

## Extrait du rapport de jury 2017 de l'épreuve de culture artistique :

« À partir des documents figurant dans le dossier joint et en mobilisant d'autres références de votre choix (artistiques, historiques, théoriques, critiques...) pour enrichir votre propos et étayer votre argumentation, vous conduirez une réflexion afin de démontrer :

**Vous montrerez dans quelle mesure les créateurs contemporains, en proposant des représentations et des usages inédits de l'espace public, interrogent de nouveaux espaces citoyens.**

Il était accompagné de trois documents iconographiques et d'un document textuel (une citation), disponibles sur [educ.gouv.fr](http://educ.gouv.fr).

Le **document 1** proposait la photographie d'une performance imaginée par le collectif ICI-MÊME. ICI-MÊME a créé un théâtre de proximité, parfois invisible, qui décrypte les mécanismes et le double langage des sphères sociales et économiques. Le but des interventions urbaines du collectif est de susciter le débat citoyen. Les remarques accompagnant la légende de l'image contenaient des informations importantes. De nombreuses copies ont réduit le débat citoyen à des réunions de mairie en occultant, par exemple, l'incidence des forums sur le web (l'espace citoyen est depuis longtemps dématérialisé grâce au numérique), ou même les échanges dans l'espace public en situation de visiteur ou à proximité des oeuvres.

Le **document 2** présentait une photographie prise en plongée d'un environnement urbain. Elle montrait la structure au milieu de cet environnement architectural, pouvant lui conférer un statut d'architecture nomade. Là encore, la question du passage entre espace public et espace citoyen se posait avec force. Le fait de participer aux activités proposées dotait-il les habitants d'un nouveau statut ? Certaines copies ont parlé de goutte d'eau, de structure gonflable, de ballon... Certes, il est intéressant de développer des analogies formelles, mais encore fallait-il les rattacher au sujet traité. Après une analyse formelle, où de nombreuses copies ont notamment abordé les notions de transparence, de surfaces réfléchissantes, les questions liées à l'espace public pouvaient être posées, à plusieurs niveaux. Cette structure était visible dans plusieurs contextes urbains connotés, dans le sens où ce n'était pas simplement lieu de « rencontres » et d'échanges : le temps et l'espace proposés au public provoquaient un dialogue entre cette structure et son environnement spécifique. Ce dialogue faisait sens – le texte accompagnant le document permettait de comprendre cet élément essentiel du sujet. Ce document contenait également un questionnaire qui permettait d'établir un lien avec le reste du corpus : les créateurs contemporains agissent-ils dans le champ de l'invitation ou de l'incitation pour capter l'attention ou l'action d'un public ?

Sur l'image proposée par le **document 3**, les informations visuelles permettaient de préciser le contexte, le lieu d'exposition d'une oeuvre d'art.

L'artiste pragoïse, partant du principe que le son et la musique sont de puissants véhicules d'émotions, propose avec *Public Juke-Box* une sculpture publique et acoustique. Nombre de candidats ont à juste titre observé la présence d'un socle qui pouvait être rattaché au piédestal. Cet espace est à la fois un socle pour le juke-box, mais aussi pour le spectateur qui devient ici un activateur de l'oeuvre. Dans cette configuration, des candidat.e.s ont à juste titre évoqué le fait que cette oeuvre « imposait » au public alentour le choix d'un individu, avec toutes les questions inhérentes à l'action dans l'espace public. L'objet connoté du juke-box est intéressant : il devient ici singulier non seulement par son intégration dans des contextes inhabituels (interrogeant peut-être le statut du monument public, mais également par le choix proposé du listing sonore. Les choix proposés invitent à décloisonner différents registres d'expressions artistiques et culturelles.

La citation du **document 4** de Phyllis Lambert, fondatrice en 1979 du CCA<sub>2</sub>, permettait d'ouvrir la réflexion à l'expérience sensible.

La ville n'est pas un espace homogène, mais offre une vaste palette sensorielle, dont toutes les composantes ne relèvent pas de l'artistique : quelles sont les opérations, les actions, les postures des créateurs contemporains qui donnent un sens – artistique – à l'occupation inédite d'espaces publics ? Le document 4 permettait éventuellement, à la manière d'un fil rouge, de structurer chaque partie pour interroger l'expérience sensible du participant (volontaire ou non).

