



ACADÉMIE
DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*

DIDACTIQUE

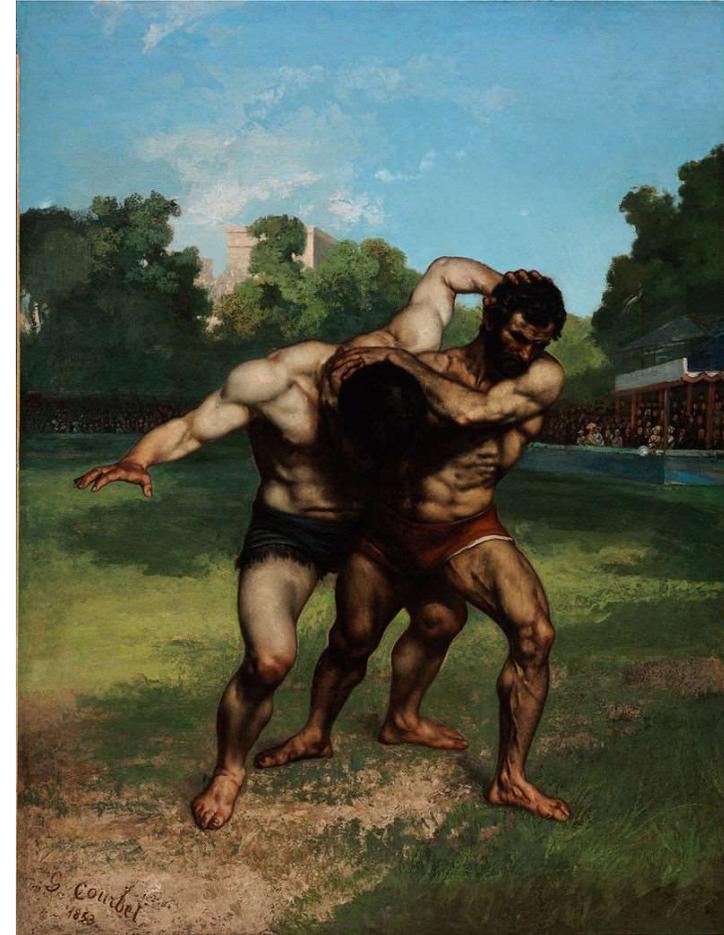
Production de ressources académiques

Arts plastiques

Croisements entre enseignements

ART et SPORT

Sébastien Champion – *Professeur d'arts plastiques, chargé de mission d'inspection.*



Gustave COURBET (1819-197), *Les lutteurs*, 1853, huile sur toile, 252 x 198 cm, musée des Beaux-Arts de Budapest.



ACADÉMIE
DE NANCY-METZ

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Domaines croisés

Arts plastiques

ART et SPORT

« Toujours, il y a toujours un sujet, toujours. On ne peint jamais ce qu'on voit ou ce qu'on croit voir : on peint mille vibrations le coup reçu. »

Nicolas de Staël (1914-1955)

Regards croisés: *art et sport*

La pratique sportive a servi de sujet, de support iconographique peinte ou sculptée dès l'Antiquité. Véritable institution sacrée, les jeux olympiques grecs furent l'occasion d'immortaliser les exploits des vainqueurs aux différentes disciplines par une représentation destinée à la postérité. Dès le XIX^{eme} siècle, les fouilles archéologiques en Grèce ont révélé que les espaces alentours et les marches du temple de Zeus à Olympie étaient occupés de centaines de statues d'athlètes. Une étude minutieuse des proportions a permis d'établir qu'il s'agissait pour certaines de véritables effigies réalistes des héros couronnés. Développé très tôt dans la peinture des céramiques, le thème sportif se consacre aux différentes épreuves pratiquées jusqu'à la fin de l'Antiquité romaine : course à pieds, en armes, lancer du disque ou du javelot, lutte, courses de chars... Les périodes médiévales et modernes n'ont guère développé des activités sportives comme sujets iconographiques en soi, mais les ont souvent raccordées aux épopées historiques ou aux récits religieux. Les représentations guerrières ou en lien avec l'hagiographie permettent de déduire quelles étaient les activités physiques impliquant le corps et le divertissement. Il faut attendre le XIX^{eme} siècle pour que le sport devienne un sujet à part entière mais avant tout le reflet d'une pratique réservée aux classes privilégiées ou au monde militaire. Il s'agit de célébrer le corps en mouvement, l'effort physique et l'avènement des loisirs portés par les activités en plein air. Dès lors, les différents courants artistiques des avant-gardes vont mettre à l'honneur le corps sportif comme support des nouveaux langages plastiques : épuration, répétition, décomposition, géométrisation... La pratique de la photographie viendra, de même, immortaliser l'instant figé du mouvement et développer l'iconographie d'un corps harmonieux en lien avec la pratique d'exercices physiques, expression récemment utilisée dans la langue française au XIX^{eme} siècle. C'est aussi très souvent, par le biais d'activités sportives, que la chronophotographie viendra investiguer la décomposition du mouvement et l'observation du réel à des fins scientifiques.

L'art contemporain poursuit cette approche du réel et renouvelle le genre par l'utilisation de techniques propres à l'époque et par un regard nouveau vis-à-vis du corps, qui peut se trouver interrogé, tout autant pour la plastique des formes que pour une revendication engagée ou dénonciatrice, voire humoristique.

Corpus antérieur à 1900

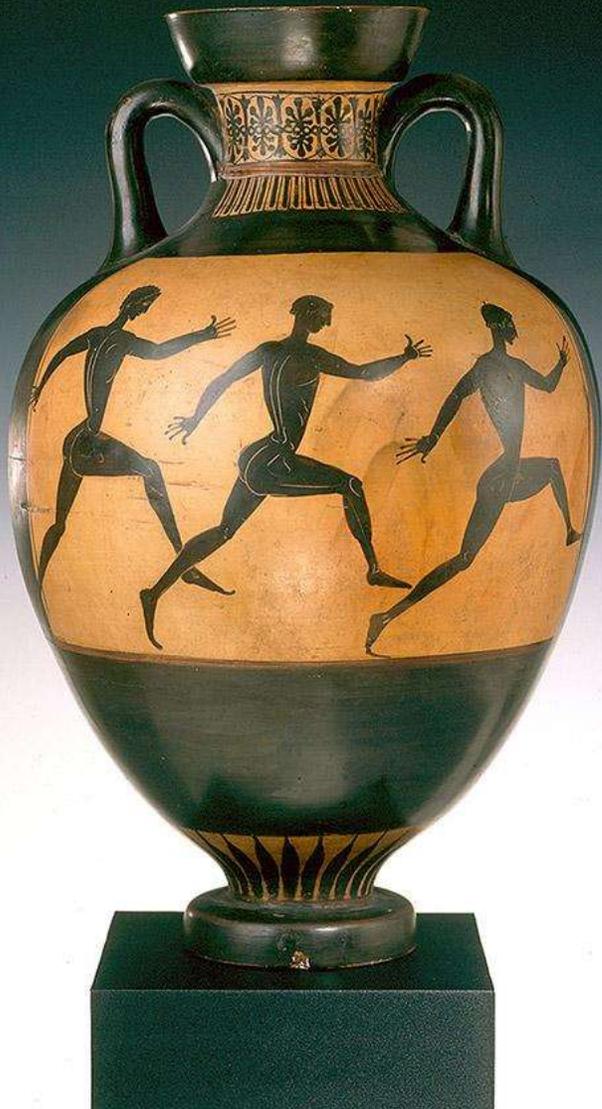
Les œuvres proposées ne sont pas exhaustives, elles permettent d'aborder la thématique selon des orientations qu'il est judicieux d'interroger, dans le cadre d'une pratique plasticienne réfléchie et en lien avec une culture artistique justifiée.

- *Course à pied*, vase à figures noires, Athènes, 425-400 av. J.-C., terre cuite, H. 49,5 cm ; D. 31,7 cm, musée de Compiègne.
- MYRON (Vème siècle av. J.-C., *Discobole*, copie romaine de l'époque impériale d'après un original grec, marbre et bronze, 156 x 66 x 37 cm, palais Massimo alle Terme, Rome.
- *Mosaïque des bikinis* (détail), IVème siècle ap. J.-C., villa de Casale, Piazza Armerina, Sicile, Italie.
- *Vitrail de Charlemagne* (détail), Roland face à Ferragut, XIII ème siècle, vers 1225, Cathédrale de Chartres.
- Pieter BRUEGHEL l'Ancien (1525-1569), *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*, huile sur bois, 37 x 55.5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Jacques CALLOT (1592-1635), *Le duel à l'épée*, 1617, gravure à l'eau-forte, 5.4 x 7.9 cm, BNF, Paris.
- Théodore GERICAULT (1791-1824), *Le Derby d'Epsom*, 1821, huile sur toile, 92 x 123 cm, musée du Louvre, Paris.
- Gustave COURBET (1819-197), *Les lutteurs*, 1853, huile sur toile, 252 x 198 cm, musée des Beaux-Arts de Budapest.
- Gustave CAILLEBOTE (1848-1894), *Baigneur s'apprêtant à plonger*, 1878, huile sur toile, 157 x 117 cm, collection privée.
- Émile FRIANT (1863-1932), *Les canotiers de la Meurthe*, 1887, huile sur toile, 116 x 170 cm, musée des Beaux-Arts de Nancy.
- Eadweard James MUYBRIDGE (1830-1904), *Homme sautant, saut à la perche*, vers 1887, collotype, 18.1 x 40.7 cm, MoMA, New-York.

Corpus 1900-2024

Les œuvres proposées ne sont pas exhaustives, elles permettent d'aborder la thématique selon des orientations qu'il est judicieux d'interroger, dans le cadre d'une pratique plasticienne réfléchie et en lien avec une culture artistique justifiée.

