait déterminé l'échelle de reproduction. C'est en fonction de son interprétation que l'enfant va dessiner son sujet et donc décider de la taille réelle des rayures.





KATIN





Que montrent les dessins ?

La logique est généralement respectée avec des représentations variées : "robe de petite fille" (manquent les plissements du tissu qui sont difficiles à reproduire) et "zèbre" dans un magnifique paysage (ses rayures étant elles-aussi très stylisées).

D'autres dessins font preuve d'un regard plus libre mais encore rigoureux : "écorce d'un arbre" (dont la structure en hélice n'est pas sans rappeler la torsion de l'olivier) et surtout un magnifique "scalaire" (poisson qui utilise la même aptitude mimétique que le zèbre, dans l'élément aquatique). Il est à noter que ce dessin est l'œuvre d'une élève de 12/13 ans.

Dans l'ensemble, les enfants n'ont pas seulement représenté le sujet mais ils l'ont justifié en le situant dans un contexte pertinent : savane, aquarium, chambre. L'environnement est clairement représenté, les détails abondent comme si l'épure de la photo initiale demandait une justification d'autant plus détaillée et explicite.

Le hors-champ va donc au-delà de la seule reconstitution morphologique du sujet ; pour le crédibiliser, il semble nécessaire de définir un arrière-plan "typique".

Confrontation des fragments avec des photographies montrant les sujets en plan d'ensemble.

Cette phase consiste à une sorte de "jeu de famille" où l'on met en relation les éléments correspondants. Il y eut peu de problèmes et passer du très petit (élytres de l'insecte) au très grand (champs vus d'avion), ne posa pas le moindre problème. Dans ce genre d'exercice, l'identification des rayures est indépendante de l'échelle de reproduction. Ce qui compte davantage, c'est la structure des traits, leur tracé, l'identification des matières (présence de poils, trame, régularité ou non ...).

Deux types de rayures n'ont pas été exploités : le "scarabée" et les "champs". Leurs formes très dissemblables n'ont pas inspiré les enfants car le référent était peu évident pour leur âge.

Respect des modèles, richesse des interprétations, les enfants hospitalisés à Necker ont montré un vrai souci de réalisme qui n'a pas bloqué le processus imaginaire. Le plus impressionnant fut cependant le silence et la volonté avec lesquels ils travaillèrent plus d'une heure, compensant l'oisiveté relative et le stress qu'ils vivent quotidiennement à l'hôpital.

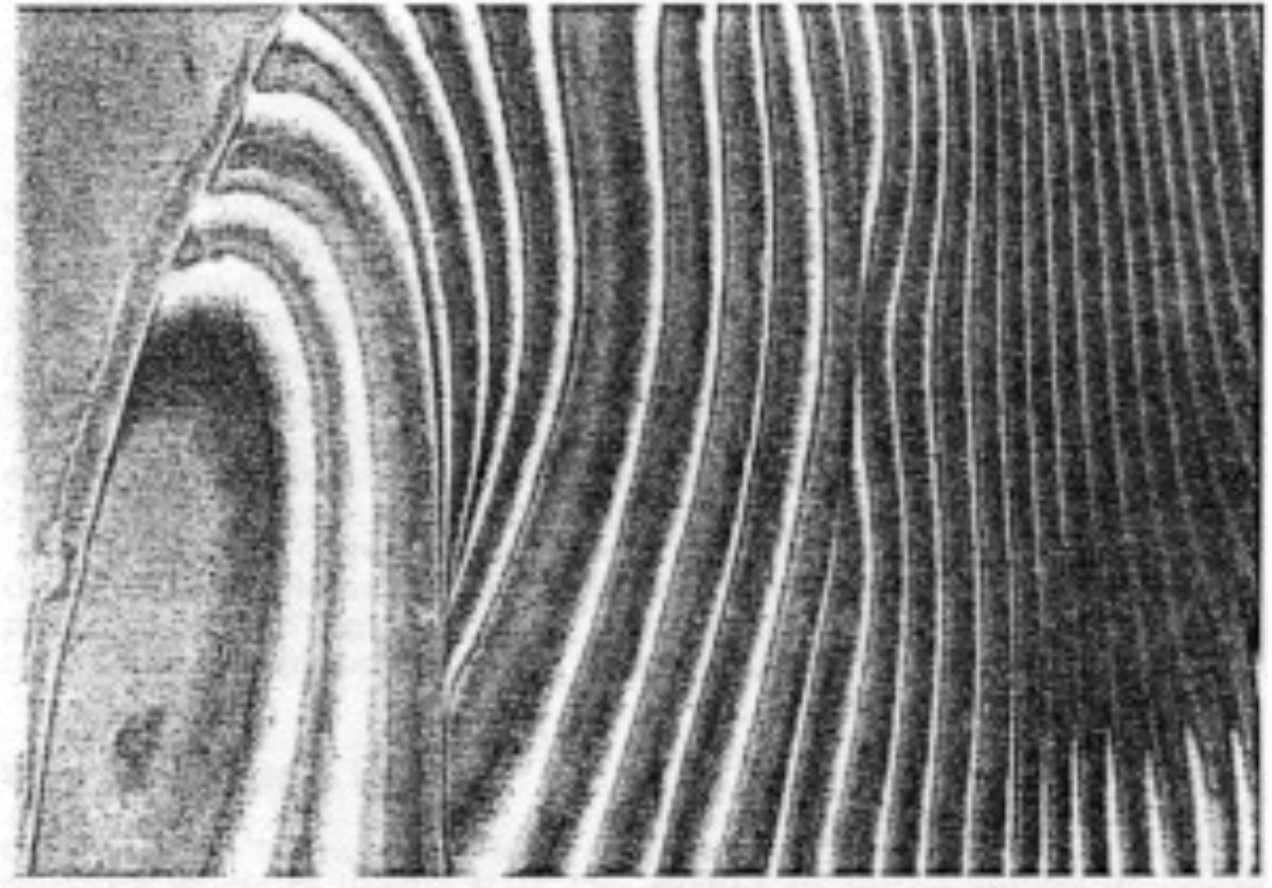
La remarque préliminaire de Christian Metz se justifie-t-elle ?

Elle suscite différents problèmes :

- le mode de reproduction a des effets sur le document initial dont on peut citer le passage de la couleur au noir-et-blanc, l'augmentation du contraste et la présence de la trame d'impression. Il en résulte une plus grande difficulté d'analyse et en conséquence un obstacle à la reconnaissance.
- le référent doit être identique chez le destinataire de l'image et chez son destinataire or les connaissances et la culture des enfants sont (généralement) moindres que celles des adultes. La fragmentation exacerbe alors les facteurs d'incompréhension.

Si reconnaître un scarabée ou des champs en plan d'ensemble est à leur portée, l'expérience montre que le passage au TGP crée des difficultés d'identification insurmontables quand le référent n'est pas implicite ; il ouvre le champ à trop d'hypothèses sans donner les indices d'une sélection pertinente. Le lecteur testera ses propres références à la page suivante.

Que représente ce dernier fragment, non présenté aux élèves ?



Réponse :

Une "Coupe de silex rubanné"

La structure affleurante de la pierre taillée pour être exposée, évoque les ondes d'une eau troublée par la chute d'un corps étranger (pierre ou feuille ?) ou les cordons dunaires, les ripple-marks sur le sable d'une plage, les anneaux d'une planète ...

"LES CACHES"

Photographies personnelles

Objectifs

On sait que la photographie procède d'une mise en scène où la volonté du photographe, sa technique et sa sensibilité, conjugués au code spécifique du genre photographique (N/B ou couleur, format, grain ...), décident du résultat final.

Pourtant tout ne relève pas d'un acte volontaire sur l'image obtenue, loin de là ! Cette vision qui voudrait que les éléments internes de l'image soient maîtrisés par l'opérateur est mise à mal dans le cas de la photo "prise sur le vif" comme dans celui de la "photo créative". Une part essentielle d'imprévu préside à toute prise de vue et c'est souvent l'aptitude à laisser la place à cet imprévu qui crée l'intérêt de l'image.

Comment cette mise en scène est-elle perçue par le lecteur ? Chacun des éléments dont la somme constitue "l'événement photographique" n'a-t-il pas son langage autonome, donc sa compréhension propre ? Quelles relations l'enfant fait-il entre eux ?

Déroulement de la leçon

Comme pour "les rayures", les travaux suivants ont été faits à l'hôpital Necker à partir de tirages N/B. Des caches en carton ont été découpés de manière à cadrer des aires successives. Chaque enfant devait écrire la légende appropriée (phrases non-verbales admises) ; l'ordre de présentation du travail permettait de faire la liaison entre chaque cadrage et cultivait un certain "suspens".

Trois enfants entre 10 et 13 ans et leur institutrice (Élisabeth) ont participé à cette séquence. Dans le compte-rendu, on pourra comparer les réponses entre elles ou évaluer leur progression pour chacun.

"LA CÈNE" - Observation

Le document est pris au cours d'un vernissage, dans la chapelle des Beaux-Arts en 1983. Le buffet est préparé par un traiteur et un serveur apporte des toasts.

La série de caches comprend : un serveur (1) puis un serveur avec une table en arrière-plan (2) et un tableau de maître (3).

Commentaires :

Cache n°1

- "une fête et le serveur distribue le pain" (Boutaleb)
- "on voit un homme habillé en serveur, portant dans chaque main une corbeille pleine de pains" (Katia)
- "le serveur apporte un repas" (Samuel)
- "un serveur avec un panier de petits pains dans chaque main" (Élisabeth)

Cache n°2

- "un mariage et le serveur distribue le pain" (B)
- "on voit toujours l'homme avec un tablier qui se trouve devant une grande table décorée avec de bonnes choses dessus" (K)
- "je vois une table avec des repas, le serveur apporte les repas" (S)
- "la préparation d'un banquet" (E)

Cache n°3

- "faire comme avant et distribuer le pain" (B)
- "on voit un tableau avec peint dessus des gens et une table, avec des plats. Et sous le tableau, il y a une véritable table avec toujours de bonnes choses dessus et le serveur passant avec ses corbeilles pour le servir sur la table" (K)
- "je vois un tableau" (S)
- "la Cène, préparation du repas, la distribution du pain" (E)



(3)

(4)

LA CÈNE - Analyse

Cache n°1

Les réponses de Boutaleb sont concises et correspondent bien à l'idée d'une légende iconographique. Il faut remarquer que la fête devient mariage (survalorisation ? nappe blanche sur la table ?) mais que le troisième cadrage n'apporte rien de nouveau comme si Boutaleb n'avait pas vu de rapport entre la Cène et le buffet.

Katia se contente de décrire en apportant plus de précision à chaque étape, mais elle n'interprète pas. Sa légende est seulement descriptive, si ce n'est le terme de "bonnes choses" impliqué par l'apparat du moment.

Samuel décrit ; la notion de repas apparaît comme une entité figée et vague ("je vois une table avec des repas"). Il n'y a pas de lien entre les différentes parties du tableau.

Élisabeth (l'institutrice) décrit puis interprète et fait la relation marquée culturellement entre repas et Cène puis Cène et distribution des pains.

Cache n°2

Pour le cadrage (1) la notion de serveur apparaît partout.

En (2) il y a dispersion des interprétations (mariage, bonnes choses, repas, banquet) qui tournent autour de l'idée de manger.

En (3) le tableau devient le centre d'intérêt.

Cache n°3

D'une manière générale, le clin d'œil entre la Cène et la ... scène qui se passe au-dessous, n'a pas été perçu par les enfants. Cela demandait une culture que de toute évidence ils n'avaient pas. Ils se sont contentés de noter le rapprochement entre le repas peint et la préparation, en vrai, d'un autre repas et sont restés au premier degré.

"LES FRANÇAIS EN VACANCES"

Observation

Le document montre l'exposition "Les Français en vacances" à Beaubourg en 1982. Les caches n° 1 et 2 fractionnent l'image puis l'on observe la totalité de l'image.