## **La nécessité de comprendre et maîtriser la forme dite dissertée**

Bien sûr, ce qui est requis pour composer une réponse au sujet en 6 heures et sous forme dissertée demande un travail régulier pendant la préparation au concours pour pallier les manques les plus importants afin d'être capable d'élaborer une problématique (un questionnement complexe, qui comporte des enjeux, voire des contradictions, qu'il faut discuter) guidant la démonstration. Tant sur le fond que sur la forme, les bonnes copies s'attachent à respecter tous les principes propres à cette épreuve de composition écrite. Un écrit sous forme dissertée comporte une introduction qui présente les éléments du dossier, reformule le sujet pour exposer une problématique et propose le plan qui va guider la réflexion ; le développement analyse en plusieurs temps ou axes – traditionnellement trois – les enjeux du sujet en accordant une part privilégiée à l'examen d'un document du dossier, à l'aune des autres documents ; la conclusion fait l'objet d'une synthèse, qui permet d'affiner la problématique et d'ouvrir des pistes prospectives, dans le champ artistique et culturel que sous-tend le sujet.

## **Prendre en compte toutes les données du sujet et dossier de documents**

Dans le développement de la réflexion, **tous** les documents iconiques et textuels du dossier sont mis en relation, voire en tension. L'analyse plastique et iconographique précisément identifiée **d'un seul** document choisi dans le dossier permet d'éclairer ce développement, d'en montrer les enjeux. Ce recentrement indispensable doit permettre aux candidat.e.s de se confronter véritablement au sujet, sans opérer de juxtapositions inutiles. Tout en respectant l'ordre de présentation des éléments et ce qui les relie, des croisements sont effectués selon des axes pertinents. Les candidat.e.s sont vivement invité(e)s à exploiter la richesse des documents, en les organisant, tout en manifestant un authentique engagement.

S'approprier les objectifs de l'épreuve écrite commence par la lecture attentive de **toutes** les données du dossier. Les légendes et références des documents, tout comme les *remarques* qui en soulignent le contexte, doivent être soumises à un examen précis. Cet effort aboutit à une prise en compte efficace du sujet, évitant ainsi les digressions dangereuses et les contresens. Des références extérieures peuvent être utilisées en complément. Cependant, elles ne doivent pas déplacer ni désorienter le propos (ce qui conduirait à un hors sujet), en prenant l'ascendant sur la problématique posée. Sans évacuer la question, mais au contraire en consolidant la démonstration, ces références complémentaires étayent un raisonnement structuré. Bien entendu, les bonnes copies ne se livrent pas à des inventaires ou à des énumérations non commentées, mais les intègrent de manière équilibrée dans le propos.

## **Problématiser à partir des questionnements induits par le sujet**

Expliciter les termes du sujet, les mettre en tension, permet d'élaborer une introduction où sera défini avec finesse le contexte spatio-temporel des formes artistiques, circonscrit au filtre des notions plastiques adaptées au sujet. La problématique se trouve dans le sujet dont les termes ne doivent pas être tronqués, mais déployés en vue de construire un devoir sous forme dissertée. Cette opération indispensable implique une hiérarchisation des idées grâce à un fil conducteur annoncé dans un plan clair.

Une problématique est un questionnement qui n'amène pas la réponse « oui » ou « non », mais un ensemble des liens et d'articulations entre les différents problèmes posés par le sujet. Problématiser, c'est explorer les relations entre différents problèmes. Dans la forme dissertée, il convient de resserrer peu à peu le propos (de l'idée générale vers une proposition plus délimitée), en s'appuyant dans la construction de son écrit sur le corpus des documents.

## **Développer une réflexion argumentée et étayée, soutenue par un écrit structuré et fluide ; savoir conclure**

Décrire et interpréter ne suffisent pas, il faut analyser sans paraphraser. Les composantes (formes, couleurs, matières...), l'éclairage, l'espace de présentation des oeuvres révèlent des intentions, des partis pris qui ont du sens, une (des) signification(s) précise(s). S'interroger sur les formes plastiques et sur ce qu'elles sous-tendent constitue le coeur du travail du futur enseignant d'arts plastiques. Un travail sensible d'observation des oeuvres en dehors de tout préjugé doit s'articuler à une pensée compréhensible, élaborée à partir de la pluralité des concepts artistiques. La forme démonstrative du discours ne doit pas s'appuyer sur des effets narratifs vagues, des inexactitudes, des approximations. En bref, écrire c'est opérer des **choix** justifiés, organisés en fonction d'un questionnement précis. Il

s'agit d'exprimer sa singularité, son regard et son expérience, même récente, sur le champ des arts et de la culture, nourri par un vocabulaire artistique spécifique et mesuré, avec une distance critique argumentée et sensible.