- Robert DELAUNAY (1885-1941), *L'équipe de Cardiff*, 1912-13, huile sur toile, 326 x 208 cm, musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Jean METZINGER (1883-1956), *Vélodrome*, 1911-12, huile sur toile, 130,4 cm x 97,1 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venise.
- Kazimir Severinovitch MALEVITCH (1878-1935), *Les sportifs*, 1928-32, huile sur toile, 142 x 164 cm, musée Russe, Saint-Petersbourg.
- Leni RIEFENSTAHL (1902-2003), *Olympia*, 1938, 220 mn, film.
- Nicolas de STAEL (1914-1955), *Les joueurs de football ou les Footballers*, 1952, huile sur toile, 64 x 81 cm, Fondation Gianadda, Martigny, Suisse.
- David HOCKNEY (né en 1937), *A bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 242.5 x 243.9 cm, Tate Gallery, Londres.
- Duane HANSON (1925-1996), *Jogger*, 1983, polyvinyle peint à l'huile et accessoires, 81.1 x 83.8 x 104.1 cm, collection privée.
- Andres SERRANO (né en 1950), *Piss Discus*, série *Immersion*, 1988, Tirage pigmentaire, contrecollé sur dibond, 114.3 x 82.55 cm.
- Michael BROWNE (né en 1963), *The art of game*, 1997, huile sur toile, 304.8 x 243.8 cm, National Football Museum, Manchester.
- Fabrice HYBERT (né en 1961), *POF N°65 ballon carré*, 1998, cuir, 20.5 x 20.5 x 20.5 cm.
- Philippe PARRENO (né en 1964) et Douglas GORDON (né en 1966), *Zidane, Un portrait du XIX° siècle*, 2005, Installation de 17 écrans géants, film documentaire de 90'.
- Hamish FULTON (né en 1946), *Turkic Uyghur. 20 Days Walking 19 Nights Camping. East Turkestan August*, 2006, crayons de couleur sur papier, 24,5 x 31 cm.
- Thenjiwe NIKI NKOSI (née en 1980), *Trials*, 2020, Huile sur toile, 100 x 150 cm, galerie Stevenson, Johannesburg.
- Laurent PERBOS (né en 1971), *La beauté et le geste*, 2024, résine polyester et accessoires de sport peints, H 2.4 m, installation sur le parvis de l'Assemblée Nationale, Paris.



Course à pied, vase à figures noires, Athènes, 425-400 av. J.-C., terre cuite, H. 49,5 cm ; D. 31,7 cm, musée de Compiègne.

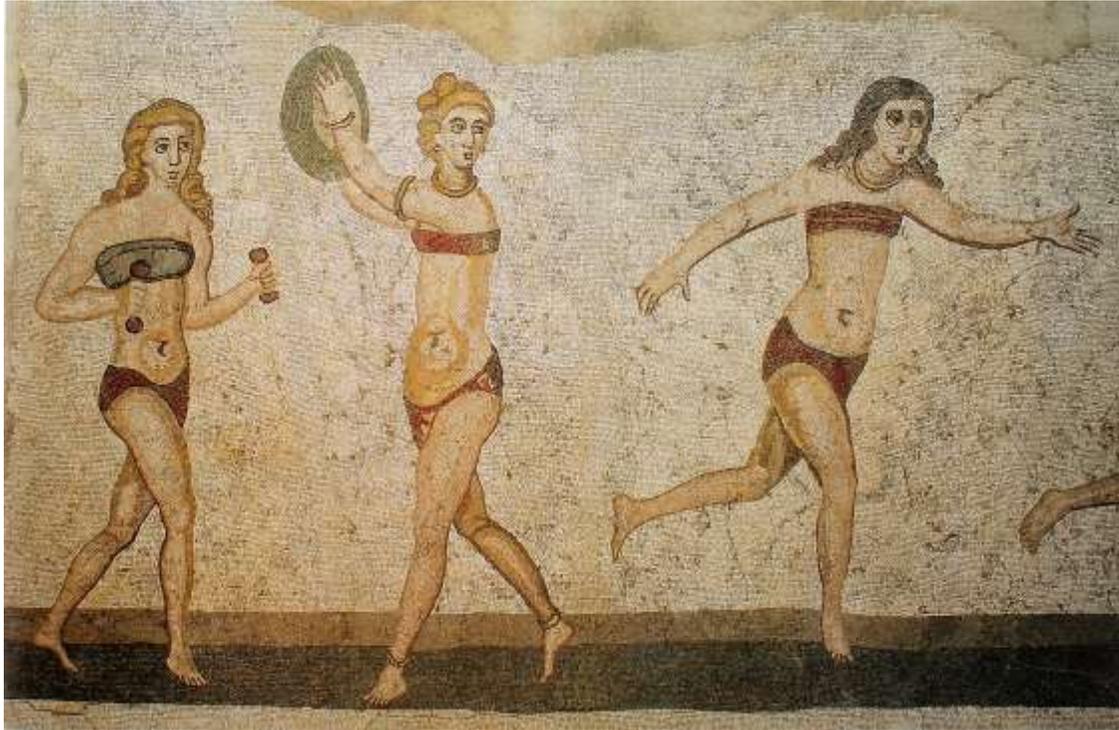
Ce vase assez volumineux est un récipient qui servait à contenir des liquides et à les transporter. Les amphores « panathénaïques » étaient fabriquées pour les grandes fêtes des Panathénées à Athènes pour recueillir et conserver l'huile des oliviers sacrés d'Athéna. Ces amphores sont commandées officiellement par la cité auprès des potiers et des peintres du quartier de Céramique pour servir de récompense aux vainqueurs des épreuves sportives liées à ces fêtes. Elles se distinguent des autres amphores par leur taille et leurs dessins, toujours effectués à l'aide de la technique des Figures noires. L'amphore présente deux scènes situées au niveau de la partie supérieure. Le peintre présente deux mondes : d'un côté celui des dieux avec la déesse Athéna, déesse protectrice de la cité athénienne en l'honneur de laquelle les jeux sont célébrés (face non montrée) et de l'autre côté une représentation des jeux sportifs se déroulant lors des fêtes des Panathénées. L'image du décor se déroule horizontalement. Trois athlètes sont lancés en pleine course et semblent obéir à une logique de répétition d'un même modèle que viennent infirmer les variations dans le geste des bras et des jambes. Très stylisés, les corps sont peints à l'engobe noir et les détails des visages et des musculatures sont produits par incisions dans la pâte. Cette amphore illustre le lien étroit établi entre un objet réalisé pour une occasion sacrée et la signification de la scène qui en constitue à la fois le décor et la cause de la remise comme trophée.



MYRON (Vème siècle av. J.-C., *Discobole*, copie romaine de l'époque impériale d'après un original grec, marbre et bronze, 156 x 66 x 37 cm, palais Massimo alle Terme, Rome.

Le *Discobole*, littéralement, «le lanceur de disques» est l'une des plus célèbres statues de l'Antiquité, attribuée sans certitude à Myron, sculpteur athénien du Ve siècle av. J.-C. réputée pour ses sculptures d'athlètes. Elle représente un athlète en train de lancer le disque au moment insigne où il va lâcher l'objet, après avoir opéré une rotation rapide. Découverte au XVIII^{ème} siècle à Rome, la sculpture devient emblématique du monde sportif au point de figurer à maintes reprises sur des affiches olympiques ou des visuels d'athlétisme. Les choix formels, opérés par l'auteur, sont à la fois surprenants et idéalistes : le mouvement se déploie sur le côté, donnant une impression presque bidimensionnelle selon le point de vue frontal occupé par le spectateur. Le buste est tourné vers ce dernier, tandis que les jambes et les fesses apparaissent de profil. Seule la jambe droite porte le poids de l'ensemble. L'effet produit s'inscrit dans un déploiement comprimé, comme s'il s'agissait davantage d'un haut-relief et non d'une ronde-bosse. La composition est plus géométrisée que réaliste. Les bords des pectoraux apparaissent très nettement, la musculature façonnée de formes lisses et polies qui s'additionnent dans les différentes parties du corps, au point de paraître artificielle. Cette idéalisation est renforcée par le visage impassible de l'athlète qui semble peu sensible aux tensions dues à l'effort. Cependant, il faut considérer que l'artiste a figé un moment extrêmement rapide à la manière d'un « photographe-sculpteur », celui qui précède le lancer immédiat du disque. Le discobole n'est donc pas un homme qui se prépare à lancer, mais qui a déjà entamé une rotation et qui est arrêté dans un mouvement giratoire, un instant d'une micro seconde inscrit dans le marbre.

Mosaïque des bikinis (détail), IVeme siècle ap. J.-C., villa de Casale, Piazza Armerina, Sicile, Italie.



La villa romaine du Casale est une villa antique dont la construction a débuté à la fin du IIIe siècle. Elle compte une trentaine de pièces décorées par près de 3 500 m² de mosaïques exceptionnelles. Occupée tardivement jusqu'en 1160, elle est ravagée par un incendie et disparaît sous un glissement de terrain pour être redécouverte en 1812, fouillée à partir de 1929 puis ouverte au public. Les mosaïques ornent le sol des différentes salles et consistent soit en médaillons, comme dans la chambre des maîtres (sujets amoureux) ou dans le couloir entourant le péristyle (têtes d'animaux), soit en de grandes compositions narratives représentant des épisodes mythologiques, des scènes de chasse, des groupes de personnages appartenant à une même famille ou participant à une activité sportive comme dans la chambre des jeunes filles. Cette dernière offre au visiteur une scène de neuf jeunes filles dites « en bikini » qui s'adonnent à des activités athlétiques comme le lancer de disque ou le saut avec haltères. La représentation du corps oscille entre effets plus ou moins réalistes, par l'emploi de tesselles de teintes nuancées pour figurer les ombres et une stylisation des visages. L'intérêt de la scène réside dans son unicité: si les représentations d'athlètes masculins sont répandues dans l'Antiquité, celles de femmes athlètes sont rares, d'autant que les olympiades leur étaient interdites. Il existait néanmoins les jeux *héréens*, concours gymnique réservé aux femmes en l'honneur de la déesse Héra à Olympie. Les jeunes filles de Casale seraient, quant à elles, adeptes d'une pratique privée entre soi.

