

# Sujet de Culture Artistique et Plastique

## INTRODUCTION

Ce corpus de documents nous présente quatre œuvres et une citation qui, chacune à leur manière, mettent en avant les relations entre la forme et ce à quoi elle se réfère. La forme est, par définition, un ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue. Elle peut être celle de l'objet d'art, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture mais elle peut aussi être celle de l'objet représenté. Ces traits caractéristiques, dans les arts plastiques, peuvent aussi permettre de mettre en lien la forme représentée avec la réalité à laquelle elle se réfère. Le lien à l'élément référent peut prendre forme de façon sémantique, matérielle, culturelle ou factuelle. Dans ce corpus de document il s'agit d'étudier la forme que peut prendre une réalisation artistique et/ou plastique dans le but de faire appel à une référence. Afin de pouvoir mettre en avant le lien la forme — ici l'œuvre — et ce à quoi elle se réfère — l'inspiration de l'artiste — celui-ci est amené à prendre en compte le point de vue du spectateur et en se questionnant sur l'effet recherché. Notre réflexion nous amène donc à nous poser la question suivante : Dans quelle mesure l'artiste peut-il amener le spectateur à se questionner sur la référence de l'œuvre qu'il regarde ?



Dans un premier temps, nous questionnerons la valeur expressive de l'écart en art en étudiant notamment l'autoportrait et les enjeux artistiques qu'engendre une auto-présentation de la part de l'artiste. Nous nous placerons du côté de ce dernier afin de nous questionner sur l'effet recherché dans le processus de création, avant d'étudier l'influence que peut avoir le dispositif de représentation et ses effets sur la perception de l'œuvre. Dans un second temps, nous nous questionnerons sur l'autonomie de l'œuvre d'art, notamment l'importance du choix du référent, son lien à la culture générale, culture personnelle de l'artiste, culture du spectateur, etc. ainsi que le lien entre le référent et l'œuvre présentée. Puis, nous nous poserons la question de l'importance du titre sur la perception de l'œuvre : est-il un indicateur nécessaire à la compréhension de la nature de l'œuvre ou un moyen de biaiser notre regard ?

## PLAN

- I. La valeur expressive de l'écart en art
  - A. Autoportraits : présentation et représentation de l'artiste.
  - B. Le questionnement de l'effet recherché dans le processus de création.
  - C. Le choix du dispositif de représentation et son influence sur la perception de l'œuvre.
  
- II. L'autonomie de l'œuvre d'art
  - A. Le choix du référent : culture générale ou personnelle ?
  - B. Le lien entre le référent externe et l'œuvre présentée.
  - C. Le Titre : un indice supplémentaire ou un moyen de biaiser le regard ?

## ANALYSE DES ŒUVRES

### **Le Parmesan, *Autoportrait au miroir*, 1524**

Le cadre circulaire du tableau accentue l'effet de distorsion, l'effet « loupe » né à la peinture, la déformation vers les bords du portrait est la première chose que l'on remarque en regardant le tableau. Le titre de l'œuvre nous indique qu'il s'agit d'un autoportrait dans un miroir, ce qui explique la déformation. Cependant, sans la précision dans le titre, il aurait été aisé de deviner qu'il s'agit en effet d'un autoportrait fait à la base d'un reflet sur une surface déformante. Ce qui surprend dans ce tableau est le fait que le peintre ait délibérément choisi de reproduire les distorsions qu'il a pu observer dans son reflet. Enfin, la petite taille de la peinture peut également laisser penser, si l'on s'appuie  sur le point de vue représenté, que le miroir utilisé mesurait sensiblement la même taille que le tableau sur lequel le reflet a été reproduit.

### RÉFÉRENCES :

- **André Kertesz, *Distorsion n°113*** = Dans sa série de Distorsions l'artiste emprunte le concept du miroir déformant des fêtes foraines. Dans cette photographie précisément on devine également Kertesz dans le coin gauche, au corps tordu et allongé, caché derrière son appareil photo. Dans cette série de photographie l'artiste joue avec le corps et ses formes, très souvent des femmes nues, seules au centre du cadre, prennent la pose devant le miroir. La spectateur peut voir, selon l'emplacement de l'appareil photo au moment de la prise de


vue, leurs corps de déformer. On est ici dans la représentation d'une réalité étrange, il s'agit en effet d'un reflet dans un miroir, mais la déformation donne à ces corps une forme bizarre voire monstrueuse, comme sortis de l'imaginaire, l'artiste joue avec la ressemblance et la vraisemblance.