Du cheminement de cette réflexion découle une conclusion soignée, à laquelle il faut accorder le temps nécessaire avant relecture de l'ensemble. Elle permet d'effectuer la synthèse, de la démonstration en dégageant d'autres liens avec le sujet.

### **Répondre aux exigences de maîtrise de l'écrit attendues d'un futur professeur**

La composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique n'est pas un carcan rigide ; elle exige une maîtrise élémentaire de la langue française pour mettre en forme une réflexion et un débat, en excluant tout écart de langage qui ne saurait s'accorder avec la fonction d'un futur professeur. Il faut relire son texte, soigner l'orthographe (noms communs et noms propres) et la syntaxe.

C'est la condition minimale d'un propos convaincant, sobre, efficace, sans envolées ni répétitions. Il est notable que les bonnes copies ne se situent pas dans l'implicite, elles s'efforcent au contraire d'explicitier le propos, sans pour autant réduire la complexité du sujet. La lisibilité de la graphie participe de cet effort de communication d'une pensée dynamique, qui interroge le champ mobile, divers et interactif des arts plastiques et de la culture contemporaine. Rappelons qu'insérer une citation appropriée dans un texte, mentionner un titre d'oeuvre, changer d'axe de réflexion sont des choix qui reposent sur une codification commune permettant au lecteur d'apprécier la logique d'un propos précis.

### ***Quelques pistes qui pouvaient aider à la problématisation :***

- Un habitant devient-il citoyen en s'engageant dans « son » espace public ?
- Quelle est la nature de cet engagement ? Est-elle d'ordre social, d'ordre artistique, d'ordre politique ?
- Quel rôle attribuer à ces créateurs contemporains et est-il forcément toujours question d'art ?
- Une interrogation pouvait également émerger : à partir de quand un espace public devient-il un espace citoyen, et en quoi une intervention de type artistique change-t-elle le statut de cet espace ?
- Comment nommer les créations, les mises en situation en regard de l'histoire des arts plastiques ?

### **Quelques conseils pour s'outiller et développer les compétences exigées dans le cadre de l'épreuve :**

#### ***Lire et analyser les termes du sujet***

- Problématiser : articuler les notions de la discipline des arts plastiques avec les termes du sujet à questionner.
- Lire attentivement les légendes des images, les références de la citation, et considérer le corpus documentaire comme un tout.
- Introduire une problématique ou du moins un questionnement dans l'introduction.
- Proposer un plan et s'y tenir.
- Séparer les paragraphes.
- Clarifier l'expression par des phrases construites et structurées du point de vue grammatical et syntaxique.
- S'appuyer sur des exemples concrets, précis, connus et justifiés.
- Citer des références dont on est sûr.
- Hiérarchiser ses idées pour mener un questionnement raisonné et argumenté, évitant ainsi les cheminements aléatoires.
- Rédiger une conclusion qui n'enferme pas le sujet dans le bilan des développements du devoir, mais ouvre des perspectives sur de nouvelles pistes de réflexion.
- Prendre le temps de relire son texte pour éliminer les erreurs d'orthographe et les problèmes de syntaxe.

Extrait du sujet zéro 2017 de l'épreuve de culture artistique :

**Comment le dessin, traditionnellement surtout envisagé comme une technique d'étude et de reproduction fidèle d'un modèle, est devenu un domaine artistique à part entière, contribuant notamment à l'évolution des pratiques de la création contemporaine.**

**Dossier documentaire**

**- Document 1 :**

Charles Bargue (1826-1883) et Jean-Léon Gérôme (1824-1904), planche I, 60, extraite des *Cours de dessin* (1868-1873), Paris, édition Ackerman, ACR Édition, 2003, p. 87.