Commentaires :

Cache n°1

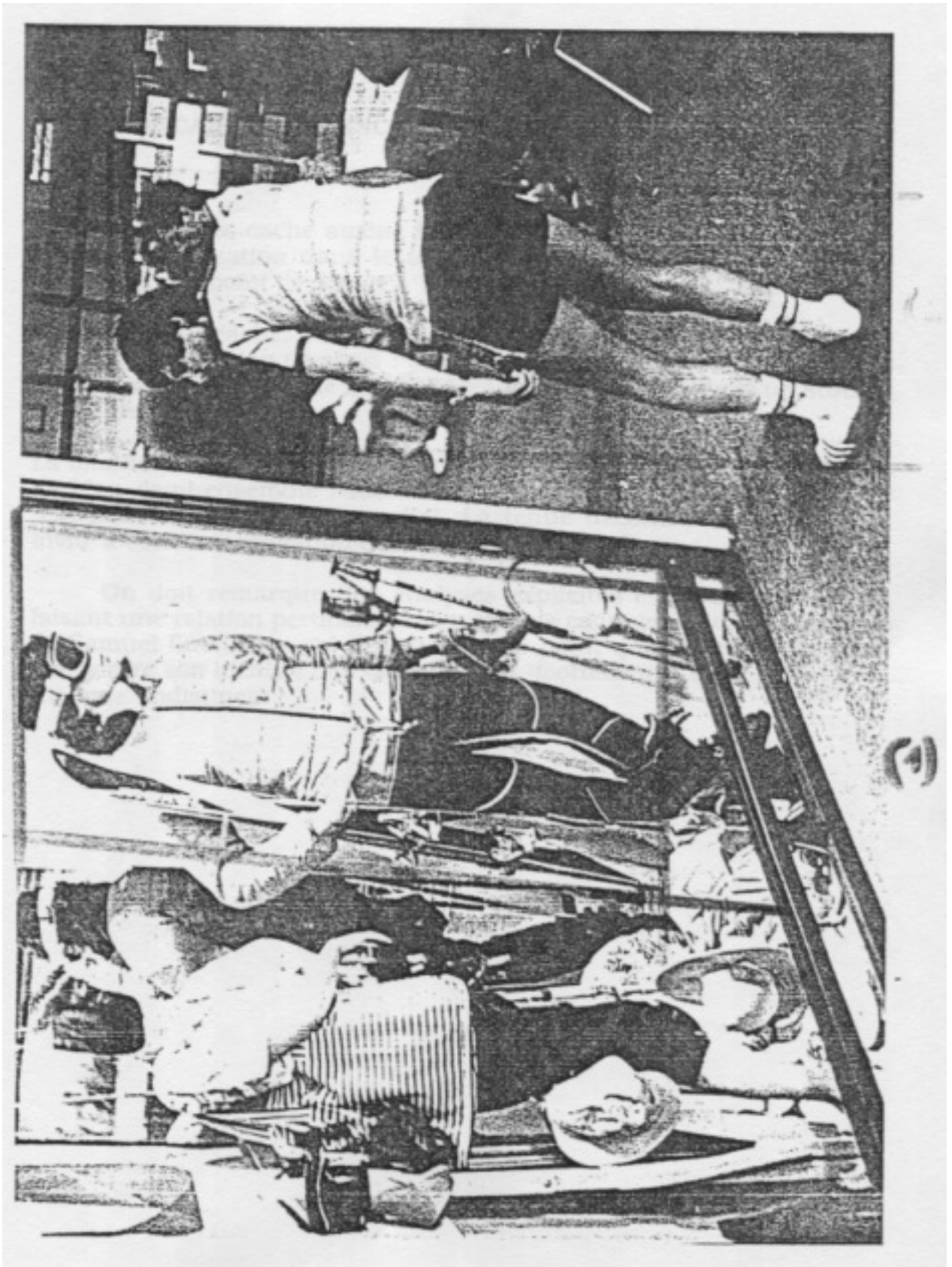
- "Un champion de ski" (B)
- "La scène se passe à la montagne, où l'on voit un skieur avec ses skis à la main et ses bâtons, prêt à partir". (K)
- "Je vois un skieur sur le point de départ". (S)
- "Aux sports d'hiver, un skieur avant de chausser" (E).

Cache n°2

- "Une réception des athlètes de tous les sports" (B).
- "La scène se passe dans un studio où les gens sont habillés de différentes façons, pour les vacances" (K).
- "Je vois un footballeur très surpris" (S).
- "Un défilé de costumes pour le sport" (E).

Totalité de l'image

- "Un studio" (B).
- "On voit un homme dans le hall d'un supermarché, regardant des vêtements en vitrine" (K).
- "C'est un homme qui regarde les vêtements de sport dans une vitrine" (S).
- "Un homme en short dans un supermarché regarde des mannequins de skieurs dans une vitrine" (E).



"LES FRANÇAIS EN VACANCES"

Analyse

Le premier cache amène la notion de ski/skieur, étayée par un essai de localisation dans le temps et l'espace ("montagne", "prêt à partir", "sur le point de départ", "avant de chausser").

Au deuxième cache, les élèves diversifient leurs explications mais conservent la notion de sport : pourquoi la présence de deux personnes si différentes sur le même lieu ? "Réception d'athlètes", "dans un studio", "défilé de costumes" ...

La totalité de la photographie fait prendre conscience de la notion de lieu (le plan demi-ensemble l'autorise) : "vitrine", "hall", "studio" et même "exposition" au sens commercial. La tenue décontractée du visiteur invite à cette interprétation qui reste très descriptive.

On doit remarquer les analyses explicites et précises de Katia, faisant une relation pertinente entre chaque cadrage. La compréhension de Samuel fluctue au gré des caches, au point que le personnage finit par perdre son identité : de "skieur" puis "footballeur", il est réduit à un "homme" indistinct.

LA FIAC

Observation

Le document a été pris au cours de la FIAC 83 (Foire Internationale d'Art Contemporain). La présentation du tirage original est précédée par la mise en place des caches n°1 et 2.

Commentaires

Cache n°1

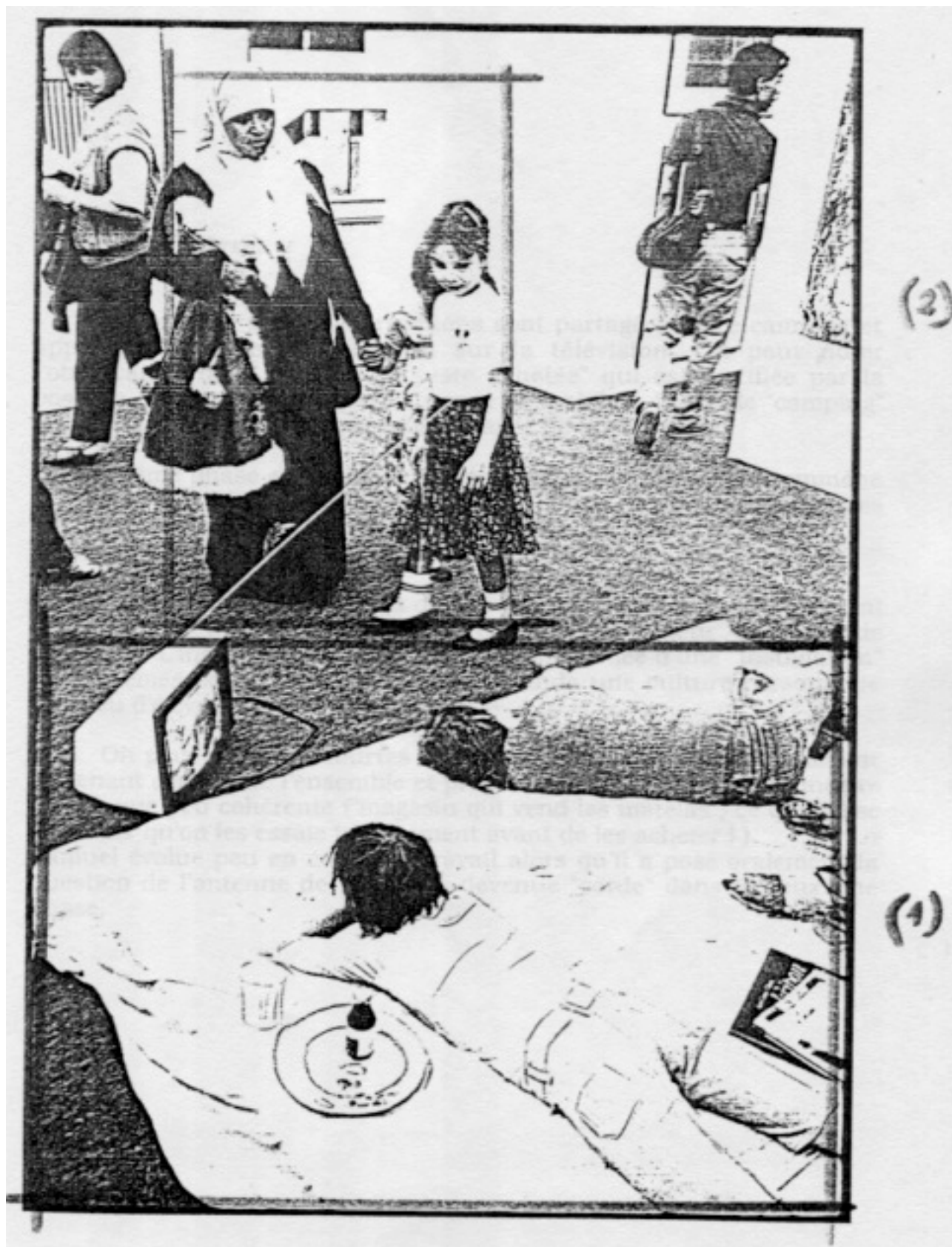
- "Une nouvelle maison et ils l'ont juste achetée" (B).
- "La scène se passe dans un appartement, où le lit est par terre, et où deux enfants sont couchés pour regarder la télé" (K).
- "Je vois les gens en camping qui sont en train de regarder la télévision" (S).
- "Des enfants étendus sur un matelas regardent la télé dans un appartement" (E).

Cache n°2

- "Ils sont dans une grande place en camping" (B).
- "Une dame qui emmène ses enfants à l'école" (K).
- "C'est des gens qui font des jeux d'attraction (tire à la corde)" (S).
- "Dans un musée pour enfants, une visiteuse regarde des enfants sur un matelas, regardant la télé" (E).

Totalité de l'image

- "C'est dans un coin de magasin qui vend des matelas" (B).
- "Deux squatteurs qui se sont installés dans un musée (K).
- "C'est des gens qui sont dans une salle de jeux" (S).
- "Dans le salon d'exposition d'un musée, des enfants se sont installés pour se reposer ou peut-être eux-mêmes sont une œuvre d'art" (E).



LA FIAC

Analyse

Au premier cache, les réactions sont partagées entre camping et appartement avec une fixation sur la télévision. On peut noter l'observation de B. : "ils l'ont juste achetée" qui est justifiée par la position du matelas au sol et l'absence de mobilier. L'idée de "camping" reprend à son compte l'apparente précarité de la situation.

La deuxième phase est davantage axée sur l'action ("une dame emmène ses enfants à l'école", "jeux d'attraction", "une visiteuse regarde des enfants qui regardent ...") mais en impliquant des lieux très variés.