Vitrail de Charlemagne (détail), Roland face à Ferragut, XIII^{ème} siècle, vers 1225, Cathédrale de Chartres.



Le *vitrail de Charlemagne* est un vitrail narratif du déambulatoire nord de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, qui raconte la vie de l'empereur Charlemagne sacralisé. La verrière a été exécutée vers 1225 et est contemporaine de celle actuelle reconstruite après l'incendie de 1194. Elle est composée de vingt-quatre panneaux aux entrelacs complexes, alternant cercles et losanges, grands demi-cercles latéraux, mosaïque à écailles, bordure de feuilles d'acanthé et bâtons brisés. La scène de joute présente le combat entre Roland, compagnon d'armes de Charlemagne et un sarrasin reconnaissable à son casque pointu, et l'épisode peut se rapporter à des mentions de la « Chanson de Roland » et à la chronique du « pseudo-Turpin » sans toutefois en illustrer un épisode précis. Il s'agirait donc d'une vision plus symbolique que littéraire. La joute équestre est une pratique très répandue dès le XIII^{ème} siècle et relative au déroulement des tournois mais ne constituant pas une activité guerrière. Au Moyen Âge, les tournois regroupent diverses épreuves: combats à pied, à l'arme individuelle, prises de tours, jeux d'adresse et mêlées à cheval avec des combats à la batte ou à l'épée neutralisée. Les auteurs de la verrière ont donc procédé à une représentation plus symbolique que plausible en insistant sur un détail confirmant la victoire de Roland sur son adversaire qui voit sa lance brisée dans le choc. Les deux protagonistes deviennent l'incarnation de la lutte entre chrétiens et musulmans, qui confirme, dans le cas présent, la supériorité revendiquée du christianisme et la place légitime de la scène dans la cathédrale.

Pieter BRUEGHEL l'Ancien (1525-1569), *paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*, huile sur bois, 37 x 55.5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



La *Trappe aux oiseaux* est l'une des compositions les plus populaires de la tradition paysagère néerlandaise et l'une des œuvres les plus connues de « l'entreprise » Brueghel. Le tableau est peint dans une gamme chromatique réduite principalement au blanc, au beige clair et à quelques détails plus colorés mais aux tonalités atténuées. Sur la rivière gelée, un groupe de villageois semble se divertir en patinant ou en s'adonnant à des jeux de glisse et de balles. À la droite de la composition se dévoile, dans un écrin de végétation mise à nu, le véritable sujet du tableau: le piège aux oiseaux et sa dimension symbolique. Au-delà d'une vue de paysage et d'une ambiance festive, l'innocence des oiseaux, face à la menace du piège, renvoie à la condition de la vie humaine, symbolisée par le jeu insouciant des patineurs sur une glace fragile. Comme une majorité de tableaux flamands, la scène est une remarquable source d'informations sur les mœurs et les lieux d'une époque permettant d'identifier villes et églises, pratiques courantes et sacrées, divertissements de toutes natures, intégrés dans des thèmes religieux. Le *paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux* est cependant l'une des premières représentations pures du paysage hollandais, au point de devenir caractéristique d'un genre qui s'est affranchi de toute dimension religieuse. C'est avant tout une scène de gens en mouvement et de Nature.

Jacques CALLOT (1592-1635), *le duel à l'épée*, 1617, gravure à l'eau-forte, 5.4 x 7.9 cm, BNF, Paris.



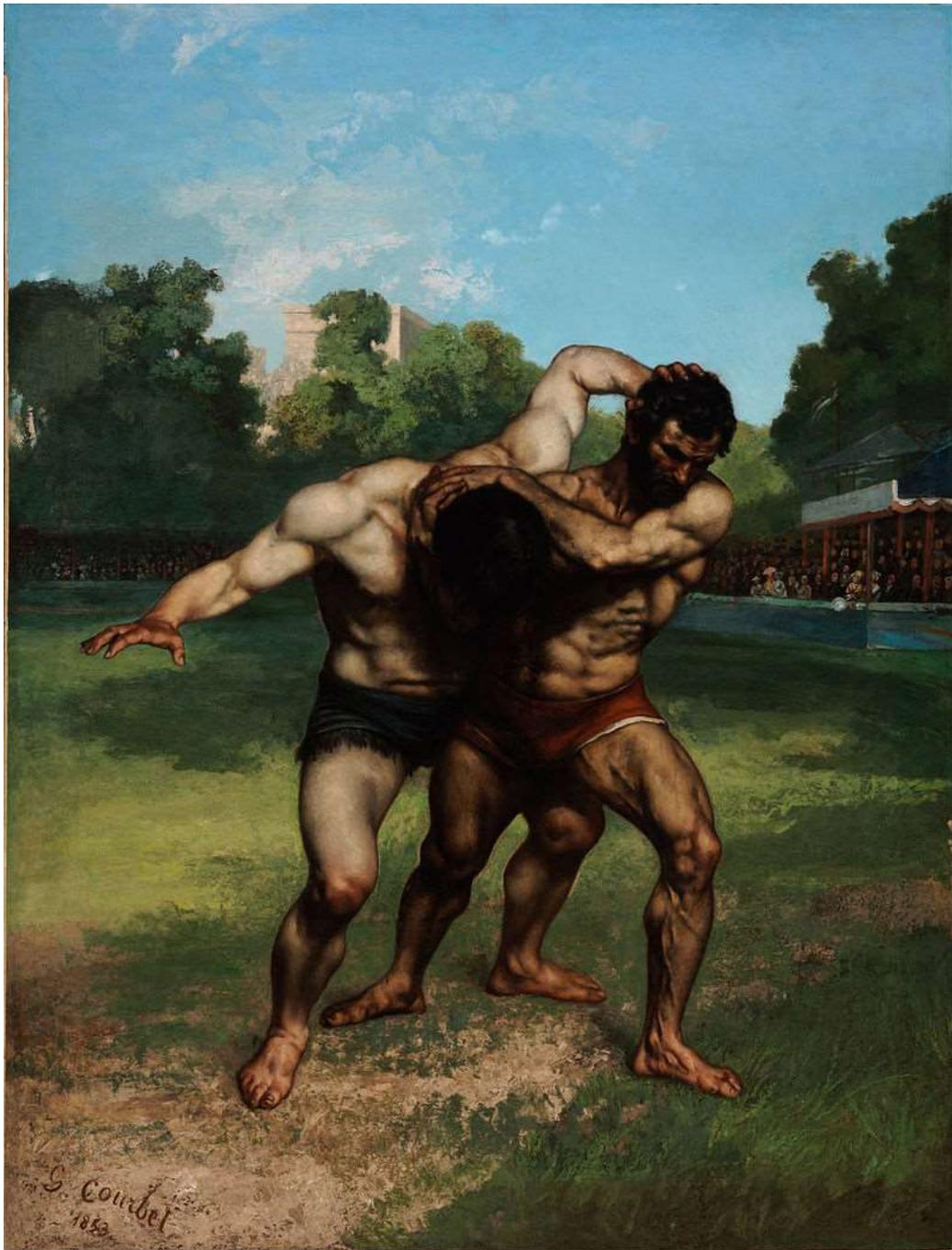
La scène est issue de la suite des *Caprices* qui comprend cinquante pièces de quarante-huit petites compositions, plus un frontispice et une dédicace au prince Laurent de Médicis. En 1621, Jacques Callot grave à nouveau la suite, de retour à Nancy pour répondre aux demandes du public. Dans un espace délimité par un sol stylisé, deux bretteurs s'opposent dans un combat fatal pour celui qui tourne la tête vers le spectateur, comme un ultime salut à la vie, étant littéralement transpercé par son adversaire. Véritable saisie sur le vif, le mouvement de la composition est amplifiée par un effet de symétrie des corps et par les épées qui s'alignent de manière parallèle.

Jacques Callot peut être considéré comme un novateur dans la pratique de l'eau forte quand il substitue le vernis dur des luthiers florentins au vernis mou des graveurs sur la plaque à dessiner. Il peut alors tout à la fois exprimer une grande virtuosité du trait, tout en prenant le temps de poursuivre un méticuleux travail d'observation. C'est ce sens inné de la « *photographie instantanée* » du monde qui l'entoure, qui est l'une des caractéristiques de Callot. C'est lui également qui contribue à en faire le « *miroir de son temps* »

Théodore GERICAULT (1791-1824), *Le Derby d'Epsom*, 1821, huile sur toile, 92 x 123 cm, musée du Louvre, Paris.



Passionné de chevaux, déclinés en de nombreuses études ou portraits équestres voire en singuliers « portraits de chevaux », Théodore Géricault réalise cette huile sur toile, lors de son voyage en Angleterre effectué en 1821 et au cours duquel il s'exerce à la peinture de paysages , fortement influencé par Constable. Le *Derby Epsom* acquiert une dimension emblématique dans la représentation du mouvement et par le contraste opéré entre la grande minutie des détails et le caractère totalement irréaliste des chevaux, saisis en pleine course. Ces derniers semblent flotter dans les airs, comme s'il s'agissait d'un saut collectif où tous les chevaux seraient représentés pendant le temps de suspension de leur galop. Le traitement du fond, réduit à de grandes plages de couleurs évocatrices, focalise le regard du spectateur sur cette scène de lévitation. Géricault s'est, comme bon nombre de ses contemporains, consacré à la représentation du mouvement. Le développement de la photographie et plus précisément de la chronophotographie permettra aux artistes de percevoir des nuances invisibles à l'œil nu et de viser l'exactitude de la réalité.