**- Document 2 :**

Nicolas Pegon (1984- ), *Dessin à 4 mains avec l'artiste Samuel Trenquier*, technique mixte sur papier 300 gr, 120 x 80 cm, 2015.

**- Document 3 :**

Dan Perjovschi (1961- ), *Craie sur tableau noir*, 2007. Paris, Centre Culturel Suisse de Paris.

**- Document 4 :**

Francis Alÿs (1959- ), *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (Parfois faire quelque chose de poétique peut devenir politique et parfois quelque chose de politique peut devenir poétique), performance, Jérusalem, Israël, 2004.

**- Document 5 :**

Sol LeWitt (1928-2007), *Dessins muraux de 1968 à 2007*, Rétrospective. Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, vue partielle de l'exposition.

**- Document 5 (autres possibilités)**

Adrien Mondot (1979- ), jongleur et informaticien, Claire Bardainne (1978- ), plasticienne, *Un point c'est tout*, spectacle interactif (de cirque et de création numérique), 2014.

**- Document 6 :**

*Du dessin à l'art numérique*, Centre Régional de Documentation Pédagogique, Arts visuels, 2011-2012, académie de Grenoble, extrait.

**- Document 6 (autres possibilités)**

*Le Cube*, Centre de création numérique, page du site internet, capture d'écran.

Extrait du rapport de jury 2018 de l'épreuve de culture artistique :

**En quoi les pratiques artistiques contemporaines élargissent notre perception de la couleur.**

**Dossier documentaire**

Document 1 : Yves Klein (1928-1962), SE 71, L'Arbre, grande éponge bleue, 1962, pigment pur, résine synthétique sur éponge et plâtre, 150 x 90 x 42 cm, Paris, Centre Pompidou.

Document 2 : Olafur Eliasson (1967), *Inside the horizon*, [À l'intérieur de l'horizon], installation permanente, rez-de jardin, 2015, Paris, Fondation Vuitton. Tout au long d'une coursive, s'aligne une série de colonnes qui se reflètent dans l'eau du bassin et forment un kaléidoscope de miroitements dorés. Invités à circuler entre elles, les visiteurs activent un jeu de reflets successifs, l'eau, l'architecture, les colonnes et leur propre image venant se réfléchir et se diffracter les unes à la surface des autres.

Document 3 : Dan Flavin (1933-1996), Sans titre (à Donna) 5a, 1971, tubes fluorescents, métal peint, 244 x 244 x 139 cm, deux tubes fluorescents jaune, bleu, rose et structure de métal peint placés en carré en travers d'un angle, Paris, Centre Pompidou.

Document 4 : Henri Matisse (1869-1954), Portrait de Madame Matisse à la raie verte, 1904, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst. - Document 5 : Extrait d'un texte de Philippe Lanthony, Histoire naturelle de la vision colorée, Paris, Éditions de La Martinière, 2012, p. 13-14.

### **Qualité de la problématisation à partir du sujet**

#### **Problématiser :**

À partir des éléments fournis par le sujet, le candidat doit être capable de problématiser. Pour autant, construire sa problématique ne veut pas dire traiter une autre question que celle proposée par le sujet ! Par « problématisation », on entend l'élaboration d'un questionnement articulé sur au moins deux paramètres de même catégorie. Le travail de problématisation ne conduit pas à des interprétations, mais à des explicitations. C'est dire qu'il nécessite la définition des notions, des contextualisations, des comparaisons et des évaluations qui ne dissocient pas les « faits » et les « valeurs ». Problématiser n'est pas poser une surabondance de questions qui témoigneraient d'une incapacité à choisir et aboutiraient à l'éparpillement. S'il y a plusieurs questions, il ne s'agit pas de les présenter successivement, mais de les articuler afin de hiérarchiser un propos argumenté. La qualité de la problématisation se mesure à la manière dont le candidat communique clairement un cheminement argumentatif. Soit dégager les différents enjeux du sujet et de ses consignes pour le traiter ; problématiser ces questionnements et ces enjeux pour structurer une réflexion étayée et sensible sur les évolutions des pratiques artistiques. **Le questionnement posé par le sujet n'est donc pas une problématique avec laquelle il a été pourtant souvent confondu. Il indique une orientation qu'il convient d'explicitier par des questions pour mettre en exergue les principales notions (explicites et implicites), ainsi que les rapports à interroger.**