K. ne fait pas la relation avec le premier cache.

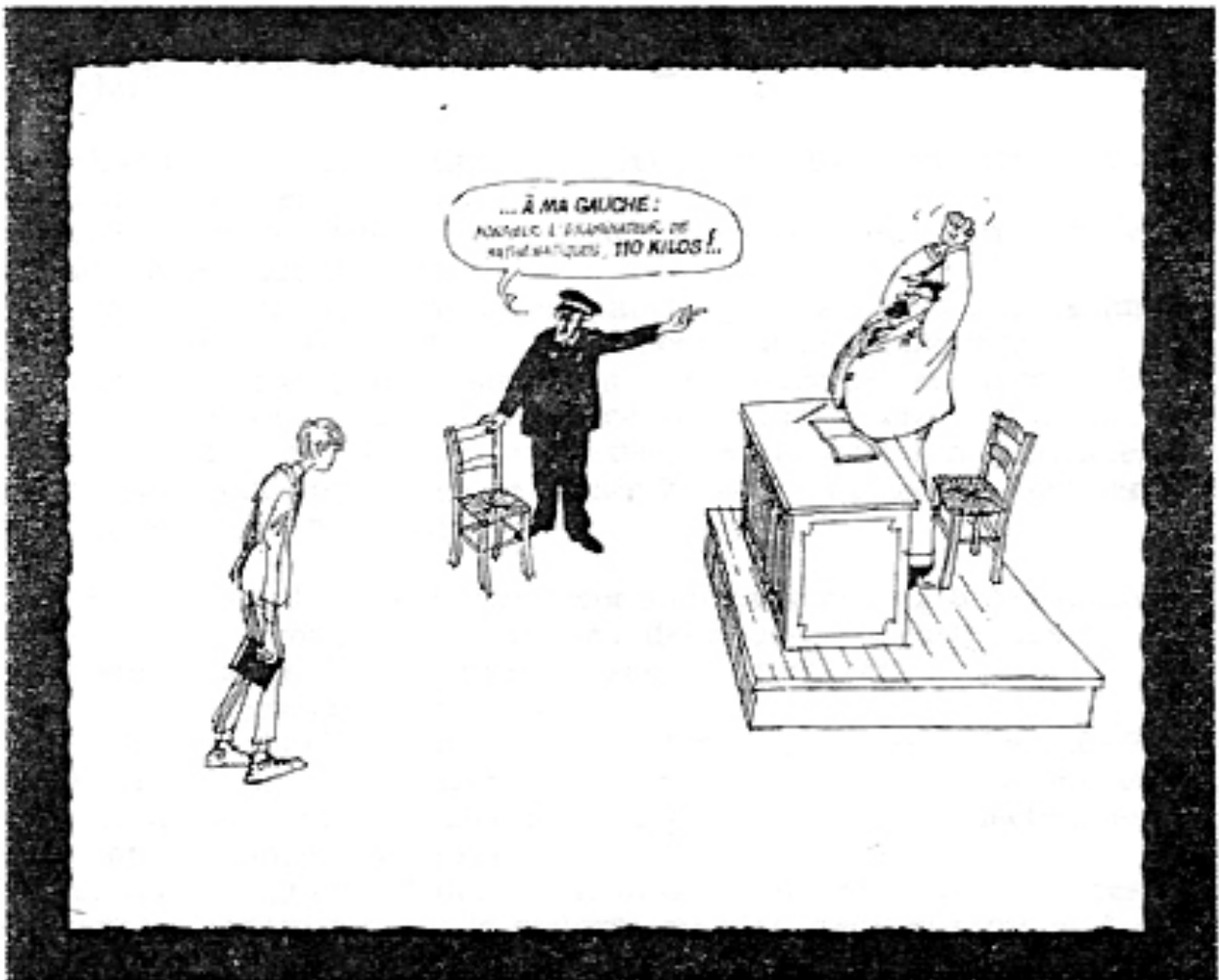
En dernier ressort, les réactions diffèrent toutes ; l'idée du musée revient deux fois avec des interprétations divergentes ("squatteur" ou "repos de visiteurs". L'institutrice est la seule à évoquer l'idée d'une "Installation" ("eux-mêmes œuvre d'art") ; ce qui demande une culture personnelle que peu d'élèves possèdent à leur âge.

On peut noter les courtes légendes de B., incisives, qui évoluent en tenant compte de l'ensemble et proposent une interprétation linéaire encore que peu cohérente ("magasin qui vend les matelas", ce qui laisse supposer qu'on les essaie intensément avant de les acheter !). Samuel évolue peu en cours de travail alors qu'il a posé oralement la question de l'antenne de télévision devenue "corde" dans la deuxième phase.

"DUDUCHE"

Album de Cabu

La perception du hors-champ est généralement latérale, comme on l'a vu dans "Introduction", chapitre II. paragraphes 2 et 3. Pourtant la représentation en perspective suggère d'autres directions : l'en avant de l'image et l'arrière-plan. Cet aspect est intéressant en ce qu'il implique le lecteur (passage depuis le document vers le lecteur) ou le support (devenir de l'arrière-plan).



Le dessin de Cabu présente précisément l'avantage de ne situer que les personnages, sans autres éléments indicatifs en-deçà et au-delà. Il est extrait d'un recueil de dessins relatant la scolarité (très) secondaire d'un cancre sympathique devenu l'archétype du genre : Duduche.

Déroulement de la leçon

1) Objectifs

Le texte situé dans la bulle, trop explicite, a été occulté dans la photocopie distribuée aux élèves. La lecture porte donc sur la posture des personnages, leur physionomie, leurs vêtements et les éléments du mobilier représenté. La consigne est, après analyse, d'interpréter la scène en dessinant le décor supposé manquant.

2) Analyse formelle du dessin de Cabu

Après un moment d'expression libre, les remarques des élèves sont classées et approfondies. Aucun d'entre eux ne reconnaît le personnage de Cabu.

La relation triangulaire entre les personnages est bien ressentie, ainsi que leurs attitudes respectives :

- résignation, sentiment de honte, malaise pour l'un (dos voûté évocateur de Duduche),
- geste triomphant, domination par rapport à son vis-à-vis (mains jointes au-dessus de la tête dont on discerne le faible mouvement),
- le troisième protagoniste paraît limité à un rôle de présentation (index pointé). La tenue vestimentaire de ce personnage central intrigue. Elle est fortement connotée mais garde une imprécision : policier ou gendarme, guide ou gardien de musée ? On verra plus loin combien ces nuances ont leur importance.

L'absence de fond dérange. Un décor sommaire est regroupé autour du personnage de droite. Il peut être lié à deux fonctions distinctes :

- autorité (dominer l'interlocuteur et/ou s'en protéger),
- exposition (dégager l'objet exposé).

La présence de la chaise prête à confusion. A qui est-elle destinée ? Des élèves notent la perspective induite par le tracé de l'estrade et du bureau, ainsi que par la position des protagonistes. Le lecteur est en situation de plongée sur la scène.

Ils relèvent l'alignement des personnages sur deux plans successifs, l'absence d'arrière-plan et le cadrage en plan demi-ensemble. A cette occasion, les élèves montrent une bonne intégration des codes de lecture abordés dans les séances précédentes.

3) Formulation des hypothèses

Chaque version est notée au tableau avec ses arguments. La confrontation des points de vue est riche en développements.

Le commissariat. L'uniforme est celui d'un policier et non d'un gendarme ; un coupable quelconque (attitude peureuse) est présenté au commissaire.

Le tribunal. Le bureau est assimilé à une chaire mais il y a hésitation pour désigner le prévenu. Est-il à gauche interrogé par le président ou à droite triomphant de son accusateur ? Le gendarme au centre est chargé du maintien de l'ordre. L'existence d'un public à l'audience est reconnue mais ne sera pas systématiquement reprise dans les dessins.

Le lycée. Le livre posé sur le bureau est l'indice révélateur ; il est livre d'appel du proviseur ou livret scolaire de l'étudiant.

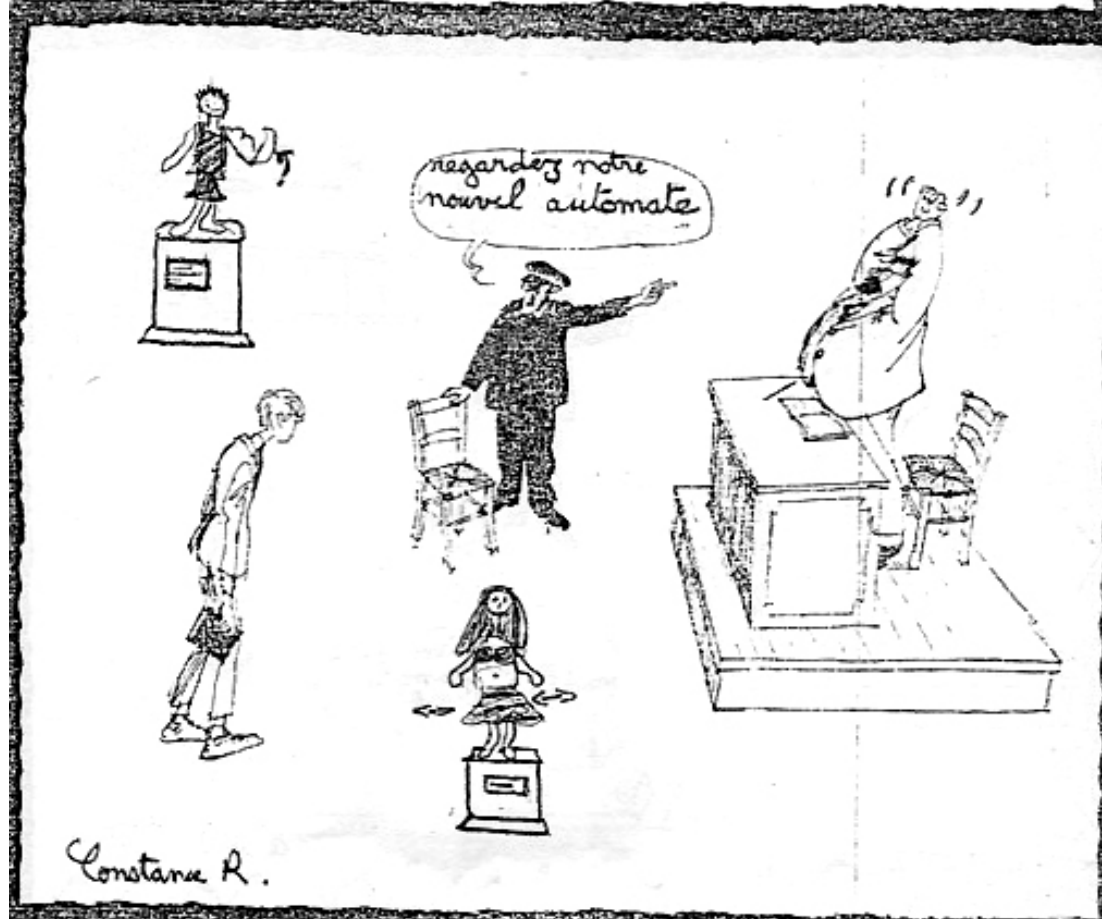
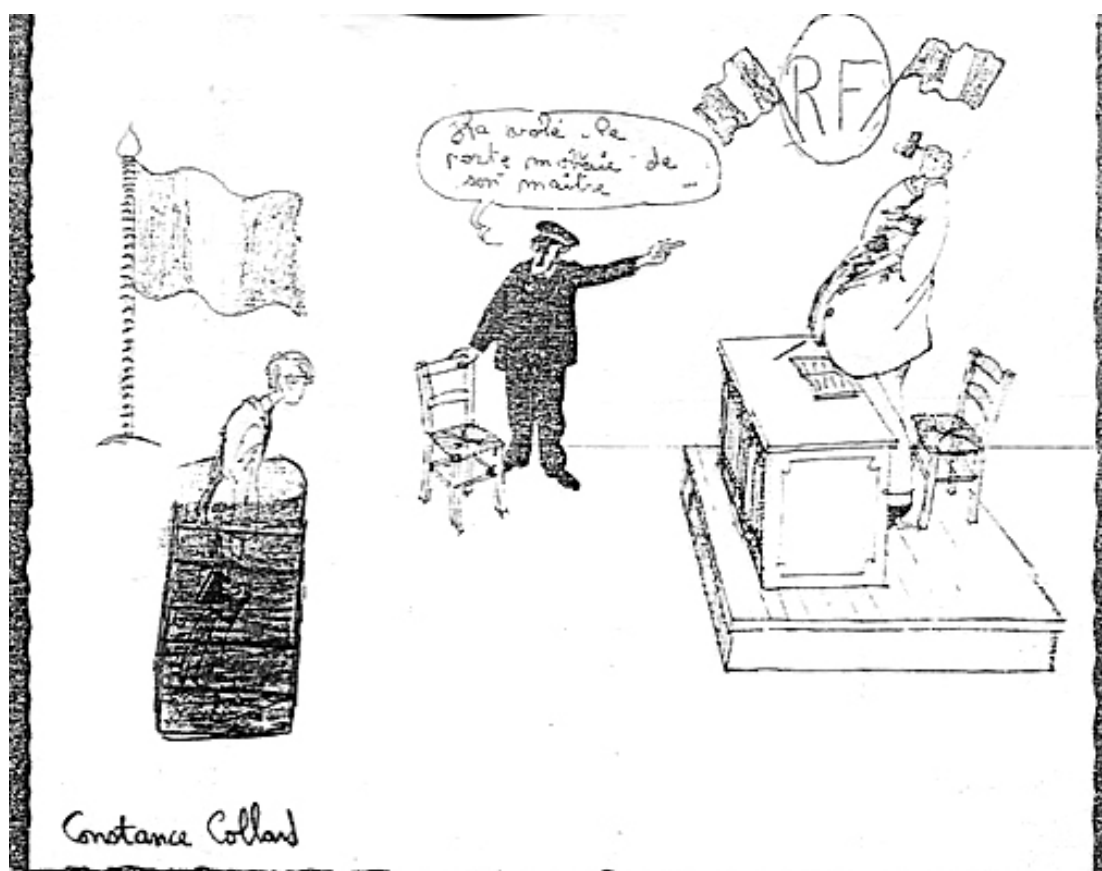
Le musée. Une statue est exposée sur un piédestal à droite. Le léger mouvement perceptible autour des bras est attribué à un automate. Guide ou gardien ? L'un surveille passivement, l'autre anime. Son index pointé indique-t-il l'interdiction de toucher ou appuie-t-il une information ? Les élèves défendent les deux cas.