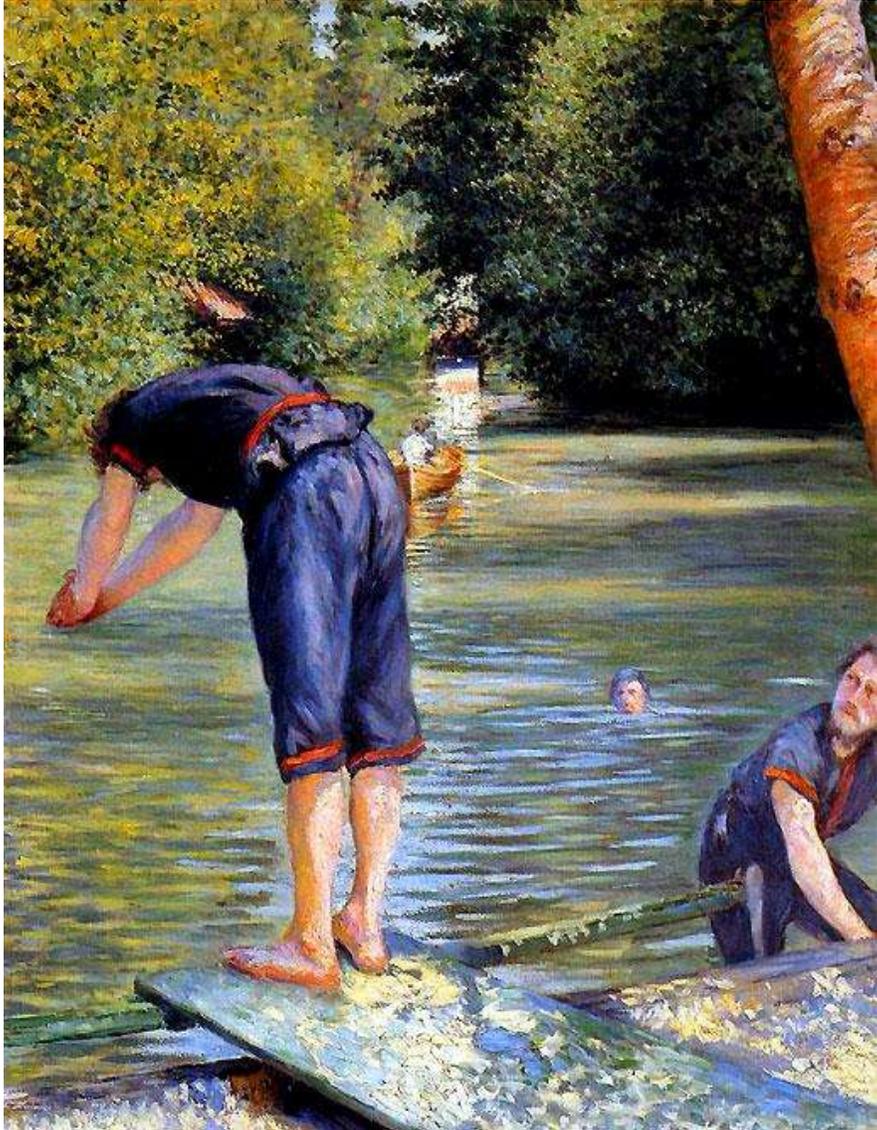


Gustave COURBET (1819-197), *Les lutteurs*, 1853, huile sur toile, 252 x 198 cm, musée des Beaux-Arts de Budapest.

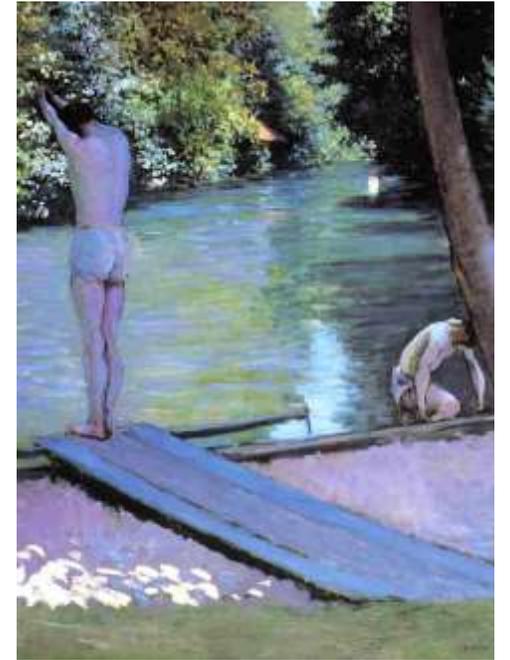
La toile est exposée en 1853 au Salon, en pendant des *baigneuses*. Gustave Courbet focalise le regard des spectateurs sur les deux corps massifs des lutteurs qui occupent la majeure partie de la composition et qui incarnent plusieurs singularités picturales propres à l'artiste. Le thème oscille entre attraction de foire et véritable compétition sportive mais la distance opérée avec le public, relégué très loin en arrière-plan, semble propulser la scène à la seule attention du spectateur, confronté à la toile. Très soucieux du rendu de l'anatomie, Courbet accentue les contrastes et les détails, au risque de rompre avec les canons esthétiques de l'époque et de faire apparaître les corps des lutteurs comme une masse brute et compacte, aux contours tranchés et donnant l'impression d'être collée sur le fond. Bien que montrant un homme sur le point de faire basculer son adversaire, l'effet produit est celui d'une statuaire antique, figée dans son mouvement.

La discipline représentée serait celle de la *lutte gréco-romaine*. Cette dernière est un sport de combat dans lequel les adversaires ne peuvent utiliser que leurs bras et ne peuvent attaquer que le haut du corps, contrairement à la lutte libre, où ils peuvent aussi utiliser leurs jambes et tenir leur adversaire en dessous de la ceinture. Dans la Grèce antique, les compétitions de lutte intégraient une dimension très brutale et étaient le point culminant des Jeux olympiques. Les Romains firent évoluer la pratique en éliminant son caractère trop agressif, d'où le nom de *lutte gréco-romaine*.

Gustave CAILLEBOTE (1848-1894), *Baigneur s'apprêtant à plonger*, 1878, huile sur toile, 157 x 117 cm, collection privée.



La toile, de dimensions imposantes, représente un baigneur de dos en costume de bain bleu foncé et liserés rouges s'apprêtant à plonger dans l'Yerres, près de la propriété familiale de l'artiste sous le regard de deux autres baigneurs sortant de l'eau ou regagnant la berge. Au fond, un canotier s'approche en ramant à bord d'un pérois. Gustave Caillebotte avait l'habitude de passer ses étés à Yerres à une vingtaine de kilomètres au sud de Paris et ces séjours furent l'occasion de peindre plusieurs tableaux pittoresques et emblématiques du *pleinairisme*. La touche picturale est caractéristique des impressionnistes et joue sur le foisonnement des couleurs, censées évoquer les miroitements de la lumière sur les différentes surfaces du paysage. Nous assistons à une prise sur le vif au moment où l'homme est sur le point de plonger, adoptant une position singulière qui fait littéralement disparaître sa tête. Le sujet fut décliné deux fois par l'artiste et évoque la passion des peintres affiliés au courant impressionnistes pour les sports d'eau, élément tout à la fois propice à la saisie des reflets et du changement régulier des lumières, autant que la représentation des corps floutés par le mouvement.



Musée d'Agen, 1878
Musée d'Orsay, 1877

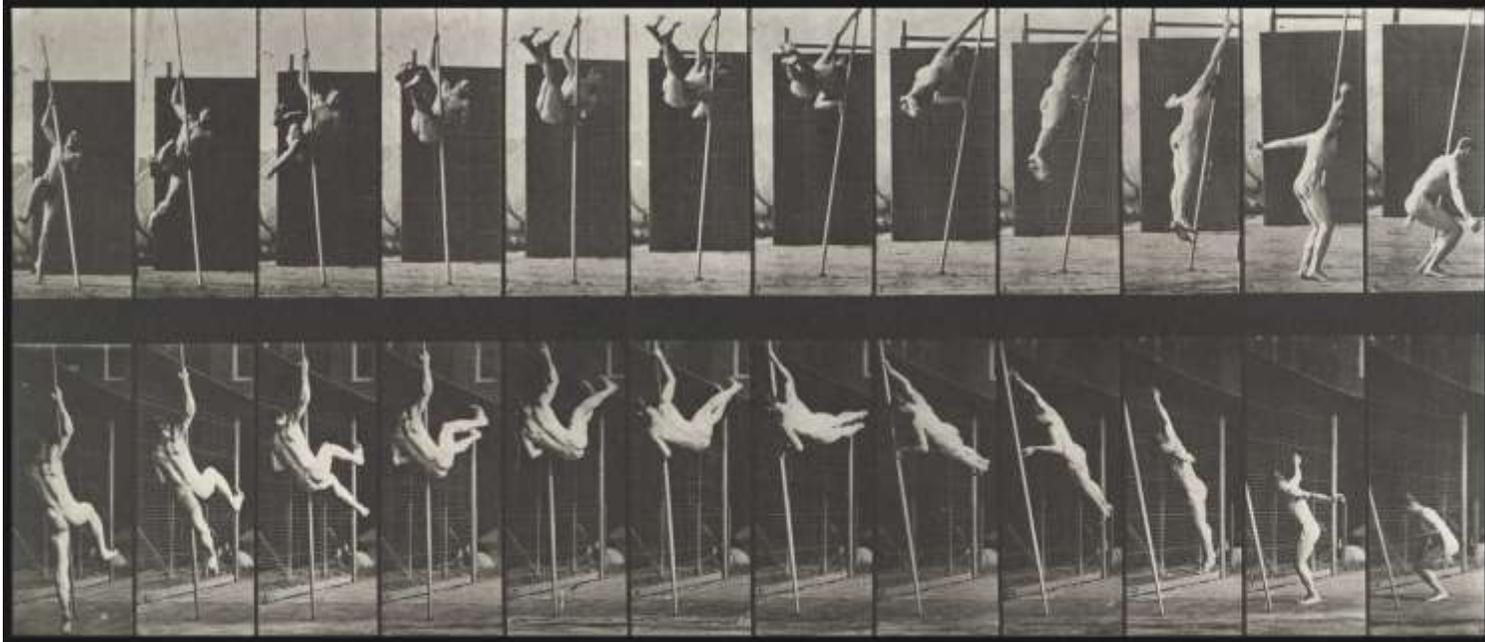
Émile FRIANT (1863-1932), *Les canotiers de la Meurthe*, 1887, huile sur toile, 116 x 170 cm, musées des Beaux-Arts de Nancy.