Le corpus du dossier est constitué non pas d'œuvres mais de reproductions de celles-ci ; ce qui nécessite non seulement une capacité à en saisir les données détaillées, mais aussi à se les représenter dans leur contexte réel, condition sine qua non pour en décrypter les niveaux sémantiques. La dimension qualitative, ici évaluée, relève des capacités à investiguer et à actualiser des connaissances, garantes du transfert de savoirs enseignables. Si le travail de problématisation cherche à communiquer au lecteur-jury une capacité à poser et à expliciter clairement et efficacement la complexité du sujet, c'est d'abord l'analyse du sujet qui en est la condition première. En visant la problématisation, les opérations nécessaires à l'analyse d'un sujet sont fondamentales — insistons encore sur le fait que cet exercice renseigne sur les compétences du futur professeur d'arts plastiques, censé développer chez les élèves « un recul réflexif quant à sa démarche et d'analyser de même toute œuvre d'art » (Programmes d'enseignement au cycle terminal – B.O. spécial n°9 du 30 septembre 2010).

Il s'agit de discriminer pour hiérarchiser les éléments explicites et implicites contenus dans le sujet.

**Les questions suivantes permettent de situer le cadre du sujet et de repérer les éléments essentiels d'une problématisation bien posée :**

quelles sont les notions explicites principales ? Quelles sont les notions implicites ? Quels sont les rapports à questionner ? Quel est le contexte à considérer ? Quelles relations peut-on établir avec les questions des programmes d'enseignement du collège et du lycée ?

**Les termes principaux du sujet étaient « perception de la couleur » et « élargissent ». Le contexte à prendre en compte était « pratiques contemporaines ».** Toutefois, les documents invitaient à examiner une période allant de l'art moderne à l'art contemporain. L'examen des ouvertures opérées par ces pratiques artistiques devait évidemment être effectué. Ce qui n'excluait pas la prise en considération de la période antérieure au XXe siècle.

Pour envisager le travail de problématisation, **deux groupes de questions** pouvaient se poser à partir des termes principaux :

**1-** Si la couleur n'est accessible qu'au travers d'un cheminement de la sensation à la perception, par l'appareil visuel, qu'en est-il de l'existence de la couleur ? Peut-on transmettre une perception de la couleur indépendamment des diverses contingences auxquelles elle est toujours associée : la lumière (quelle énergie ? quelle orientation ? quelle intensité ?), la matière, l'espace, le temps, le corps ? Quelles distinctions et quelles relations établir entre perception physique des couleurs et perception subjective de la couleur ? Peut-on considérer la perception de la couleur comme une forme plastique et artistique à part entière ?

**2 -** Qu'en est-il de notre propre capacité à élargir notre perception ; quels sont les facteurs qui déterminent, voire empêchent, l'élargissement de la perception ? Comment analyser cet « élargissement de la perception de la couleur » que les pratiques artistiques contemporaines seraient censées développer ? Quels déplacements des représentations sur notre manière de percevoir cherchent-elles à opérer ? De quelles manières et pourquoi l'art moderne a-t-il déconstruit la subordination de la couleur à la représentation ?

Extrait du rapport de jury 2019 de l'épreuve de culture artistique :

**En quoi les pratiques artistiques contemporaines confrontent matières, outils et gestes et en renouvellent les relations ?**

### **Dossier documentaire**

**Document 1 :** Michel PAYSANT (1955), *240 secondes Autoportrait*, 2008, Eyedrawing, tracé vectoriel avec traitement de la ligne, tirage numérique pigmentaire sur papier Hahnemühle, 100 x 130 cm.

*Eyedrawing* : dessin obtenu en enregistrant le déplacement de l'oeil sur un sujet à l'aide d'un *eyetracker* (oculomètre en français) qui permet d'enregistrer les mouvements oculaires en filmant l'oeil avec la caméra en lumière infrarouge orientée vers le centre de la pupille. Un logiciel permet de détecter la pupille (partie de l'oeil qui ne réfléchit pas la lumière infrarouge puisqu'elle est absorbée par la rétine).