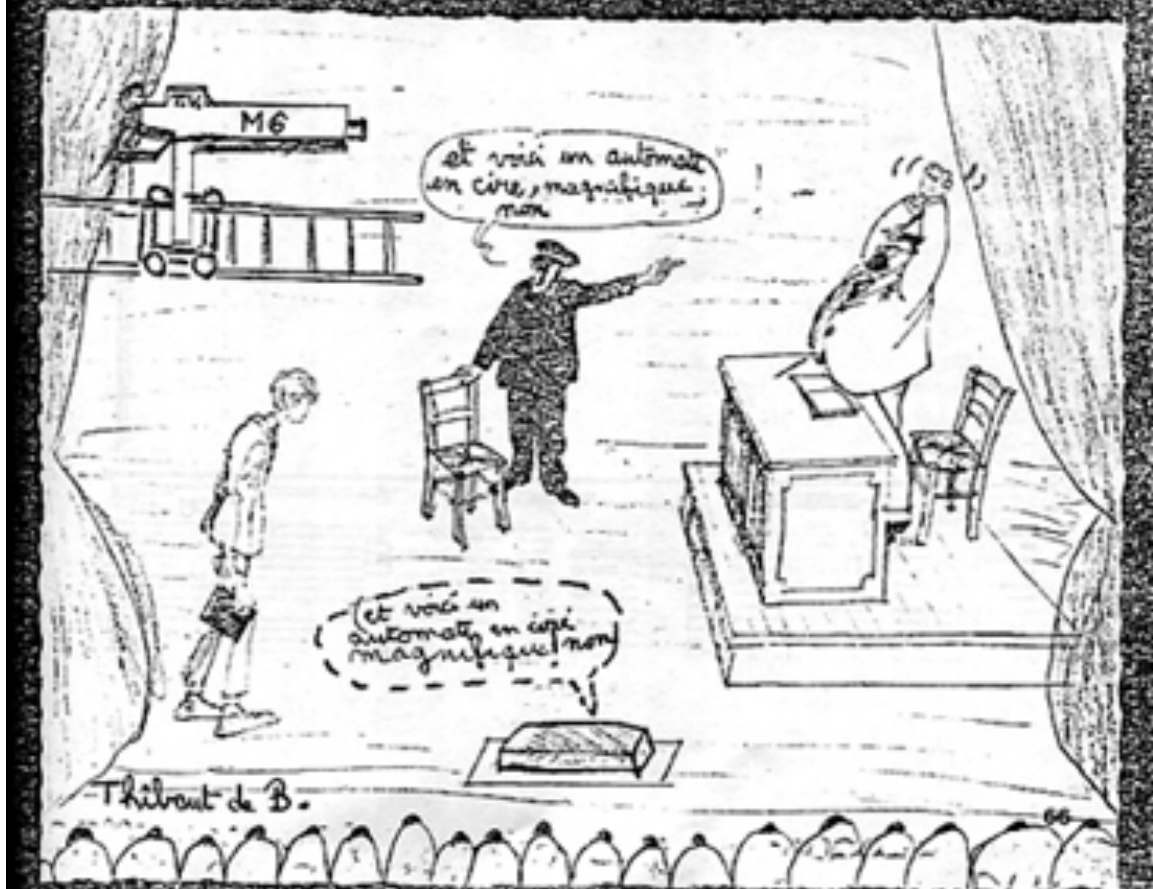
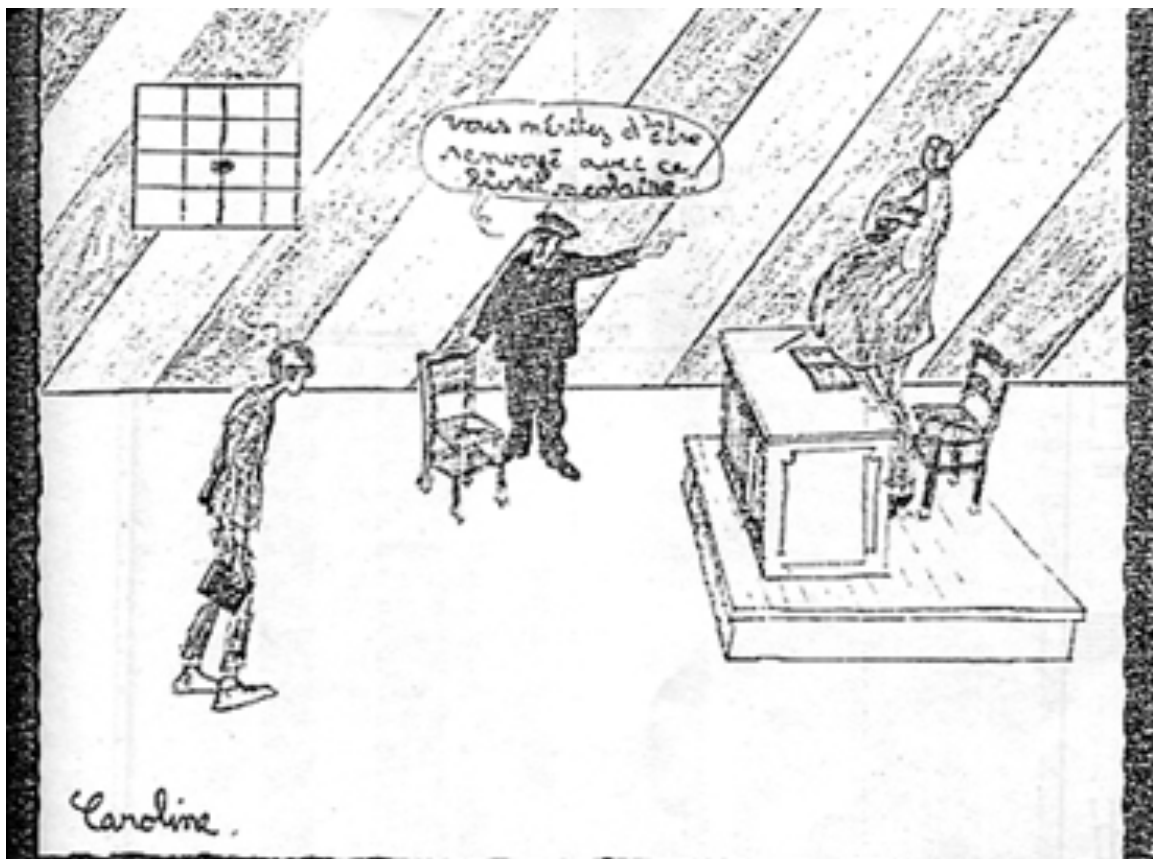
Le théâtre. Hypothèse a priori facile puisqu'elle permet toutes les interprétations. En fait, c'est l'idée la plus riche au sens du hors-champ puisque l'élève se situe dans la salle (même sens de lecture que les spectateurs) ou dans les décors (et regarde alors la salle de face). La première interprétation a posé un problème graphique car les spectateurs doivent être vus de dos. D'autres élèves imaginent la représentation d'un procès au théâtre ! Deux espaces (champ de la scène et contre-champ de la salle) et deux actions (celle des acteurs et la situation des regardants, les spectateurs) s'interpénètrent ici remarquablement.

Remarques annexes

C'est le texte imaginé dans la bulle qui a parfois permis de situer la scène, plus encore que le dessin du décor. On touche ici au rapport du texte à l'image où la force du premier s'impose au second.

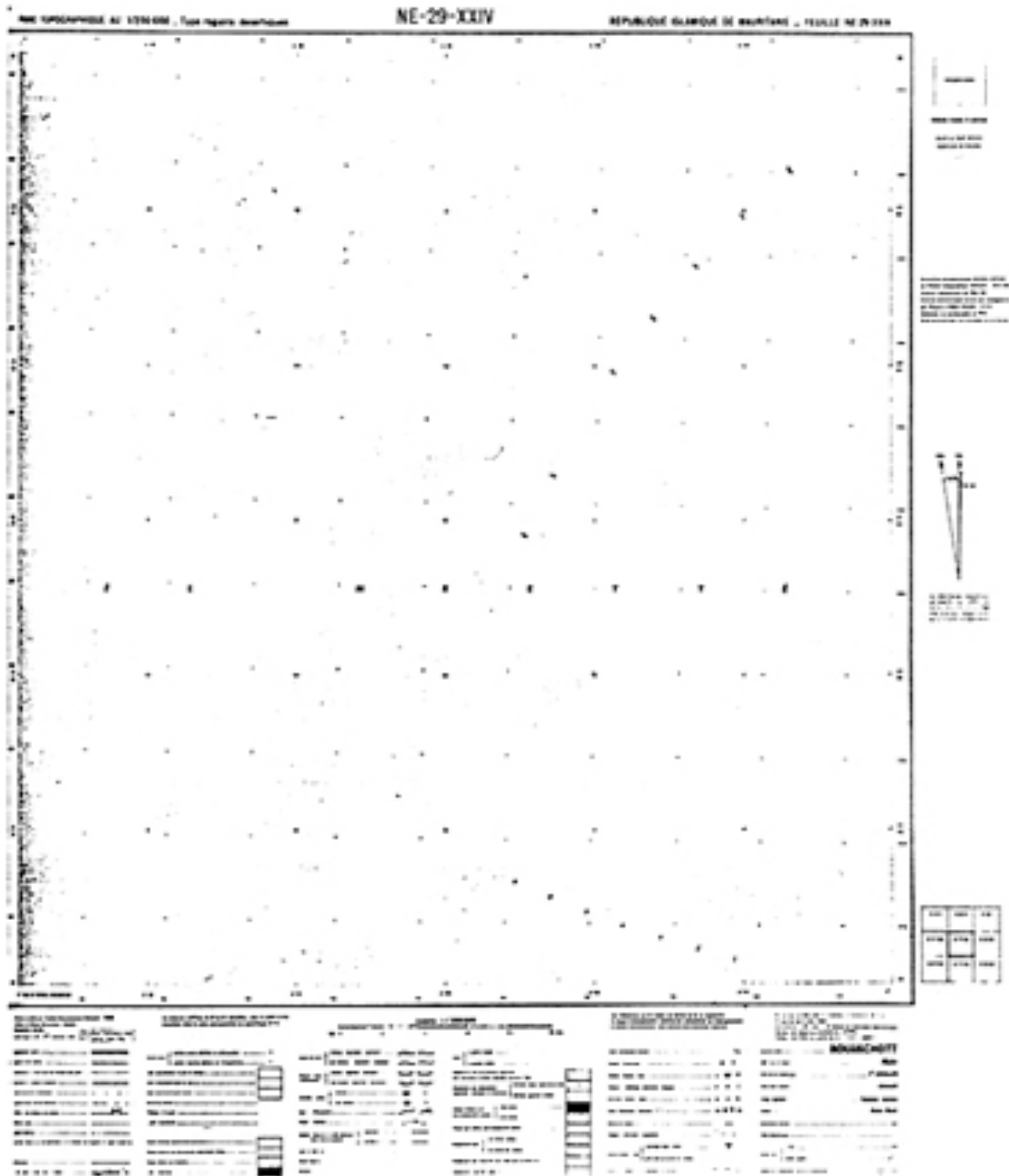
Les capacités graphiques des élèves ont été limitées par le temps imparti, pourtant les dessins ne manquent pas d'intérêt.