Formé dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, Émile Friant restera fidèle à une certaine représentation académique, tout en intégrant les apports des courants novateurs. Classé comme naturaliste, il exécute très souvent ses tableaux en atelier en faisant poser ses modèles ou en ayant recours à la photographie pour coller au mieux à la réalité. Il en résulte un traitement des corps et des visages réaliste, quand les arrière-plans demeurent rapidement ébauchés. *Les canotiers de la Meurthe* s'ancre dans une série de scènes prises sur le vif et pourtant réalisées par étapes successives en atelier. Friant est un sportif accompli qui pratique couramment les sports nautiques et il fixe dans cette scène le repas de ses camarades après une sortie sur la rivière. La composition, très lumineuse, met l'accent sur les expressions de visage emplies de gaieté devant la perspective d'un repas entre amis après l'effort. Friant a décidé de placer treize personnages autour de la table, acteurs d'une Cène fraternelle. La présence au premier plan du pain et du vin constitue un véritable clin d'œil à la peinture de sujets religieux.

Les photographies prises dans l'atelier du peintre, au moment de l'exécution du tableau, montrent plusieurs modèles représentés dans la composition en pleine séance de pose ou en conversation avec l'auteur. La comparaison avec les visages peints confirme la dimension quasi-photographique du rendu des modèles, inscrivant la scène comme un instant de vérité.

Eadweard James MUYBRIDGE (1830-1904), *Homme sautant, saut à la perche*, vers 1887, collotype, 18.1 x 40.7 cm, MoMA, New-York.



Photographe de formation, Muybridge réalise une expérience devant la presse en 1878, afin de gagner un concours ouvert pour délier la controverse relative au galop de cheval. À l'époque, le physiologiste français Étienne-Jules Marey, pionnier de la chronophotographie, affirme que le cheval au galop n'a jamais les quatre fers en l'air au cours des phases d'extension. Muybridge dispose vingt-quatre appareils qui se déclencheront par un mécanisme fragile et hasardeux au passage d'un étalon lancé au galop. Après plusieurs essais, une suite de clichés confirme la version de Marey : il n'y a pas décollage des quatre fers lors des phases d'extension du cheval au galop. Le décollage n'intervient qu'au moment de la phase de regroupement des pattes.

Muybridge s'intéresse dès lors au mouvement, animal et humain. Il développe dès 1879 les principes des disques tournants qu'il améliore en mettant au point le *zoopraxiscope*. Cet appareil, présenté au public en 1881, recompose le mouvement par la vision rapide et successive des différentes phases du mouvement. Il se compose d'une lanterne de projection orientée sur écran et d'un disque de verre présentant sur son pourtour des silhouettes peintes ou imprimées, tirées de photographies instantanées. La mise en rotation du disque produit une impression de mouvement qui augure le procédé cinématographique à venir. Muybridge appartient à la catégorie des artistes-scientifiques qui considèrent la photographie, comme un moyen sûr et objectif de vérifier les théories déduites de l'observation. Les disciplines sportives constituent un domaine de prédilection pour décomposer le mouvement du corps humain et étudier au mieux la position des membres et les jeux de flexions. En deux ans, de 1885 à 1887, le photographe aurait réalisé plus de 30 000 clichés. *Animal locomotion*, paru en 1887, se compose de 11 volumes pour accueillir 4202 photographies.

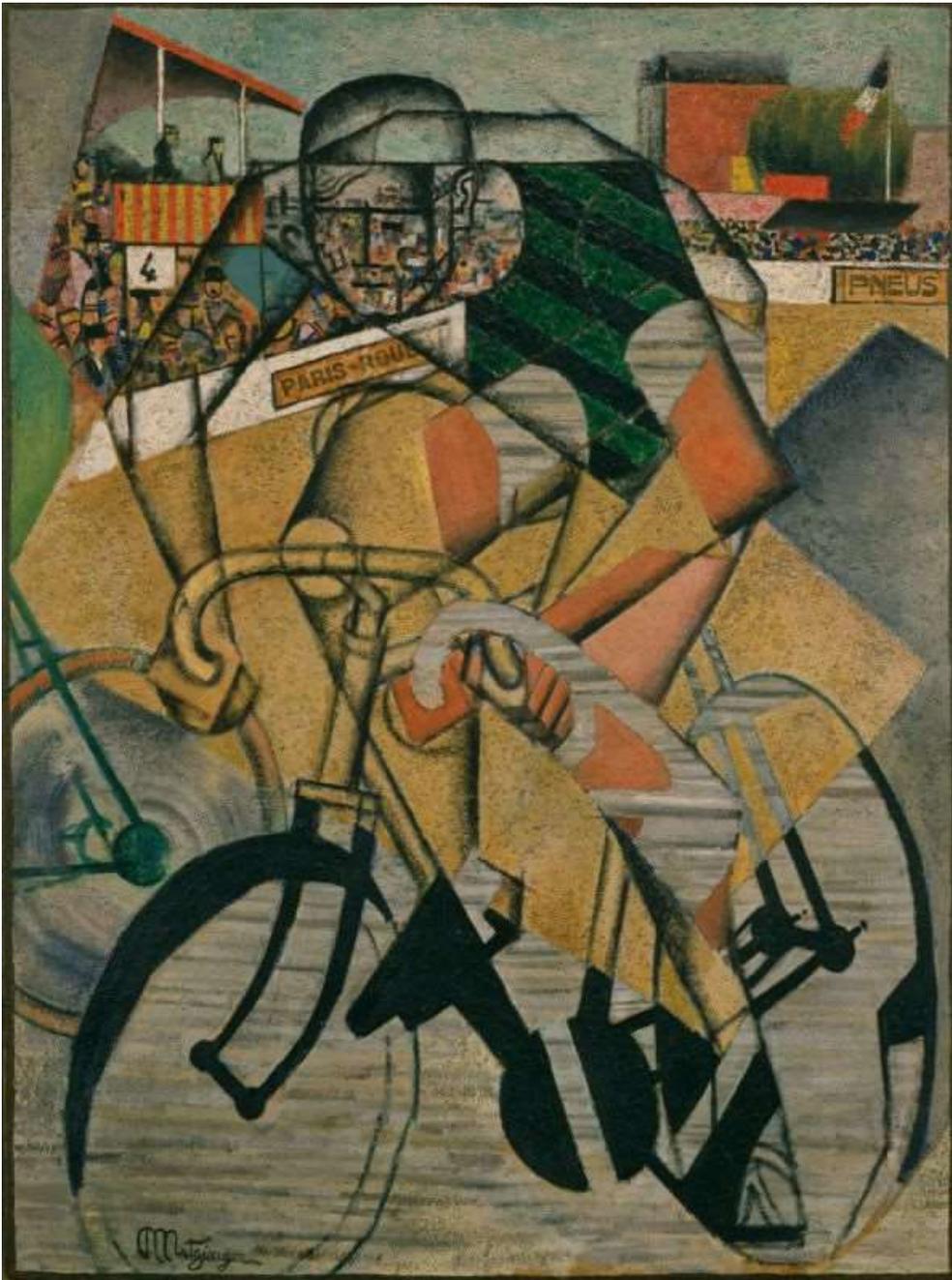


Robert DELAUNAY (1885-1941), *L'équipe de Cardiff*, 1912-13, huile sur toile, 326 x 208 cm, musée d'art moderne de la ville de Paris.

L'immense toile est présentée au Salon des Indépendants en 1913. À cette époque, l'artiste a déjà exploré plusieurs courants des avant-gardes et s'est engagé avec son épouse, Sonia Delaunay, dans la création du *simultanisme*, un mouvement reposant sur le contraste immédiat de couleurs.

Fasciné de même par la modernité technique, Robert Delaunay représente à la fois une équipe de rugby en action, qu'il fait dialoguer avec d'autres éléments choisis pour leurs impacts visuels et pour leurs dimensions symboliques. L'avion dans le ciel, prodige de l'époque, croise l'arc fragmenté d'une grande roue de parc d'attraction pendant que la tour Eiffel se détache en arrière-plan, réduite à une simple silhouette. Les panneaux publicitaires constituent des éléments de première importance, tant par la présence des lettres que par les tons crus employés. Delaunay joue de même avec son nom, en guise de devanture, pour signer son tableau. Les cinq joueurs de rugby sont géométrisés sans pour autant devenir méconnaissables et les couleurs des tenues rayées permettent de jouer sur les oppositions d'espaces colorés et confirment une complexité de formes proches du cubisme. C'est par la géométrisation des éléments, par le traitement de certaines plages de couleurs en facettes nuancées et par des effets fragmentaires et de superposition que s'impose d'ailleurs l'héritage du cubisme.

Cependant, la palette colorée foisonnante, le jeu particulier des contrastes et des formes inaugurent le nouveau langage plastique qui va devenir emblématique de la production des Delaunay.



Jean METZINGER (1883-1956), *Vélodrome*, 1911-12, huile sur toile, 130,4 cm x 97,1 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venise.