- **Alain Fleisher, série « Les objets miroirs »** = Dans cette série de photographies, on peut distinguer des portraits, déformés par l'objet sur lequel on lit les reflets. En effet, la série des objets miroirs prends appui sur la dimension du reflet et de la réflexion de la lumière dans la photographie. Ici le visage photographié « prend la forme » de l'ustensile sur lequel on le photographie.

### **André Kertesz, Autoportrait, Paris, 1927**


La notion d'« autoportrait » nous présente ici un écart entre ce qui nous est dit et ce qui est réellement visible, on ne voit que l'ombre de l'artiste. On devine alors la personne qui se trouve derrière de part la forme de la silhouette, et l'ombre d'un appareil photo nous laisse deviner que c'est lui qui s'est pris en photo lui-même. Cependant, avec ce cliché Kertesz redéfinit sa notion de l'autoportrait : ne dévoiler que ce que l'on veut montrer, la silhouette, la forme de l'artiste mais pas son identité.

### RÉFÉRENCES :

- **Kumi Yamashita, Fragments** = Dans cette série de minis sculptures il est surtout question de déformation par la lumière, de différence entre le présenté et le projeté, en effet, les « visages » sculptés par des plis sur post-it prennent forme grâce à la lumière, La position de l'éclairage est pensée de façon à ce que les post-it pliés projète  ombres dont la forme ressemble aux traits d'un visage. Sans lumière, sans projection, il n'y a qu'une multitude de post-it froissés collés à un mur.



### **Alighiero Boetti, Lo chi prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969, 1969**

Le titre « Moi qui prend le soleil à Turin le 19 janvier 1969 » nous indique de quoi il s'agit, sans quoi, nous serions incapable de comprendre ce que représente cet amas de boulettes, si ce n'est un corps, de part la disposition qu'on leur a donnée. Cependant, le titre nous permet ici de nous référer à un événement antérieur ayant eu lieu dans la vie de l'artiste et nous permettant de comprendre la nature de cette œuvre.

La forme du corps et la mention du « moi » dans le titre nous indique qu'il s'agit également d'un autoportrait, bien qu'abstrait ou en tout cas peu représentatif de la réalité,  référent. Ici l'œuvre est pertinente du fait de la force de son auto-référenciation, comme si l'ar-

tiste avait voulu créer une sculpture pour se souvenir de cette journée avec un souvenir qui lui est très personnel et qui ne parlera à aucun spectateur si sa mention n'en est pas faite.


#### RÉFÉRENCES :

- **Yves Klein, *Antropométrie***  ***l'époque bleue et FC1*** = Dans ses travaux autour du corps, Klein utilise le corps comme outils, comme matière première à la création de ses toiles. Dans *Antropométrie de l'époque bleue*, le corps sert de tampon, il laisse une empreinte sur la toile, dans *FC1*, le corps sert de pochoir. Dans ces deux cas entre en jeu la notion de la forme, celle du corps, celle de l'empreinte,  la trace qui est laissée sur la toile et la différence entre la forme de cette empreinte et la forme de corps original, référent.

#### **Keith Cottingham, *Triple*, série « *Fictitious Portraits* », 1992**

Dans cette série de portraits l'artiste modélise numériquement des portraits de garçons, c'est pour cette raison que la « photographie » est si figée. De plus, le rendu nous donne l'impression de se trouver face à des triplés, leurs ressemblance est telle qu'elle trouble et peut même mettre mal à l'aise. Le manque de vie dans ce portrait crée une opposition avec l'hyper-réalisme de la réalisation. En effet, l'artiste crée des portraits imaginaires en relevant des éléments physiques sur différents portraits existants, créant ainsi un (ou des) jeunes adolescents fictifs aux caractéristiques physiques prélevés sur des corps de genre, de couleur, d'âges différents. L'artiste joue avec l'effet de ressemblance car, bien que l'on ait l'impression du contraire, les visages sont tous sensiblement différents puisque créés sur la base d'éléments corporels différents. Ici l'artiste est dans la recherche de la vraisemblance, le spectateur peut avoir l'impression de se trouver face à un portrait et, tout en sachant que quelque chose cloche, dérange, ne pas savoir de quoi il s'agit.