"LA CARTE"

Documents IGN



"LA CARTE" (1)

Démarche

Avec l'étude de la carte de type "État-Major" ou "IGN", nous entrons dans une représentation iconique très monosémique. Élaborée à partir des relevés topographiques, des prises de vues aériennes verticales et d'observations ultimes sur le terrain, elle est codifiée dans ses moindres détails. À chaque signe (ou symbole) pictographique, correspond une réalité tangible ou virtuelle (cas des limites administratives et politiques, du tracé des départements et frontières ...) et dans certains cas changeante (littoral, zones boisées).

Une codification rigoureuse, universelle, est la condition sine qua non de l'existence et du bon usage d'une carte. On comprend sans peine que s'il en était autrement, l'utilisateur serait induit en erreur avec les conséquences qu'on imagine pour le navigateur, le pilote, le géologue ... ou tout simplement pour le touriste !

1) Objectifs

Savoir lire l'ensemble des codes de la carte (de type IGN) est bien le garant de son efficacité, cependant leur logique n'est pas toujours évidente. Leur organisation interne dépend de la réalité représentée mais aussi des techniques de reproduction ou de codes perceptifs externes. On peut admettre la couleur verte pour figurer les forêts ou bleue pour les étendues d'eau. Mais pourquoi les couleurs jaune et orangé pour les routes ? Quant à l'estompement qui suggère les ombres du relief, il suppose un éclaircissement spécifique.

A l'évidence, passer du champ au hors-champ pose ici de nouveaux types de questions. Il semble logique d'assurer la continuité du passage de l'un à l'autre, mais il n'existe pas de paysage standard et les ruptures sont fréquentes : le relief procède par changements progressifs ou abrupts (cas des falaises, côtes, zones volcaniques ...) ; le couvert végétal naturel évolue insensiblement (étagement de la végétation en latitude et en altitude), parfois brutalement (les oasis). Son passage avec les zones cultivées est quant à lui généralement brutal (effet de lisière) ; les voies de communication, par essence, exigent la continuité.

Reconstituer le hors-champ d'une carte "standard" offre un intérêt relatif. La carte du désert de Mauritanie pose une énigme singulière. Hormis l'alignement des points de repérage techniques et quelques noms propres de lieux, elle figure ... **un vide** ! Paradoxalement, l'absence d'indices est donc la clé de la compréhension de la carte !

2) Progression pédagogique

Le travail préalable sur les codes comporte trois parties :

- le passage de la vue aérienne oblique au plan, avec les phénomènes de perspective (**documents sur la ville de Carcassonne**).
- La représentation du relief par courbes de niveau et estompage (**documents de l'IGN et carte du Tessin**).
- la lecture des cartes IGN, l'énumération des aspects du paysage représenté ainsi que leurs symboles cartographiques, puis le classement par thèmes. L'ambition est que les élèves possèdent un "fonds" minimal de reconnaissance et d'orientation sur le plan avant la phase d'interprétation du hors-champ.

La reconstitution d'un hors-champ hypothétique peut alors commencer. La localisation de la carte est masquée de manière à laisser à la seule compréhension des codes, la continuité des tracés.

Pagination intermédiaire :

- | | |
|--|-----------|
| - La vue aérienne oblique et le plan | p.71 à 73 |
| - La carte et le relief | p.74 à 77 |
| - La légende | p.78 à 79 |
| - Etude sur le hors-champ : la carte de Mauritanie | p.80 à 84 |

"LA CARTE" (2)

La photographie aérienne oblique et le plan

Site de Carcassonne

But de la leçon

La représentation iconique -photo, dessin, carte- est souvent utilisée comme "témoignage" de la réalité spatiale. Ainsi les brochures touristiques, les photos d'agences immobilières, les documents d'histoire ou de géographie. Cependant, comparée à la carte, la photographie aérienne oblique d'un paysage semble plus vraisemblable. Pourtant chacune de ces représentations n'a-t-elle pas ses qualités et ses aberrations ? L'étude comparée d'un même site sous des angles variés devrait en dégager les critères les plus marquants.

Matériels

- Photographie aérienne et plan de Carcassonne : photocopies individuelles au format A4 et collective au format A3.

Original issu de **"Textes et Documents pour la Classe" n° 223, 1979.**

- Diapositives couleur touristiques.

- Carte de France murale au 1/1 000 000 ème.

Déroulement de la leçon

1) La photographie

La photocopie ci-après est distribuée à chaque élève. Après une lecture individuelle, la nature du document est clairement expliquée : photographie aérienne d'un paysage urbain (les élèves disent spontanément "ville") traversé par un cours d'eau (position élevée de l'observateur, implantation des maisons, voies de communication).

Une étude plus attentive révèle deux sites remarquables liés par un réseau de constructions indistinctes. L'un est de forme oblongue (les élèves disent "ovale"), l'autre de forme polygonale. Le premier est souligné de rouge, le second en vert. La forme linéaire ("fleuve") est tracée en bleu.

2) Le plan

Grâce au plan, les élèves confortent leurs hypothèses. Ils identifient immédiatement les emplacements précédents, comprennent sans trop de difficultés la présence du fleuve et la voie de communication entre les deux zones. On complète le document en coloriant ces espaces.

3) Étude comparée

Deux axes de travail peuvent s'enrichir simultanément : aspect géographique et politique des fonctions de la ville et/ou approche géométrique de l'espace urbain.

- Quel est le sens d'écoulement du fleuve ? L'élargissement des rives vers la droite de la photo suggère un mouvement de gauche à droite, confirmé, pour un élève, par la lecture du mot "Aude" sur le plan ! La confusion du sens de lecture des mots avec leur orientation dans le plan est remarquable. L'identification du courant permet celle des rives gauche et droite (travail de latéralisation peu évident).

- Les deux implantations dévoileraient-elles les centres autonomes de deux villes sises sur les rives opposées d'un fleuve ? C'est la référence à la carte de France et au dictionnaire qui lève l'ambiguïté.

- Les structures diffèrent notablement. Régularité et quadrillage pour l'une, formes arrondies, confuses pour l'autre. Ces aspects sont soulignés par le coloriage.

En bas, le quartier apparaît entouré d'une enceinte double avec de nombreuses tours périphériques. Ce phénomène n'est pas complètement visible sur la photo où la perspective gêne la vue des arrière-plans. La comparaison des deux documents est très féconde et l'on peut même situer la masse sombre du château.

Une ville aux ruelles confuses, enceinte de deux murailles médiévales en bon état et de dimensions respectables ? Il faut faire appel à la culture personnelle des élèves, jointe à l'emploi judicieux du dictionnaire illustré pour donner son nom à la ville : Carcassonne.

Une lecture a posteriori des documents révèle des ombres denses et des voies d'accès tortueuses, en lacet, indices d'un relief marqué : le site est élevé et propice à la défense de la ville.

Par opposition, le deuxième emplacement en plaine est à la jonction des voies de communication. Il marque un développement ultérieur volontairement axé sur le commerce et l'échange. On peut éventuellement percevoir une voie ferrée et la gare dans l'angle droit en haut.

Autour, l'extension redevient anarchique, imprévisible ; c'est celle du vingtième siècle.

Les points remarquables des sites étant codifiés (de A à F et de J à N), les différences de tracés sont plus explicites. Certains angles sont plus ouverts (C et F), d'autres plus fermés (A et D). Les formes et proportions diffèrent selon le point de vue : la photo présente deux quartiers de surface comparable quand le plan établit un rapport de un à trois environ.

La mesure des axes CF/DB et JL/KM fournit une base mathématique aux estimations. L'effet de perspective où le premier plan est survalorisé est donc mis en évidence. La photographie ne reproduit pas une réalité intangible ; elle n'a de valeur visuelle que pour l'observateur, au point de vue où l'image est "prise".

Conclusion :

Pour rendre compte du réel, une seule source iconique ne suffit pas. Il faut multiplier les points de vue. Une préparation de la leçon par une recherche de documents à la maison ou en bibliothèque, peut motiver les élèves par appropriation du sujet et susciter les analyses personnelles.

On peut noter le travail d'un plasticien, Thierry Urbain, qui projette un plan de type État-Major sur une photographie de paysage au relief marqué et re-photographie l'ensemble. L'œuvre, exposée à la galerie Pons, concilie la vision "vraisemblable" de la photographie et le caractère analytique de la carte.

"LA CARTE" (3)

La représentation du relief

Les documents précédents ont mis en valeur les altérations provoquées par la vue en élévation. La restitution du relief dans le plan est régie par des schémas rigoureux. Sont-ils pour autant vraiment explicites ?

I. Les courbes de niveau

Adaptation de "La carte, mode d'emploi" IGN

Les exercices de la page suivante constituent une progression adaptée au cycle d'approfondissement (CM) :

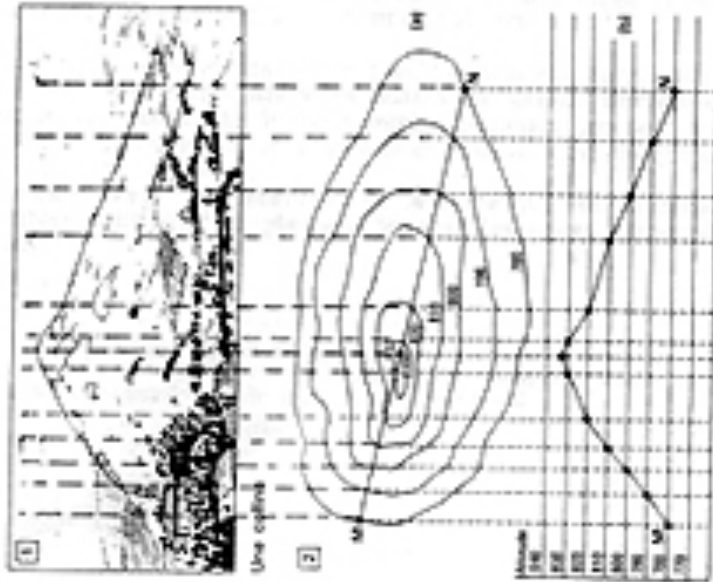
(A) projection d'un référent photographique ou d'un dessin en plan et en profil, (B) du plan au profil, notion de relief négatif ou positif, (C) association de différents types de reliefs.

(A) Le regroupement des trois types de représentations facilite le passage du référent iconique au tracé à la même échelle. L'espacement horizontal puis vertical des courbes de niveau est clairement explicité.

(B) Exercice sur l'amplitude des courbes de niveau et la variété angulaire de la pente.