Dès 1896, le cyclisme devient une discipline olympique et en 1903 est inauguré le premier Tour de France. La toile de Jean Metzinger illustre les derniers mètres de la course Paris-Roubaix et met en scène son vainqueur de 1912, Charles Crupelandt. Elle peut être considérée comme la première, de l'art moderniste, à représenter un événement sportif spécifique et son champion. Au premier plan, un coureur cycliste est figuré par divers degrés de transparence qui jouent avec des éléments de l'arrière-plan, brouillant la distinction entre les distances proches et lointaines. La tête du cycliste, par exemple, est presque entièrement transparente et emplit par la vue du public, composée de petites touches et de cubes en mosaïques de même que pour le cou et le bras. Cet effet rappelle la période divisionniste de l'artiste qui réinvestit les acquis de ses explorations plastiques antérieures. Le vélo de Metzinger semble, de même, décomposé en plusieurs éléments mais cet effet est produit par la manière de remplir les formes, en noir pour certaines parties quand d'autres sont occupées par des rayures ou circonscrites par les contours, jouant avec les couleurs du fond. Il en résulte une impression d'espaces positif et négatif. Guidon et roue arrière sont toutefois répétés et décalés pour insister sur un déplacement rapide en cours. La tenue vestimentaire du cycliste est une occasion formelle d'introduire un élément rythmé dynamique. Bien que désignée comme une huile sur toile, l'œuvre est recouverte de sable pour les zones fragmentaires de la piste, introduction d'un matériau réel pour en accentuer la présence.

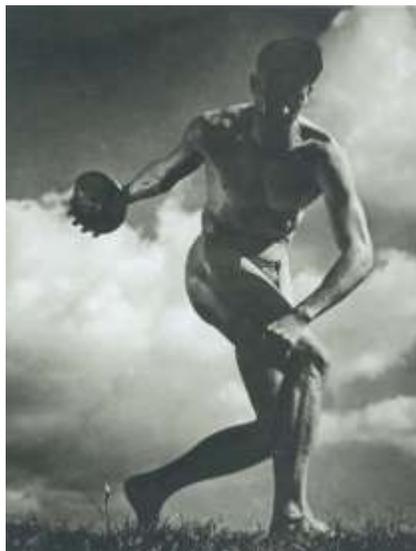
Kazimir Severinovitch MALEVITCH (1878-1935), *Les sportifs*, 1928-32, huile sur toile, 142 x 164 cm, musée Russe, Saint-Petersbourg.



Cette représentation picturale de l'artiste, fondateur du mouvement suprématiste, témoigne d'un retour à la figuration par une composition structurée autour de formes géométriques simples, représentant quatre athlètes, de manière frontale, extrêmement stylisée et schématique.

Les bouleversements importants qu'a subi la société russe au début du XX^e siècle, à l'issue de la révolution bolchévique, engendrent la construction d'une nouvelle ère, dans laquelle les artistes jouent un rôle crucial dans la propagation des valeurs du communisme et créent de nouveaux langages, en adéquation avec le souhait de Lenine d'une démocratisation passant par l'art, l'éducation et la culture. Le sport fait également l'objet d'une attention particulière de la part du pouvoir politique, qui souhaite fédérer la nation et qui en utilise les images pour promouvoir l'esprit du communisme et la formation du nouvel homme soviétique, à la fois sportif et discipliné, ayant une bonne hygiène de vie et le sens du collectif, tel qu'on peut le voir parmi les oeuvres du réalisme socialiste de la même époque.

Les figures sont représentées ici avec une volonté de créer une composition dynamique, non par la représentation du mouvement, mais par l'usage de la couleur pure, chatoyante, dont l'associations de certains tons peuvent évoquer, sans nul doute, les drapeaux de différents pays. L'artiste met l'accent sur l'organisation rythmique de la composition, malgré une grande stabilité induite par le principe de symétrie. L'impersonnalité des sportifs est destinée à souligner l'idée de la mise en retrait de l'individu au profit du collectif.



Leni RIEFENSTAHL (1902-2003), *Olympia*, 1938, 220 mn, film.

Olympia est un film documentaire allemand de propagande nazie, en deux parties, réalisé par Leni Riefenstahl en 1936, lors des Jeux olympiques de Berlin et sorti en 1938. La première partie est présentée en France, avec comme titre d'exploitation *Les Dieux du stade*; la seconde avait pour titre français *Jeunesse olympique*. Dans *Olympia*, la propagande met l'accent sur la beauté des corps athlétiques, surtout masculins mais aussi féminins et certaines scènes reproduisent des œuvres antiques par la citation ou en reconstituant des épisodes censés illustrer les jeux olympiques antiques. Le film s'attache à développer une image exaltante de l'Allemagne nazie, présentée comme une grande nation sportive et pacifique en cachant l'autoritarisme et la répression en cours, de même que les intentions bellicistes. Il s'agit avant tout également d'inscrire l'Allemagne dans l'héritage de la Grèce antique : l'idéologie nazie prétendant que les anciens grecs avaient été des Aryens... En montrant des corps sveltes et aux musculatures dessinées, symboles d'une supériorité proclamée, le film participe de façon sous-jacente à la mise en place d'une politique raciste et eugéniste. L'approche du film impose une vigilance quant aux idéologies qui ont prévalu à sa réalisation et indissociables de toute analyse.

Nicolas de STAEL (1914-1955), *Les joueurs de football*, 1952, huile sur toile, 64 x 81 cm, Fondation Gianadda, Martigny, Suisse.



Les Footballeurs ou *les joueurs de football* est une série d'une quinzaine d'huiles sur toile ou sur carton de Nicolas de Staël réalisée en 1952, à Paris. Le 26 mars 1952 a lieu au Parc des Princes le match de football France-Suède auquel Staël assiste avec son épouse. Le peintre ressort du stade transformé, habité par les couleurs et par la volonté de transcrire son émotion sur la toile. Le sujet principal, d'à peu près tous les tableaux, constitue une vue rapprochée et très colorée des joueurs en groupe, ou légèrement isolés. La toile de la Fondation Gianadda est construite sur une palette de bleu, de blanc et de rouge, écho aux couleurs de la France. On y voit, au centre, le bloc massif des joueurs, composé de carreaux de couleurs tandis que le fond est structuré en trois plages successives pratiquement traitées en aplats. L'empâtement de la matière picturale joue de même avec la lumière et introduit des nuances qui font foisonner la composition. La réception de la série oscille entre une reconnaissance du public et de la critique américaine ainsi qu'une condamnation de la part de certains artistes abstraits qui reprochèrent à de Staël d'avoir abandonné ses recherches dans le domaine de l'abstraction, pour revenir à une pseudo-figuration. La série est avant tout une concrétisation artistique d'un vécu personnel à la suite d'un événement sportif déterminant pour le peintre.

David HOCKNEY (né en 1937), *A bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 242.5 x 243.9 cm, Tate Gallery, Londres. « *J'ai adoré l'idée de peindre quelque chose qui ne durait que 2 secondes. Il m'a fallu 2 semaines pour peindre cet événement de 2 secondes !* »