#### RÉFÉRENCES :

- **Anthony Aziz et Sammy Cucher, série « *Dystopia* »** = Dans cette série de portraits les artistes questionnent l'identité en jouant avec des portraits rapprochés de personnes auxquelles ils ont « retiré » les yeux. l'effet produit par le montage peut amener le spectateur à se questionner sur l'identité des personnes cachées derrière ces portraits mais peut également amener le spectateur à ressentir un certain malaise face à la monstruosité, l'étrangeté qui prend forme sur ce visage auquel on a retiré les yeux. 

- **Giuseppe Arcimboldo, *Le Jardinier*** = Dans ce « portrait » Arcimboldo joue avec la forme. Le jardinier est en réalité une nature morte, dont les fruits et légumes ont été positionnés par le peintre de façon à former un visage, une fois le tableau retourné. Le tableau est présenté dans le sens du visage, donnant ainsi au spectateur cette première impression d'observer un portrait avant de remarquer la composition végétale et l'assemblage d'élé-


ment. Ici, le médium utilisé est le fruit et, la façon dont il est disposé et agencé sur la toile permet à l'artiste de donner à voir un « portrait caché », visible par le spectateur uniquement grâce à la capacité de celui-ci à se référer à un élément connu : le visage. Cette référence peut également nous amener à traiter de l'extrait de *L'acte photographique* de Philippe Dubois.

### **Philippe Dubois, *L'acte photographique*, 1990, p.9**


Dans cet extrait, Philippe Dubois traite de l'importance de la réflexion autour du médium et de son utilisation, afin de permettre au spectateur de créer un lien entre le référent — qu'il s'agisse de l'artiste, d'un souvenir, d'une autre œuvre — et la représentation faite de ce référent, que la référence soit factuelle, matérielle, visuelle, symbolique ou sémantique. Dans l'acte photographique, la question se pose sur la relation entre l'appareil photo, ce qu'il prend en photo et la façon dont il le prend en photo afin que puisse apparaître  auto-référenciation de l'œuvre photographique.



La photographie n'est ici pas prise en compte comme une image seule, mais comme une image faisant référence à quelque chose : un personne, un souvenir, une action passée, et dont on garde une trace. La trace dépendant elle même de ce que l'on veut montrer, laisser voir. La façon dont on prend la photo défini la façon dont ce souvenir, cette personne, cette action, sera perçu par celui qui regarde.




#### RÉFÉRENCE :

- **Michel Gondry, *Soyez Sympa, Rembobinez !*** = Dans ce film de Michel Gondry, les protagonistes, ayant perdu ou endommagé une cassette de SOS Fantôme empreinte dans un magasin de location, prend la décision de reproduire le film selon leurs moyens. Les scènes, les cadrages, les plans de coup reprennent à l'identique ceux du film, cependant, les costumes, les maquillages et effets spéciaux sont fait d'objets bricolés et assemblés  de ressembler le plus possible aux éléments originaux sans jamais y parvenir. Quelqu'un n'ayant alors jamais vu le film pourrait regarder cette version sans manquer une seule minute de l'histoire originale. Seules les personnes l'ayant déjà vu se rendrait compte qu'il s'agit d'une contre-façon, c'est en ça que le réalisateur jouent avec la notion de ressemblance et de vraisemblance. C'est également en ça que « la question de la relation entre le référent externe et le message produit par le médium » se pose.

#### CONCLUSION

Nous avons donc tenté de répondre, lors de cette étude de document, à la problématique suivante : Dans quelle mesure l'artiste peut-il amener le spectateur à se questionner sur le référent  l'œuvre qu'il regarde ?