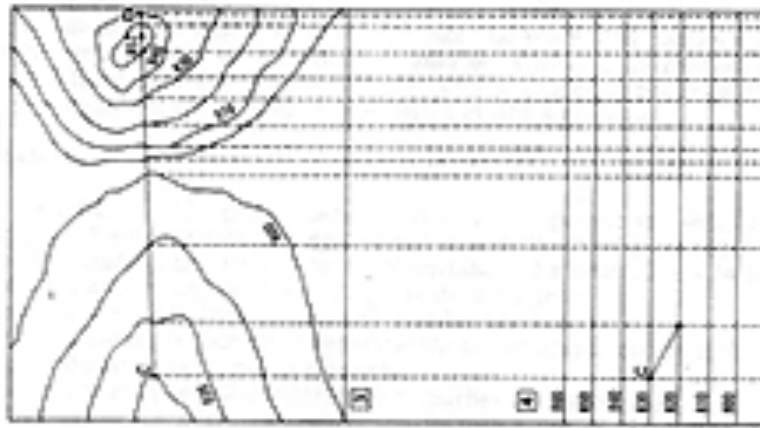
(C) Des reliefs simples vus en coupe sont à comparer à leurs projections horizontales. Différenciation entre des sommets tabulaires, pointus ou arrondis.

Les cartes à courbes de niveau.



La représentation de son relief : courbes de niveau (a) et profil (b)

(A)



(B)



Association des formes

Regardez la forme des vallées en coupe verticale et leur représentation sur la planimétrie : associez chacune des coupes avec la forme représentative. courbes de niveau (par exemple A et B, pourquoi ? ne s'interpénètrent pas !)

(C)

II. L'estompage

Carte "Cantone Ticino" au 1/150 000 ème
Édition Orell Fussli Arti Grafiche, Zurich 1974

La présence de l'estompage est liée à celle des courbes de niveau, la réciprocity n'étant pas inéluctable. Quels processus de perception exige-t-elle ?

1) Observation du document

Chaque enfant reçoit une photocopie N/B pleine page du même fragment de la carte. La carte originale est affichée au tableau, l'observation fera nécessairement abstraction des couleurs.

La lecture dégage la morphologie du paysage : région de montagnes, relief marqué par des courbes de niveau et l'estompage.

Ce dernier est repris en rouge pour les crêtes et en bleu pour le fond des vallées sur les zones les plus marquantes.

La compréhension est alors troublée. Le tracé des routes épouse celui des crêtes ; les villages sont établis en altitude. La reproduction N/B rend hasardeuse la localisation des cours d'eau qui pourrait être la ligne sinueuse qui court le long des routes et des sommets

2) Analyse

L'explication du phénomène n'est pas à la portée immédiate des enfants (et bien des adultes éprouvent des difficultés à ce sujet). Un rappel des codes structurant la représentation du relief, sous la forme d'un questionnement, va aider à la prise de conscience.

- Que se passe-t-il ? L'ordre "naturel" semble inversé.
- Quelle explication fournir ? Système de surveillance ou de défense ? Les cours d'eau demeurent une énigme.
- Comment le relief est-il suggéré ? Par courbes et estompage.
- Qu'est censé représenter l'estompage ? Les zones d'ombres à un moment de la journée.
- D'où vient la lumière ? La confusion est fréquente entre le soleil (référence au réel) et la lumière du présent de l'observateur.*

Si cette approche ne déclenche pas d'intuitions, inversons la lumière, retournons la carte ! **Alors les reliefs en "creux" deviennent "bosses" et inversement !** La lumière semble toujours provenir de la gauche ! Notre œil a rétabli cette lecture et ce sont les ombres qui sont inversées.

Phénomène rare, c'est la conception de la carte qui est en cause ; les maquetistes ont tout simplement inversé les zones estompées et les a-plats.

* Ce point est capital puisqu'il détermine la codification iconique de la lumière : elle provient de la gauche de la carte, légèrement en haut. Cela correspond, dans le réel du paysage, à la position du soleil vers 18h en été (hémisphère Nord).



Carte du Tessin (Suisse).

Echelle :
1/150 000ème.
Photocopie
réduite à 70%.

Par commodité,
les "crêtes"
tracées en
rouge (carte du
haut), sont
reprises en bleu
dans celle du
bas.



Même fragment
de la carte,
retourné
Nord/Sud.



"LA CARTE ET SA LÉGENDE" (4)

1) Reconnaissance et organisation de ses éléments constitutifs les plus simples

La carte touristique IGN au 1/100 000 ème et la carte Michelin au 1/200 000 ème (qui en est issue), sont bien adaptées à cette lecture pour la rigueur de leur tracé. Après observation et énumération, la structure suivante peut être dégagée :

<u>Éléments simples</u> (naturels et construits) :		<u>types de</u> <u>représentations</u> :
- montagnes, collines - vallées - plateaux, plaines	relief	courbes de niveau, estompage et hâchures
- fleuves, rivières - lacs, mers - canaux.	cours ou étendues d'eau	traits et surfaces bleu(e)s.
- bois, forêts - marais - alpages.	couvert végétal	surfaces vertes.
- route, chemins - ouvrages d'art - chemins de fer	voies de com- munication	traits d'épaisseur variable en couleur ou non.
- maisons, fermes - villes, villages - usines.	espaces construits	formes géométri- ques simples : carré, cercle ...

Remarques :

- La représentation des espaces construits est extrêmement détaillée et symbolique (tours du château, aile du moulin, croix de l'église, roue dentée de l'usine ...).
- Les dimensions de certaines représentations surprennent. C'est le cas des voies de communication. Sur la carte au 1/200 000 ème, le tracé des autoroutes fait référence à une largeur réelle de 300 mètres environ ; les nationales atteignent 200 mètres de large ! Faut-il y voir malicieusement les effets de la politique de modernisation du réseau routier ? Déplorer

une atteinte insupportable à l'environnement ? Ce surdimensionnement dont le but est de favoriser la lisibilité de la carte peut faire les délices d'un exercice de mathématiques ...

Signes conventionnels		
Repères		
Hôtel ou restaurant isolé.....	■	Puits de pétrole..... ▲
Station radio.....	⋈	Barrage.....
Usine.....	○	Maison forestière..... MF
Carrière — Mine.....	∨ ×	Cimetière, Calvaire..... †
Château d'eau.....	•	Moulin à vent..... ⚙
Fort.....	☆	Château.....
Établissement hospitalier.....	□	Église ou chapelle.....
Phare.....	⚓	Ruines.....
Téléphone de secours.....	☎	Forêt privée, bois.....
Monument commémoratif.....	Mon.	Forêt domaniale.....
		Pittoresque, Curiosités.
		Parcours pittoresque.....
		Table d'orientation.....
		Panorama.....
		Point de vue.....
		Château.....
		Église ou chapelle.....
		Ruines.....
		Autre curiosité.....

Limite de camp militaire (1), de zone réglementée de champ de tir (2)	_____	_____
Boundary of military camp (1), of firing range restricted zone (2)	_____	_____
Truppenübungsplatzgrenze (1), Grenze des verschriftungsmässigen Schiessplatzgebietes (2)	_____	_____
Aérodromes : internationaux (1), avec piste en dur (2), sans piste en dur (3)	_____	_____
Aerodromes : international (1), hard surfaced runway (2), soft surfaced runway (3)	_____	_____
Flughäfen : international (1), mit fester Startbahndecke (2), ohne feste Startbahndecke (3)	_____	_____
Chiffre de population en milliers d'habitants	_____	0.3
Einwohnerzahl in Tausend	_____	_____
Bois (1), Broussailles (2), Vergers (3), Vignes (4)	_____	_____
Wood (1), Brushwood (2), Orchard (3), Vine (4)	_____	_____
Wald (1), Buschwerk (2), Obstgarten (3), Weinbau (4)	_____	_____

2) Les codes sont-ils permanents et univoques ?

On se limitera volontairement aux cartes "touristiques" déjà évoquées car une comparaison avec des cartes anciennes (Gassendi par exemple) peut faire l'objet d'une autre leçon..

Les représentations de la nature et de la morphologie du paysage répondent généralement à ces critères dans les cartes modernes. Pourtant les repères d'activités humaines varient et la carte peut porter témoignage :

- d'un danger pour le conducteur ("voie très étroite", parcours difficile ou dangereux", Michelin) comme pour le baigneur ("courbes de danger" du littoral, IGN) ;
- de l'intérêt esthétique d'un site ("parcours pittoresque", "panorama", "point de vue", "curiosité", Michelin) ;
- des limites administratives ou politiques (État, département, parc régional, Michelin et IGN) ;
- des chiffres de population (IGN) ;
- de la différenciation entre domaine public ou privé (les forêts et bois, Michelin) ;
- du type de plantation (bois ou broussailles, IGN).

C'est la faculté d'adaptation des cartes aux conditions changeantes du réel qui en fait un objet de communication fiable, à condition d'en utiliser le tirage le plus récent. Quel voyageur n'a pas d'anecdotes savoureuses concernant une confiance aveugle accordée à des cartes trop ... vénérables ?

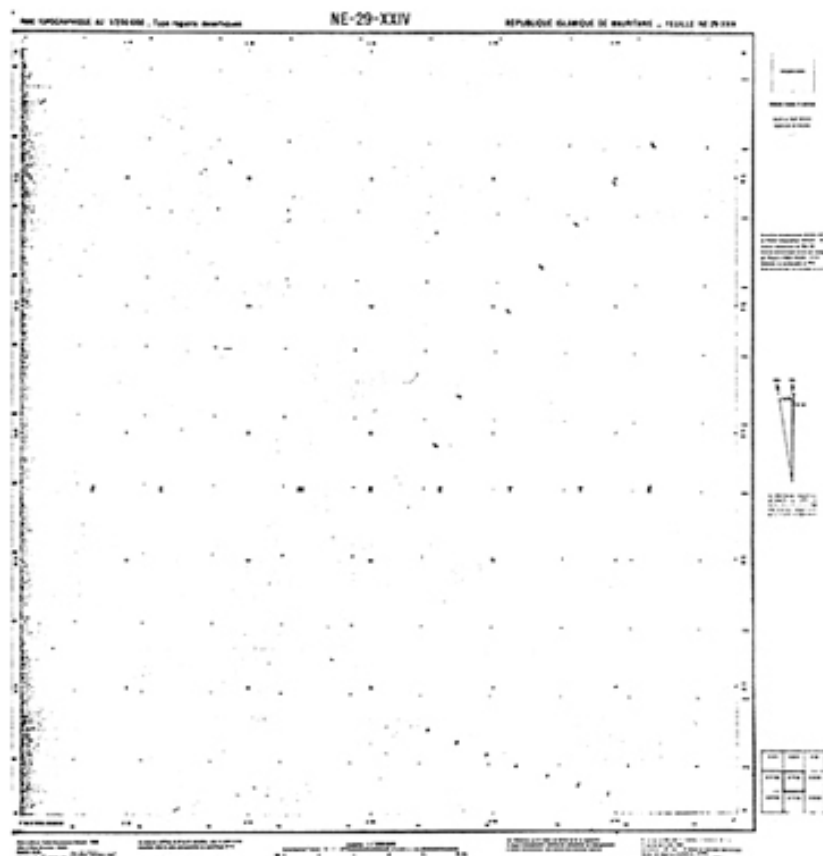
"LA CARTE ET SON HORS-CHAMP" (5)

Étude de la carte NE.29 XXIV

République Islamique de Mauritanie

Les leçons précédentes ayant dégagé les connaissances requises par l'étude de cette carte, il est temps maintenant de s'intéresser au passage du champ figuré, au hors-champ hypothétique !

La localisation de la carte dans la légende est occultée car elle pourrait être trop significative. La photocopie a réduit au 1/500 000 ème environ l'échelle originale et l'on peut évaluer à 80 km la base de la carte reproduite en tête de chapitre (dont disposent les élèves) et reproduite ci-dessous à une échelle encore réduite.



Déroulement de la leçon:

1) Observation collective

Ce qui frappe les élèves, c'est le vide apparent. Peu de signes ou de noms. Si l'absence de couleurs s'explique par le type de reproduction (photocopie N/B), les autres codes habituels de la légende semblent manquer et les élèves émettent une remarque : ce n'est pas une carte ou bien elle comporte des lacunes.