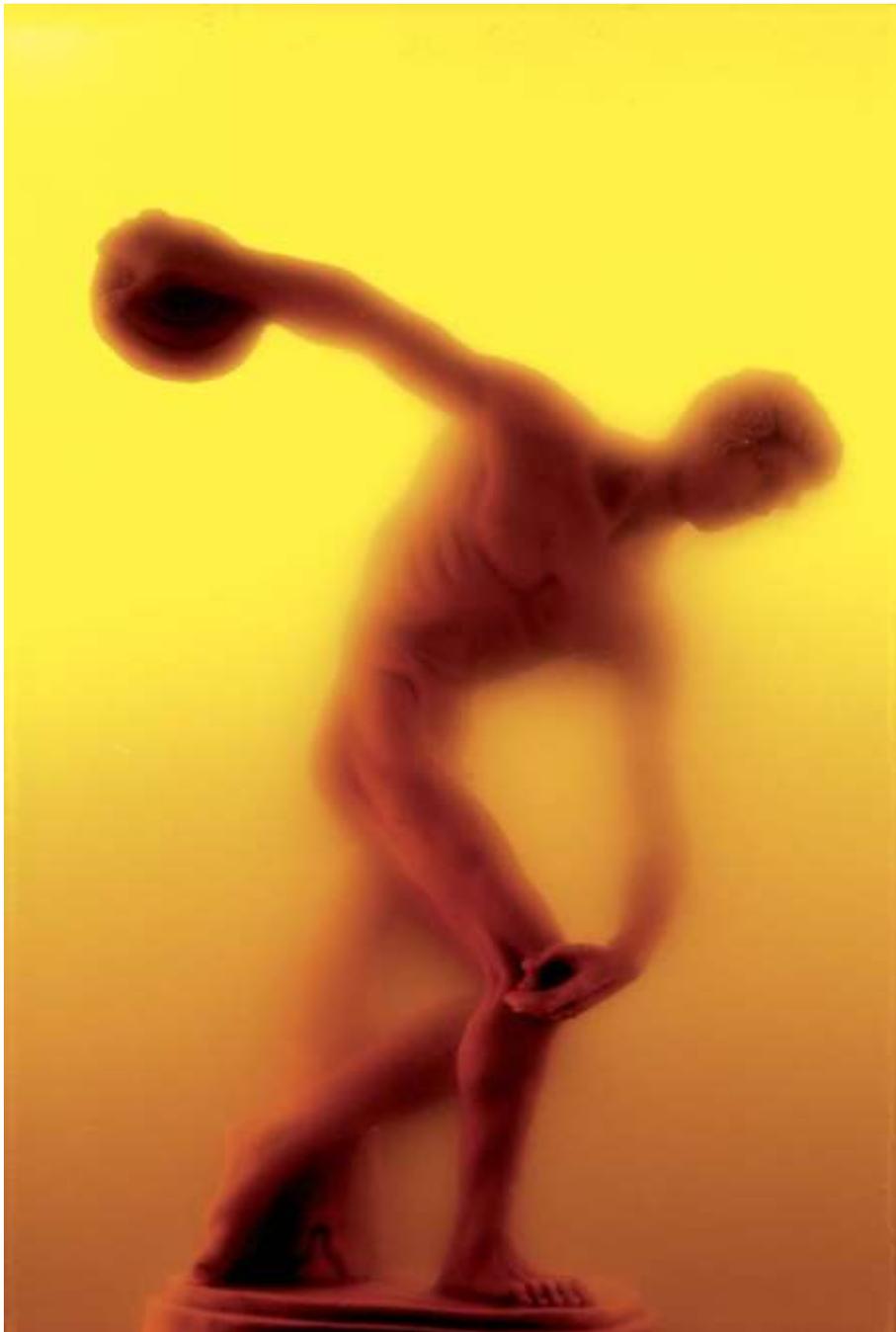


Peinte en 1967, *A Bigger Splash* est la troisième toile d'une série sur le thème des piscines, après *The Little Splash* et *The Splash*. Très inspiré par la photographie et les images, c'est dans une revue de construction de piscines que David Hockney a une révélation. Les piscines deviendront sa marque de fabrique. L'œuvre est réalisée en aplats à l'exception de l'éclaboussure générée par un plongeur invisible au moment où il entre dans l'eau. D'apparence très minimaliste, la composition n'en est pas moins très élaborée et résonne avec les constructions géométriques de Piet Mondrian, admirées par l'artiste : succession d'horizontales et de verticales simplement interrompues par la diagonale du plongeur. La touche rapide de blanc, évoquant l'eau projetée, constitue le seul élément où le mouvement pictural apparaît sensible. Le large cadre blanc entourant l'image est, lui aussi, peint et instaure une dimension photographique au tableau revendiquée par l'artiste. David Hockney place le spectateur face à une action rapide dont le protagoniste, adepte de la natation a disparu sous les eaux, lesquelles demeurent d'ailleurs opaques. En ce sens, l'unique action visible devant la toile révèle en fait l'acte de peindre au service d'un résultat volontairement figé mais où s'impose la tache blanche, seul véritable plongeur dans la peinture.



Duane HANSON (1925-1996), *Jogger*, 1983, polyvinyle peint à l'huile et accessoires, 81.1 x 83.8 x 104.1 cm, collection privée.

Duane Hanson, est un sculpteur américain issu du courant artistique de l'hyperréalisme. Réfractaire à l'idée de laisser distinguer une interprétation subjective à ses œuvres, l'artiste se met à créer dans un atelier de Floride des personnages humains grandeur nature, en effectuant des moulages directement sur les modèles. Il privilégie comme matériaux la fibre de verre et la résine, ce qui offre la possibilité de reproduire les moindres finesses du corps humain, donnant ainsi l'illusion de la vie aux modèles. Les vêtements et accessoires sont réels et viennent compléter les corps moulés et peints. La palette de son inspiration couvre quasiment tous les sujets de la société américaine avec un engagement dénonciateur revendiqué: des sujets emblématiques du racisme, en passant par la pauvreté, la dépendance et la maltraitance, constituent le corpus des sculptures qui permettent de transporter des scènes de la vie quotidienne banales ou provocantes au musée pour les y immortaliser. La dimension ironique résulte du regard distancé, porté par le public dans un espace muséal mais n'est pas voulue par l'artiste. Le jogger ne fait pas exception, il représente un individu anonyme adepte d'une activité sportive très répandue et dont les proportions et le physique ne correspondent pas aux idéaux proclamés par le monde publicitaire et les enseignes commerciales. Le « corps sain » ne fait pas écho ici à une conception stéréotypée de la beauté physique.



Andres SERRANO (né en 1950), *Piss Discus*, série *Immersions*, 1988, Tirage pigmentaire, contrecollé sur dibond, 114.3 x 82.55 cm.

Entre 1987 et 1990, Andres Serrano réalise une série de photographies intitulées *les immersions* dont l'œuvre la plus polémique est le *Piss Christ* (1987). Il s'agit d'une série d'objets religieux ou de reproductions d'œuvres d'art célèbres (à l'image ici du discobole de Myron), photographiés, immergés dans un bain d'urine et éclairés par une lumière jaune allant du jaune très clair au jaune mielleux et souvent traversés de traînées de pointillés évocateurs de bulles. L'artiste légitime ses actions comme une manière de rappeler que les grandes figures religieuses ou artistiques sont, avant tout, des êtres humains de chair et de sang et régis par les mêmes règles physiologiques propres à l'Humanité. Ainsi, un sculpteur aussi talentueux que Myron est avant tout un être incarné, de même que son modèle ou que tous les modèles qui souhaiteraient ressembler à la sculpture finale. Il réside dans ce choix un rappel au spectateur sur une dimension illusionniste de l'art qui privilégie un corps glorieux et magnifié en oubliant son caractère plus trivial. Andres Serrano ne souhaite pas apparaître comme un iconoclaste ou une personnalité irrespectueuse, lui-même ne cache pas une pratique religieuse et un respect du fait religieux, mais il souhaite insister sur une sorte de complétude dans le rapport au modèle, qui devient souvent non-humain de par la transfiguration du regard artistique. Le résultat n'est pas exempt d'une certaine beauté visuelle, les objets se trouvant en quelque sorte scénographiés par des jeux de matières et de lumière qui permettent d'ignorer la composition des bains d'immersion et qui créent un choc de la part du public lorsqu'il découvre la véritable nature du fluide utilisé.



Michael BROWNE (né en 1963), *The art of game*, 1997, huile sur toile, 304.8 x 243.8 cm, National Football Museum, Manchester.

« En 1996, étant déjà supporter de Manchester United depuis plusieurs années et admirant Éric Cantona contre vents et marées, j'ai proposé une peinture de lui. Il s'est avéré difficile à atteindre mais j'ai quand même commencé le morceau. La direction du Barça m'a autorisé à utiliser son espace mural. J'y ai passé 10 mois à travailler en public. Deux semaines plus tard, Éric m'a rendu une visite surprise. Éric regardait de loin alors je me suis approché de lui et lui ai demandé s'il était heureux que je le peigne et s'il serait prêt à poser pour quelques photos. (...) Il a accepté et il s'est arrangé pour que j'ai accès aux autres joueurs et à Sir Alex Ferguson, qui étaient également dans le tableau. Je suis allé au terrain d'entraînement de The Cliff et j'ai pris des photos de David Beckham, Gary Neville, Philip Neville et Nicky Butt. Je voulais inclure ces joueurs car ils faisaient partie de la prochaine génération de joueurs anglais. Vers la fin de l'achèvement du tableau, j'ai contacté Howard Smith, conservateur à la Manchester Art Gallery, et lui ai demandé si je pouvais le dévoiler là-bas. Il m'a offert une salle entre les expositions et en cinq semaines, un véritable événement de dévoilement a été organisé. Les médias du monde entier étaient présents présents et faisaient des reportages; Sir Alex et les joueurs étaient présents, et Éric aussi, bien sûr ».

Formé à la Manchester Metropolitan University, Michael Browne réalise de nombreux tableaux à sujets sportifs qui empruntent certaines compositions aux maîtres du passé comme ici la Résurrection du Christ de Piero della Francesca (1463-65) conservé au Museo civico de San Sepolcro.

Fabrice HYBERT (né en 1961), POF N°65 ballon carré, 1998, cuir, 20.5 x 20.5 x 20.5 cm. « Les POF sont des ouvertures, des possibilités »



« Les POF se racontent, sont prétextes à histoires. Les POF sont des objets de langage. Des objets, des dispositifs, des situations sont proposés au visiteur invité à s'en saisir, s'en emparer, pour en inventer des usages. À chaque fois singuliers. L'œuvre n'est pas (plus ?) alors un lieu clos, figé, autoritaire mais, bien au contraire, un espace multiple, ouvert, en évolution constante, qui ne cesse de se (dé)construire, de se (dé)finir. Toujours en mouvement. Dans une fluidité essentielle.

Les POF ouvrent des brèches, tant poétiques que politiques. Comme autant d'invitations à des appropriations singulières et collectives. Dans un va-et-vient permanent entre soi et les autres, déjouant tout mot d'ordre, ils posent l'art dans une dynamique libertaire fondamentale.

Entre spectateur et acteur, le visiteur est à la fois libéré de toute position assignée et renvoyé à sa propre responsabilité. À lui de trouver sa place. À lui de prendre position. Libre à lui de se situer, de définir l'endroit qu'il souhaite (peut), à ce moment-là, occuper, dans une constante et perpétuelle redéfinition des rôles et attentes de chacun. »