**Document 2 :** Óscar MUÑOZ (1951), *Narcisse*, 2001-2002, images extraites d'une vidéo, diffusion au format 4/3, 3 minutes.

Dessin réalisé à l'aide d'un tamis photo-sérigraphique et de poudre de charbon. L'artiste dépose les contours et les grandes lignes d'un visage à la surface de l'eau. L'image et son reflet s'altèrent et se distordent progressivement à mesure que l'eau s'écoule, jusqu'à s'évanouir totalement au fond du lavabo.

**Document 3 :** Robert MORRIS (1931), *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, [Temps aveugle IV (Dessin avec Davidson)], 1991, graphite, oxyde de fer, huile sur papier, 96 x 127 cm, Paris, Centre Pompidou. Dessin réalisé les yeux bandés et incluant des citations tirées des écrits du philosophe américain Donald Davidson.

**Document 4 :** Stephan BALKENHOL (1957), *Centaure*, 2000, bois peint, 158,5 x 74 x 71 cm, Zurich, Mai 36 Galerie.

**Document 5 :** « De Kooning ne rassemble pas divers supports légers et maniables pour produire un effet de collage, une allégorie de l'éclatement ; il se sert du papier parce qu'il peut le déchirer ou le découper facilement et à l'infini et peut ainsi placer les bribes obtenues où bon lui semble dans le développement de son tableau, il peut saisir ainsi, presque physiquement, empiriquement dans son espace, tous les aspects de la forme, transposer les constituants possibles d'un tableau à un autre tableau, décliner ses figures. L'espace et la physionomie de son tableau sont *ipso facto* pris dans l'espace réel. C'est l'arène où des réalités matérielles s'affrontent. »

Extrait d'un texte d'Ann HINDRY, *Dessiner est un autre langage*, acte du colloque organisé par l'Université Picardie Jules Verne, le Fonds régional d'art contemporain de Picardie, le Musée de Picardie, 1999, p. 36-37.

## La problématique

La problématique du sujet est une étape importante trop souvent occultée, ou mal maîtrisée, ce qui est rédhibitoire pour la conduite de la réflexion. Comment identifier les questionnements éclairant le sujet ? Poser une problématique ne revient pas à reformuler littéralement les données du sujet comme cela a été souvent repéré, ni à juxtaposer des questions en tentant d'utiliser des préparations de sujets faites en amont sur les rapports entre *figuration et abstraction*, *la place du spectateur*, ou encore de *l'espace*, qui engagent de fait sur un hors-sujet.

Il paraît utile de rappeler que c'est à partir du sujet que le (la) candidat(e) extrait des problématiques formulées clairement, sur lesquelles viendront s'appuyer les analyses des éléments du dossier. Il n'y a pas de réponse univoque, la complexité sous-tendue par le sujet appelle à :

- faire des choix, pour faire émerger un sens ;
- poser des axes de réflexion ;
- mettre en place une annonce de plan qu'il faut impérativement suivre afin de développer une pensée fluide structurée par un raisonnement cohérent.

### Quelques exemples de problématiques possibles :

- Comment les gestes peuvent-ils s'affranchir d'outils pour réinventer leur relation à la matière ?
- Comment les gestes peuvent-ils se réinventer en expérimentant de nouvelles matières et outils ?
- En quoi les avancées techniques induisent-elles de nouvelles pratiques artistiques ?
- Comment le geste, les outils, les approches de la matière s'émancipent-t-ils dans la pratique artistique contemporaine ?

Le sujet ne peut être traité dans son sens commun, le vocabulaire utilisé s'inscrit de fait, dans le registre spécifique à notre discipline. **Connaître les contenus des programmes d'enseignement des cycles 3 et 4 et du lycée** permet de poser des repères stables pour cet exercice de réflexion.

## Analyser le dossier documentaire à l'aune des programmes d'enseignement

Le préambule des programmes précise : « Privilégiant la démarche exploratoire, l'enseignement des arts plastiques fait constamment agir action et réflexion sur les questions que posent les processus de création

qui lie la production artistique et la perception sensible, [...]. Il s'appuie sur des notions [...] matières, geste, outil, [...] »

Au **cycle 3** :

« **La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'oeuvre**

Les qualités physiques des matériaux : [...]

Les effets du geste et de l'instrument : [...] ».