2) Formulation des hypothèses

En reprenant un à un les grands types de représentation de la légende, l'on parvient à mieux cerner le fragment.

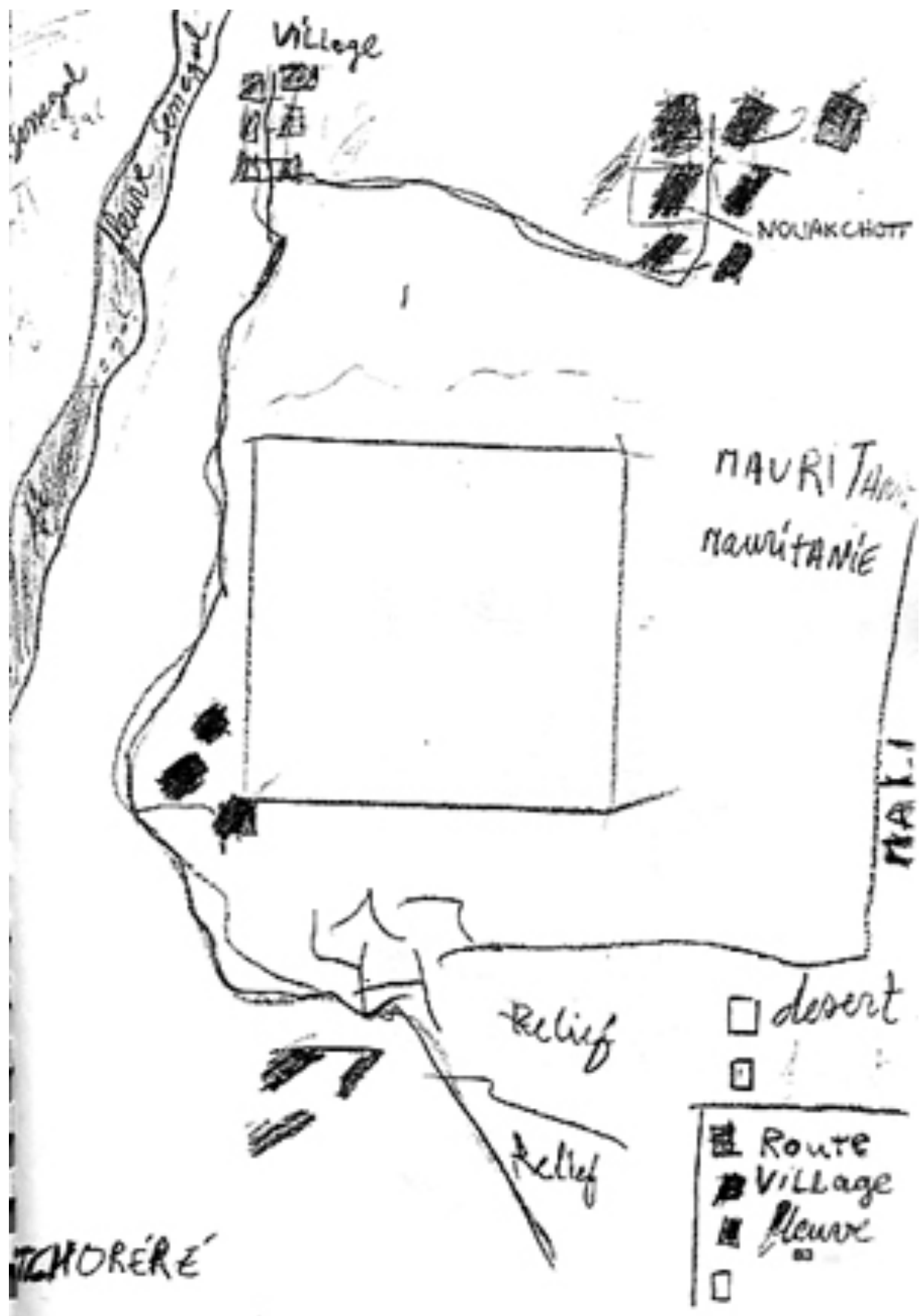
- L'absence de courbes de niveau et d'ombres signifie qu'il n'y a pas de relief. La région est donc plane.
- Le manque de voies de communication et de constructions humaines donne à penser que la région est éloignée des centres habités.
- La carte originale étant en N/B, elle peut figurer des zones boisées ou des étendues d'eau.
- Aucun cours d'eau n'est visible, constatation qui n'est pas expliquée.
- Trois noms sont lisibles : "El Mreyyé", "El Feljé", "Abratjé" (?), noms de provinces ?
- L'identification des alignements de croix n'étant pas du niveau des élèves, l'explication leur est fournie : ce sont des repères géodésiques indépendants du terrain et l'on n'en tient pas compte.

3) Consignes pour le tracé individuel

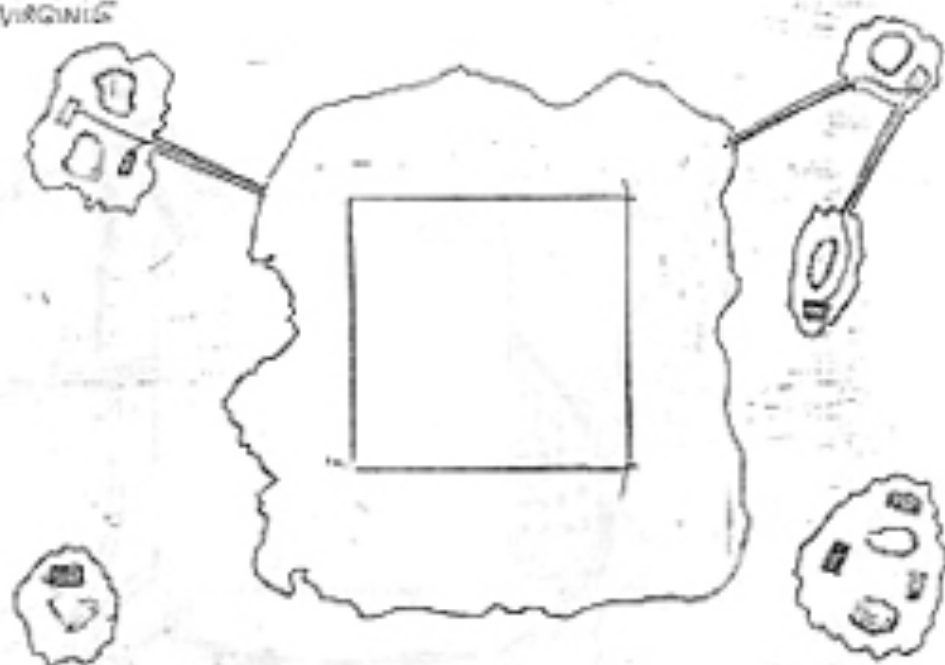
Chaque élève dispose d'une feuille au format A4 au centre duquel un carré (8X8 cm) est tracé. Il figure le champ de la carte.

- Chacun doit imaginer l'espace qui s'étend autour du carré. Le champ et le hors-champ doivent communiquer logiquement.
- Il ne faut rien dessiner dans le "carré" central puisque l'espace est déjà figuré par la carte, même s'il apparaît vierge de tout tracé !

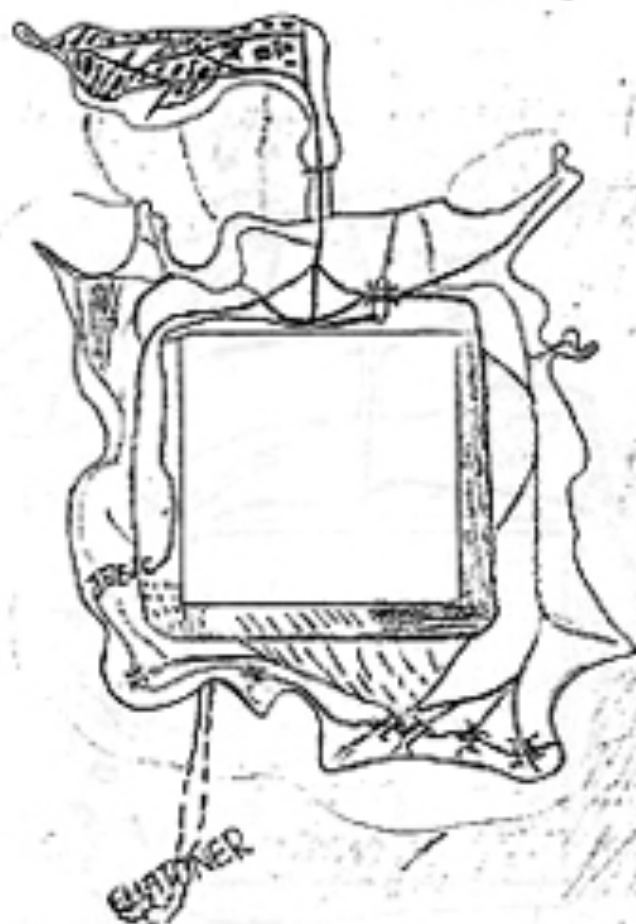
Les dessins les plus représentatifs sont reproduits ainsi que leur analyse, dans les pages suivantes.



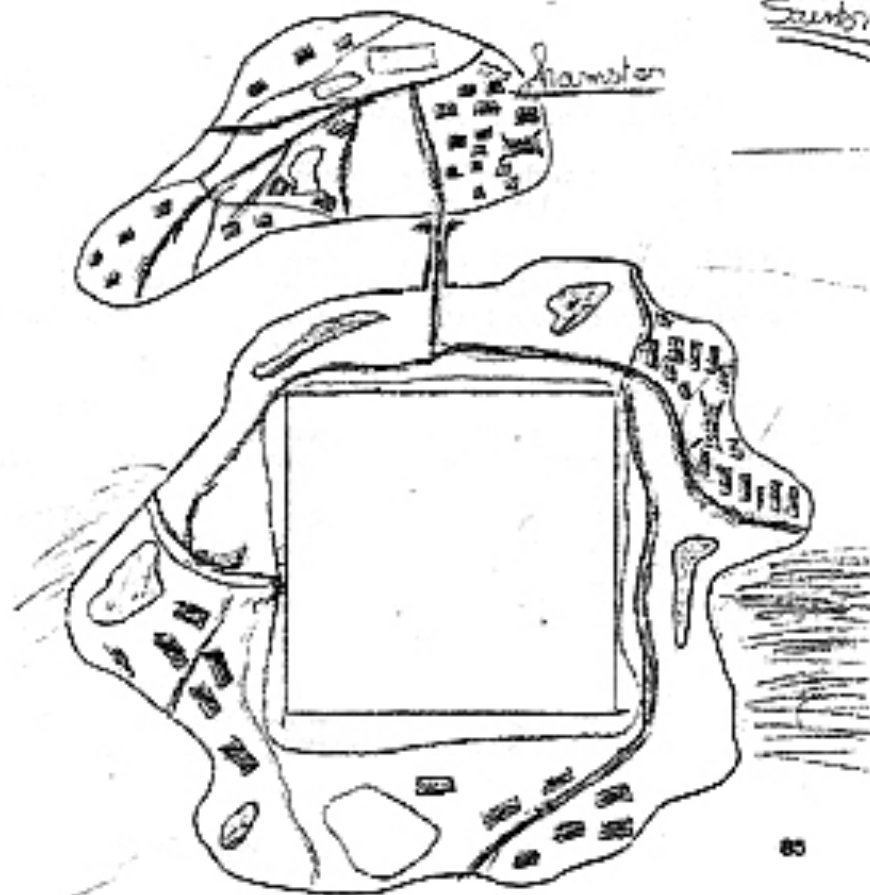
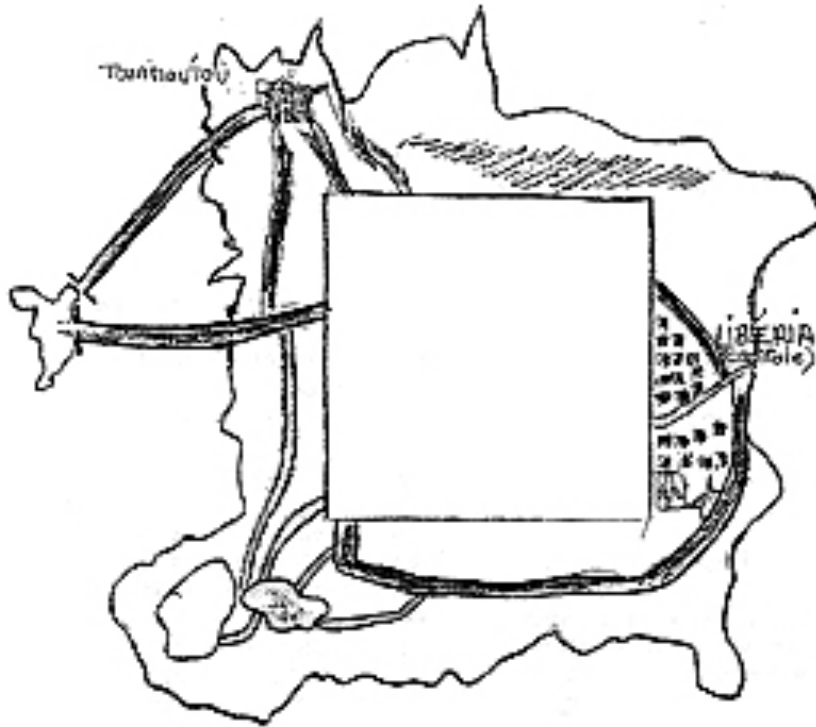
VIRGINIS