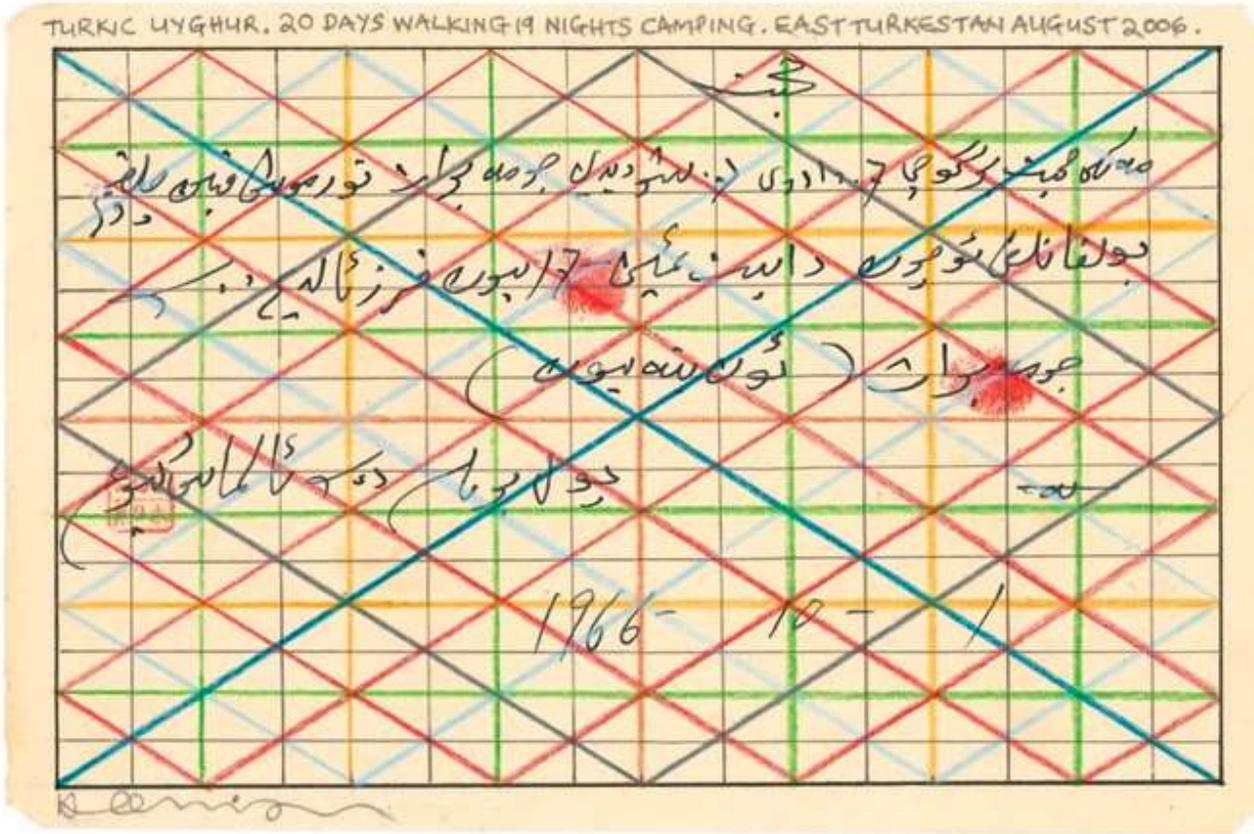
Alexia Fabre Conservatrice en chef du MAC VAL

Philippe PARRENO (né en 1964) et Douglas GORDON (né en 1966), *Zidane : A 21st Century Portrait (Zidane, Un portrait du XIX^e siècle)*, 2005, Installation de 17 écrans géants, film documentaire de 90 minutes.



L'installation vidéo immersive de Philippe PARRENO et de Douglas GORDON, retranscrit la captation d'un match opposant le Real de Madrid et l'équipe du Villarreal, filmé en temps réel à l'aide de dix-sept caméras synchronisées, centrées autour de la figure de Zinedine Zidane, icône du football et vainqueur de la Coupe du monde en 1998. À travers cette expérience immersive, le spectateur revit l'événement, déambulant, au plus près du joueur, à travers une mise en scène inhérente à l'espace d'exposition composé de dix-sept écrans géants, enveloppé d'une ambiance sonore captée durant le match, qui s'associe aux compositions musicales du groupe électro Mogwai. Contrairement à une rediffusion télévisuelle classique, les artistes s'attachent à rendre compte de la personnalité du sportif, par des gros plans permettant de le suivre dans ses moindres gestes et déplacements, d'entendre son souffle et ses exclamations, parallèlement aux commentaires de la télévision espagnole, s'appropriant ainsi les codes visuels du récit sportif et des conventions médiatiques, tout en parvenant à une déconcertante confrontation pour le spectateur happé par l'isolement de la star dans le cadre. Ce travail qui invite à vivre une expérience esthétique forte, « dépeint » le portrait de la vedette et illustre l'idolâtrie contemporaine envers certains sportifs considérés comme des icônes de notre société. Une invitation à questionner la manière dont se construit notre fascination à leur égard.

Hamish FULTON (né en 1946), *Turkic Uyghur. 20 Days Walking 19 Nights Camping. East Turkestan August, 2006*, Dessin, crayons de couleur sur papier, 24,5 x 31 cm, Courtesy de l'artiste.



«Marcher est la meilleure manière de se rendre disponible aux influences de la Nature»

Ayant consacré une partie importante de sa vie à la pratique artistique de la marche, Hamish Fulton, fait partie des artistes surnommés «marcheurs», dont la visée performative reste souvent liée à un engagement politique et à une découverte du monde. Cette pratique pourrait paraître totalement novatrice, si elle ne s’ancreait pas dans une longue tradition d’artistes qui ont envisagé le voyage pour alimenter leur acte créatif, à l’instar d’Eugène Delacroix et des carnets de voyage produits lors de celui effectué au Maroc en 1832. Cette démarche étant également proche de celles des peintres impressionnistes, se rendant dans la nature, pour peindre sur le motif.

Depuis près d’un demi-siècle, Fulton parcourt les espaces à pied, à travers des performances qui mettent son corps en jeu et qui inscrivent sa démarche dans une relation sensible au paysage, lequel est arpenté à travers une expérience esthétique. Cette dernière étant considérée par l’artiste « faisant oeuvre ». Les marches, dont il conserve des traces par la réalisation de photographies, ou de croquis présentées lors de ses expositions, ont pour visée d’être retranscrites par fragments. Cette pratique, par essence éphémère, questionne de surcroît les traces laissées par l’homme et par l’artiste, dont l’empreinte sur la nature, s’inscrit pleinement au cœur des questions esthétiques et sociétales contemporaines.

Thenjiwe NIKI NKOSI (née en 1980), *Trials*, 2020, Huile sur toile, 100 x 150 cm, galerie Stevenson, Johannesburg.



L'œuvre est tirée de la série *Gymnasium* peintures de grands formats mettant en scène l'univers au sein des gymnases, les attitudes des gymnastes et du public durant les compétitions. L'exposition s'accompagne d'une vidéo mise en scène par l'artiste et dans laquelle sur les visages des gymnastes se lisent l'humanité et une tension palpable.

« L'idéologie est à l'œuvre dans ce sport. La gymnastique a été utilisée comme un outil de propagande, de contrôle, de patriarcat et de nationalisme. Elle définit à quoi doivent ressembler les corps, ce qu'est la perfection, ce qu'est un être humain idéal. Et nous voilà maintenant, faisant référence à la domination de Simone Biles, actuellement la gymnaste la plus décorée de l'histoire des championnats du monde – alors que ce « uber humain » est une jeune femme noire ». Thenjiwe Niki Nkosi

*« Les peintures de la série *Gymnasium* vont des figurations fluides de gymnastes et de juges à des espaces inoccupés frisant l'abstraction architecturale. Les figures de Nkosi ne sont décidément pas peintes dans les moments les plus forts de l'athlétisme. L'artiste représente plutôt les moments qui précèdent et suivent l'exécution d'un mouvement, ou les conséquences d'un échec, en mettant en avant les subtilités de la performance qui échappent souvent à l'attention du public. » galerie Stevenson Johannesburg*

Laurent PERBOS (né en 1971), *La beauté et le geste*, 2024, résine polyester et accessoires de sport peints, H 2.4 m, installation sur le parvis de l'Assemblée Nationale, Paris.



« À l'occasion des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024, l'Assemblée nationale célèbre le sport en accueillant l'artiste plasticien Laurent Perbos et ses six Vénus de Milo métamorphosées.

Œuvre universellement connue, la Vénus retrouve ici ses bras et se voit dotée des attributs de six disciplines sportives : le tennis, le surf, le para tir à l'arc, le basketball, la boxe et le lancer du javelot.

Colorées, comme un hommage moderne à leur polychromie antique (les statues grecques étaient peintes) et un rappel des couleurs des anneaux olympiques, les Vénus de Laurent Perbos symbolisent « le beau geste » sportif, celui de l'athlète qui se dépasse et qui se démarque par son fair play et ses valeurs.

Elles trouvent naturellement leur place sur les marches devant la colonnade monumentale du Palais-Bourbon, construite à partir de 1806 à la manière d'un temple grec. »

Didactique des arts plastiques

Éléments des programmes justifiant l'approche de la thématique *art et sport* comme projet d'enseignement

Cycle 3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

- *La ressemblance : découverte, prise de conscience et appropriation de la valeur expressive de l'écart dans la représentation*
- *Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations*

La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

Cycle 4

La représentation ; images, réalité et fiction

- *L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation*
- *La création, la matérialité, le statut, la signification des images*
- *La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique:*

La matérialité de l'œuvre; l'objet et l'œuvre

- *La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre*

Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art

Mots clés : proportions, canons, mouvement, performance, *célébration, propagande, cause, manifeste, diffusion, emprunts, citation, photomontage, caricature, affiche, emblème, symbole, allégorie, attributs.*

Pistes de réflexion :

- **la représentation et l'écart**, proportions et canons, stylisation, géométrisation,
- **le corps acteur, représenté, investigué**, gestualité, mouvement,
- **portrait et personnalités**, le culte de la personnalité, la figure du pouvoir, la caricature
- **la figure et le statut de l'artiste**, l'engagement dans une cause personnelle ou collective
- **l'actualité, les grandes causes sociétales** support d'une pratique artistique (observer le monde environnant, l'analyser, s'en emparer comme ferment d'une production engagée)
- **le fait divers** comme support de réflexion ou symbole d'une cause engagée
- **le recours aux matériaux et aux objets, aux technologies numériques, aux pratiques hybrides et leurs enjeux.** les matériaux porteurs d'une charge symbolique et revendicatrice
- **emprunt et citations**, transposer une œuvre existante
- **l'engagement artistique** : s'opposer aux traditions, aux convenances, la notion de goût, l'humour, le détournement
- **l'œuvre de propagande, l'art officiel** (cette entrée incite à questionner un art engagé dans la promotion d'un régime ou d'une idéologie et impose la nécessité de ne pas extraire l'œuvre de son contexte)