Au **cycle 4** :

« **La matérialité de l'oeuvre ; l'objet et l'oeuvre** »

La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes ; [...] ».

« **L'oeuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur**

**La relation du corps à la production artistique** : l'implication du corps de l'auteur ; les effets du geste et de l'instrument, les qualités plastiques et les effets visuels obtenus ; [...] ».

Au **lycée, en classe de seconde** :

« **La matérialité** : dans ce contexte, la matérialité est à comprendre comme ce qui caractérise la réalité matérielle des objets produits à des fins artistiques. [...]

**De la matérialité à la matérialité de l'oeuvre** [...]

**Les propriétés physiques de la matière et de la technique** [...] ».

Au **lycée, en classe de terminale littéraire** :

« **Le chemin de l'oeuvre**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : [...] »

Le candidat peut donc **interroger les notions présentes dans les programmes, poser des questions qui pourront dégager des apprentissages et prendre appui sur la terminologie des programmes afin de définir les termes du sujet et expliciter les notions repérées dans le dossier.**

### **Les capacités attendues du candidat**

- définir les termes matières, outils, gestes ;
- différencier matériau – matière – matérialité ; geste et démarche artistique ;
- analyser les effets, les confrontations, les mises en relation entre les matières, en identifiant comment s'effectue le passage de la matière première à la matérialité de l'oeuvre ;
- identifier les outils, les instruments (comment le corps devient-il instrument ?) ;
- repérer les différents gestes (de la main à d'autres parties du corps, voire le corps dans sa globalité) ;
- comprendre les effets du temps et sa participation à l'émergence de l'oeuvre jusqu'à sa transformation,
- analyser le processus de création mis en oeuvre.

### **Les limitations de l'épreuve**

Les limitations de l'épreuve au regard de la complexité du sujet, de la forme dissertée attendue et du temps imparti pour la durée de l'épreuve ne permettent pas de traiter l'exhaustivité et toutes les dimensions du sujet. Elles conduisent de fait, à opérer des choix parmi ces éléments d'analyse qui peuvent engager des études particulières et former des points de développement.

Après cette première approche de l'ancrage aux programmes, des analyses des oeuvres reproduites au regard des notions précisent le questionnement et les attendus ; voici quelques approches non exhaustives : Dans le **document 1**, il était possible d'interroger les manières dont le geste est une conséquence de la machine et de quelles manières l'œil observe et éprouve à la fois la matérialité du dessin. Cet autoportrait, réalisé face à un miroir grâce à un oculomètre, renvoie à l'abandon de la main, du geste manuel dans l'acte de dessiner. C'est un dessin de projection, d'invention, d'interprétation autant que d'observation où s'exerce une tension entre l'ensemble et le détail.

Comment l'artiste peut-il être le géomètre de ses sensations et programmer sa façon de voir ?

Dans le **Document 2**, Oscar Muñoz interroge le rapport au temps, l'existence humaine ainsi que les relations du spectateur à l'oeuvre. *Narcisse* est un portrait énigmatique. Son « cadre » est celui d'un lavabo empli d'eau qui n'offre pas le reflet mythologique fugitif et voué à l'adulation suggéré par le titre de l'oeuvre,



mais par la graphie noire, épaisse et sombre portée par la blancheur de la faïence. Le caractère schématique de ce visage renvoie à l'esthétique du portrait-robot dont la fonction est de représenter le disparu, le suspect ou le coupable pour en diffuser une image aux fins de le retrouver. L'artiste propose une interprétation ambivalente du mythe de Narcisse, à travers l'instabilité d'une icône, éphémère et spectrale. L'image et son double s'altèrent et se distordent progressivement à mesure que l'eau s'écoule, jusqu'à s'évanouir avec elle lorsque son écoulement regagne le silence. Tout en questionnant l'obsession du paraître et l'amour d'une beauté transitoire, c'est de façon troublante qu'est évoquée l'actualité tragique d'un pays, la Colombie, où les disparitions forcées de milliers d'individus se sont multipliées depuis les années 1970, tant à l'initiative des forces de sécurité gouvernementales, des groupes paramilitaires que des mafias locales. Oscar Muñoz questionne les notions d'identité et d'altérité, de danger et de violence, de mémoire individuelle et d'histoire collective, le rapport entre l'image et la mémoire.