JÉRONE



SAMUEL



Analyse des dessins

Samuel : une île

Les routes et le cours d'eau s'arrêtent aux bords du carré comme si leur continuité était réalisée par des tunnels ! Le carré semble une surface abstraite, inviolable. La consigne est détournée. Ne rien dessiner dans le carré n'empêche pas Samuel d'y supposer l'existence d'éléments non dessinés.

On peut localiser deux ponts pour joindre un "lot minuscule à la grande île.

Sainton : deux îles

Le carré est un désert (couleur jaune) qui occupe la majeure partie d'une île où poussent quelques bosquets.

Les routes contournent la zone centrale mais certaines convergent en un point qui semble indiquer un seuil de franchissement du carré. La consigne de départ est mal comprise.

L'enfant a respecté l'interdit mais suggère l'ébauche tracé interne imaginaire.

Virginie : un archipel

Disposition symétrique où l'île principale est boisée et l'habitat dispersé aux angles, dans les îlots.

Jérôme : une île

L'espace central est évité, contourné, par une profusion de voies de communication. L'espace central de couleur verte semble géré comme une forêt vierge de toute activité.

Un fleuve sans source, s'étire entre ses deux embouchures.

La ville située sur un îlot est bien organisée, avec son front de mer et ses quartiers.

Un tunnel "surréaliste" relie la grande île à l'îlot "Chatoner". Par la dimension très réduite de ce dernier, la sortie du tunnel en occupe toute la surface. Jérôme a cherché à manier la palette des codes offerte par la légende de la carte, jusqu'à l'illogisme.

Christian N'Tchoréré :

D'origine africaine, et plus âgé que ses camarades, il a localisé le fragment dans le désert. Son organisation est en conséquence logique et l'espace est bien géré.

Le carré représente un désert de sable sans relief, et l'implantation des villes alentour induit un tracé des routes très naturel. Le relief est esquissé avec une falaise longée par un fleuve (le Sénégal). Christian pousse le réalisme jusqu'à créer un tableau pour la légende.

En fin de compte, seul Christian a su prolonger la logique du champ de la carte. Il se réfère d'ailleurs explicitement à la géographie réelle de l'Afrique. Son âge (15 ans) est un facteur de réalisme.

Pour les autres enfants, le hors-champ dégage une sorte de "syndrome du mur". L'espace réservé de la carte est devenu inviolable, surface géométrique - et non pas géographique - évitée, contournée par les réalités physiques et humaines du terrain.

Dans certains cas, il y a rupture dans la morphologie (désert au milieu des forêts chez Sainton), l'hydrographie (tracé des fleuves chez Samuel) et le réseau des voies de communication (Sainton, Samuel). Le champ et le hors-champ sont donc discontinus.

On peut noter que le thème de l'île a été repris par la plupart des enfants. L'effet de bord de la carte, amplifié par le tracé du carré, ne l'a-t-il pas favorisé ?

BILAN

Ce mémoire représente une partie des expériences sur l'image entreprises depuis deux années. Le thème du hors-champ a été exploré sous ses principaux aspects, tout en conservant une progression rationnelle.

Le hors-champ résulte d'une triple action sur le réel

A) Constat de la fragmentation du sujet et atteinte au signifié.

La structure du sujet n'est pas mise en cause mais le fragment peut acquérir sa propre cohérence avec le TGP.

B) Extrapolation de l'espace cadré à son environnement immédiat.

Les structures ne sont pas nécessairement identifiables. Comme on l'a vu chez Escher, l'articulation progressive des espaces détermine la vraisemblance du hors-champ.

Dans les travaux d'élèves, la logique de reconstitution est généralement pertinente quelle que soit l'hypothèse choisie. Ainsi la fonction mimétique des rayures est attribuée à un poisson (le scalaire) plutôt qu'à un zèbre, les "cubes" sont assimilés aux crampons d'un pneumatique ...

C) Prise en compte de la durée dans l'image.

La perception de l'espace évolue avec le déplacement du point de vue de l'auteur et les changements apportés aux éléments mobiles du champ représenté qui conditionnent la mise en scène du sujet.

L'image unique possède en elle-même les données de "l'avant" temporel et porte les signes d'un "après" plus ou moins prévisible.

Répartition des études selon ces trois critères :

"Les cubes"	- A et B
"Les caches"	- A et B
"Les rayures"	- A et B
"Les Éthiopiennes"	- A, B et C
"La cravate"	- B
"La carte"	- B et C
"Duduche"	- C

"Les cubes"

La lecture est marquée par le point de vue latéral induisant une forte perspective et par l'impossibilité d'appréhender l'échelle de reproduction. La structure visible est rigoureuse mais reste indéterminée car les hypothèses sont rendues hasardeuses par l'imprécision des éléments indiciels. L'un des objectifs de l'exercice était d'ailleurs de montrer la variété des interprétations engendrées par la multiplication des points de vue.

Au-delà de la complexité du signifiant - qui destine ce travail à l'enseignement secondaire - le processus de reconnaissance est le même que pour "les rayures".

"Les caches"

Le point de vue varie avec les recadrages. Le jeu entre les "personnages" - voulu par l'auteur - est contrarié ; la confrontation successive des fragments rend peu compte de leurs rapports réciproques.

Les photos sélectionnées demandent une connaissance certaine des référents et sont difficiles à exploiter avec des enfants.

"Les rayures"

Le point de vue frontal est bouleversé par la taille du plan (TGP). Les rayures répondent à une nécessité externe - partition des champs en sillons selon les techniques agricoles, fonction de défense par camouflage*, procédé mécanique de tissage (...) - mais leur structure interne est caractérisée par l'alternance sombre-clair, l'épaisseur des bandes, le dessin des bords.

Les élèves ont traité la plupart de ces aspects ; leurs dessins sont justifiés par des plans d'ensemble cohérents.

"Les Éthiopiens"

Le point de vue demeure frontal tout au long du récit.

La difficulté naît d'un mouvement de zoom-arrière qui élargit le champ, de la finesse des éléments indiciels, de l'étrangeté du rapport entre les individus et du jeu champ/hors-champ intégré à l'image par les "bulles".

L'évolution dans la durée a été intégrée par les élèves comme une continuité linéaire avec la situation iconique initiale. Ils n'ont pas retenu les éléments indiciels annonciateurs d'une rupture dans le récit (seuls deux fauves ...).

"La cravate"

Le point de vue frontal rend compte d'une réalité morphologique et vestimentaire sans équivoque. Pourtant le TGP survalorise le signifié de l'ornement. L'accessoire étant la seule représentation du personnage, il devient un concentré de sa fonction.

Les élèves ont été sensibles à cette mise en scène et ont assimilé la cravate (et le costume) à une fonction d'autorité et de pouvoir.

* Remarquons la performance de reconnaître dans un TGP, ce que la nature cherche précisément à camoufler : les rayures d'un zèbre destructurent la forme générale de l'animal pour rendre difficile son identification ou sa localisation.

"La carte"

Le point de vue est nécessairement une plongée verticale.

L'existence stricte du code cartographique ne peut donner de cohérence formelle à la figuration d'un lieu quelconque.

L'exemple choisi présente pourtant une exception notable : la carte de Mauritanie est un "vide" apparent ! La question est non d'imaginer mais de comprendre le type d'espace figuré, et le lieu géographique où il prend place.

Structurer le (champ) vide n'est pas une gageur mais la condition sine qua non de l'extension du champ au hors-champ!

"Duduche"

Le point de vue domine la scène, deux des personnages étant vus latéralement.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une séquence, il constitue un événement avec ses prémisses et sa conclusion supposée. Le fait de supprimer la "bulle" amène l'incertitude, l'interrogation : Que fait Duduche en ce lieu et que lui veut son vis-à-vis ?

Les élèves ont exploré un large éventail de situations.

Progression

Ces travaux peuvent constituer l'ossature d'un apprentissage des codes de l'image à l'école élémentaire.

"Mateo Falcone" permet la découverte préliminaire des notions élémentaires et doit être réparti sur plusieurs séquences.

"La cravate" autorise une lecture directe, au premier degré, de l'image. L'exploitation de son hors-champ est très accessible aux petites classes.

"Les rayures" ajoute au thème précédent la difficulté d'une abstraction apparente.

"Les Éthiopiens" développe un champ complexe où la durée s'inscrit dans un récit linéaire.

"Les caches" met en jeu des fragmentations internes dont la relation n'a pas de logique évidente.

"Duduche", à l'inverse du précédent, confronte les personnages impliqués. Le texte (caché) et l'absence de décor prennent une valeur décisive.

C'est dans un but didactique que cette étude a constamment privilégié l'analyse stricte des images et la logique des hypothèses choisies. Il est entendu que dans le domaine de l'expression (personnelle, artistique), d'autres pistes doivent être explorées comme l'humour, la poésie ou l'imaginaire. Mais cela pourrait faire l'objet d'un autre mémoire ...

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur l'image :

- Bonitzer (P.): Décadrage, Éd. de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985.
Barthes (R.): La chambre claire, Gallimard, 1980.
Tournier (M.): Des Clefs et des Serrures, Images et proses, Hachette, Éd. du Chêne, Paris, 1979.
Plécy (A.): Grammaire élémentaire de l'image, Marabout Université, Paris, 1971.
Bourdieu (P.): Un art moyen, Éditions de Minuit, 1981.
Martin (M.): Sémiologie de l'image et pédagogie, PUF, Paris, 1982.
Fozza (J.Cl.): Petite fabrique de l'image, Magnard, 1988.
Damisch (H.): L'origine de la perspective, Flammarion, Paris, 1987.
Baltrusaitis: Anamorphoses, Éd. Olivier Perrin, Paris, 1969.

Ouvrages pédagogiques :

- Pécheux (M.G.): Le développement des rapports des enfants à l'espace, Nathan, 1990.
Planque (B.): L'enfant créateur d'images, Casterman, Paris, 1977.
Jacquinot (G.): Image et pédagogie, PUF.

Sources iconiques diverses :

- Escher, L'œuvre graphique, Taco, 1989.
Clavaud/Duriez: Mateo Falcone, Souny.
Pratt (H.): Les Éthiopiennes, Casterman, 1978.
Cartes IGN et Michelin.

Remerciements aux services de la bibliothèque et de l'informatique
de l'École Normale d'Auteuil qui ont facilité la réalisation de ce mémoire