Comme nous avons pu le constater, la notion d'autoportrait, et la réalisation d'un autoportrait par l'artiste l'amène forcément à prendre référence sur l'existant : lui-même, et à le reproduire à sa façon, selon ses envies, sa perception de lui-même mais également en fonction de ce qu'il souhaite ou non donner à voir au spectateur. L'écart entre le réel et la reproduction se fait donc dans la subjectivité du regard de l'artiste sur lui-même. Il en est de même lorsque l'artiste, au cours du processus de création de son œuvre, se questionne sur la façon dont il souhaite se présenter au monde dans le cas de l'autoportrait, et sur la façon dont il souhaite que le spectateur perçoive ce à quoi il se réfère, dans l'autre cas. Ici le choix du médium et de l'effet qu'il produira, ainsi que le choix du dispositif de représentation sont des questionnements inhérents au processus de création dans le cadre d'une œuvre autonome dans sa référence. Le choix du matériau, de l'outil,  cadre, du dispositif de présentation, dans le but de référer à quelque chose d'extérieur à l'œuvre, est travaillé dans son aspect sémantique. Comme l'illustre très bien Philippe Dubois il s'agit à ce moment là pour l'artiste de se poser la question « de la relation [...] entre le référent externe et le message produit par le médium  ».

Bien entendu, dans une question de faire appel à un référent extérieur, l'artiste est également amené à se poser la question de la réceptivité du spectateur vis-à-vis de ce « clin d'œil » caché au cœur de l'œuvre. Dans ce corpus, le référent de l'artiste est lui-même, ce dernier fait donc appel à une culture qui lui est propre, sa propre culture, ses souvenirs, son reflet. Cependant, dans la nécessité de se faire comprendre par le spectateur, le dispositif de représentation utilisé doit faire appel à la culture personnelle de celui qui regarde. On fait donc appel à l'idée du miroir, celle de l'ombre d'un appareil photo, etc. des éléments du réel que n'importe qui serait capable d'identifier et qui lui donneront un indice  la nature de l'œuvre et la nature du référent extérieur. Enfin, dans le cas où l'œuvre elle-même ne permettra  au spectateur de faire le lien entre ce qu'il regarde et le référent représenté, l'artiste peut toujours ajouter un « indice » supplémentaire : le titre de l'œuvre. Ainsi, le cartel permet de placer l'œuvre dans un contexte qui va permettre au spectateur de comprendre à quoi cette œuvre fait référence. Afin que le spectateur puisse prendre pleinement conscience de l'œuvre dans son intégralité — c'est-à-dire non plus seulement l'œuvre telle qu'elle est présentée mais également ce qu'elle représente et ce à quoi elle se réfère — l'artiste est amené à questionner la forme du dispositif de représentation, quel aspect, quel matériau, quel forme,  et l'élément sera celui qui fera référence à ce qu'il veut montrer ? Ici, la forme que prend le dis-

positif de représentation dans le but de se référer à un élément extérieur est avant tout sémantique, on perçoit d'abord l'œuvre dans sa matérialité physique, avant de percevoir, dans un second temps, le titre, le message, le souvenir, l'élément auquel elle fait référence.

Ce qui nous amènerai<sup>☐</sup>ns une logique réflexive, non plus à nous questionner seulement sur le dispositif de représentation mais également sur le dispositif de présentation, de mise en regard et en espace de l'œuvre. ☐position, installation, in situ, performance ; nous pourrions nous questionner sur la façon dont le choix du dispositif de présentation influe sur la perception de l'œuvre par le spectateur. Nous pourrions ici prendre l'exemple des œuvres de land art de Christo et Jeanne-Claude, notamment *Surrounded Islands*, un installation qui place les îles de la baie de Miami au cœur de l'œuvre. Ici l'écrin fait œuvre et crée un contexte. Les spectateurs sont alors attirés par ces étendues roses inhabituelles et sont amené à se questionner sur leur origine. Le but : dénoncer la non considération de ses îles et leur transformation en décharge public. Transformant ces îles en œuvre d'art, le duo d'artiste les rend belles, et amène le spectateur à se questionner sur la beauté de ce qu'il regarde, l'amenant, dans un second temps à une sensibilisation autour de la cause environnementale. Dans le cas de l'autoréférenciation de l'œuvre d'art nous serions ici amenés à nous demander si la choix du dispositif de mise en regard et la forme donnée à celui-ci est ou non un moyen de replacer l'œuvre dans un contexte. ☐