Comment les notions immobilité/mobilité sous-tendent cette réalisation où la matérialité travaillée par le temps s'écoule au fil de l'eau ?

Le **Document 3** propose une série de dessins de Robert Morris, que l'artiste a entamée en 1973 et continuée en 1976, en 1985 et ensuite en 1991. Le titre décrit en premier lieu la façon dont les dessins ont été réalisés: les yeux fermés. Œuvres réalisées les yeux bandés, et dont la prise de connaissance, pour l'artiste, est nécessairement différée et jusqu'au moment où, recouvrant la vue, il devient soudain le témoin, à la manière de n'importe quel spectateur, de son dessin achevé. Acte qui se réfère à lui-même, la séparation entre le sens du toucher, la vue et la conscience vise notamment à rompre avec la primauté de l'œil et avec la conception d'un dessin voué à l'imitation de la réalité visible. Il est question ici de décentrement et de distanciation subjective mise en place par l'artiste pour réaliser ses œuvres. Le dessin est ici une forme de programmation dont le titre décrit la façon dont ils ont été réalisés : les yeux fermés, le bout des doigts couverts d'un mélange de graphite et d'huile, pour être, ainsi en contact avec le papier, et laisser des traces du mouvement des mains. Le corps devient instrument. Le sens du toucher - celui du sens de la vue renvoie à la prise de conscience et à la transcription d'un dessin intérieur. Il est ici question d'une forme de programmation ;

non contrôlée par le regard. Les effets d'apparition et de disparition posent une pulsation, un rythme, manifestent une maîtrise et un lâcher-prise.

Comment le corps devient-il instrument par le geste du toucher, quand il est privé du sens de la vue pour faire émerger un dessin intérieur ?

Le **Document 4** concerne Stephan Balkenhol, connu pour ses sculptures qui rappellent l'art populaire et les techniques de sculpture médiévale. L'artiste utilise une variété de bois, dont le peuplier et le sapin Douglas. Il crée ses œuvres à partir de simples blocs à l'aide de marteaux, scies électriques et burins. Il prend soin de laisser apparentes les traces laissées par son travail ou propres au matériau, coup de ciseau à bois, failles, fentes, fêlures, ou nodosité du bois. Figures et socles sont taillés à partir d'un seul bloc de bois, à l'aide d'un ciseau et d'un maillet. Ils ne sont ni polis, ni poncés, se laissent traverser par des fissures devenant balafres et se couvrent de craquelures provoquant autour d'eux comme une sorte de vibration. L'artiste utilise en effet des bois issus d'arbres fraîchement abattus permettant à ses œuvres, une fois terminées, de connaître un processus de vieillissement progressif. Sur le visage, des rehauts de peinture sont ordonnés délicatement. Le *Work in process* : Processus montré en opposition à la tradition fait ici disparaître le geste au profit du résultat. La temporalité se repère par l'effet du temps sur le matériau qui se transforme par les traces qui évoluent avec le temps. L'artiste s'attache à convoquer la présence du mythe et à jouer sur des écarts entre traditionnel et modernité. Ce thème mythologique lui permet d'aborder les notions d'animalité et de bestialité qui sont ici complémentaires.

Comment les multitudes de gestes, d'actions à partir d'outils variés transforment la matière bois en affirmant ses spécificités ?

Cette auteure évoque dans le **Document 5**, l'artiste De Konning dans ses procédures plastiques qu'elle contextualise dans un espace plastique et littéraire. L'artiste au travail produit une allégorie de l'éclatement, évoquant par cette figure de style, une dimension sonore et spatiale. La force centrifuge posée par cette allégorie dynamise les images mentales et provoque chez le lecteur des effets sensibles particuliers. Les procédures plastiques qu'elles convoquent sont des pratiques négatives où des actes forts ordonnent des gestes violents qui procèdent de la déchirure. Cette violence du geste, alterne avec la rigueur quasi clinique ou méthodique du tailleur qui découpe du tissu ou celui labile, plus artistique de Matisse dessinant dans le support avec des ciseaux. Créant ainsi ce que nomme Ann Hindry, les bribes, des fragments, des extraits de récits. La question de l'expressionnisme et du rapport à l'histoire de l'art sont sous-jacents dans son propos.

1