

Collège Claparède

Références VIII

CAHIER I

Arts Visuels

L'évaluation

janvier 2001

Jean-Tilman-François Suys (1783-1861)
Temple de Jupiter Stator (Des Castors), 1816
détails de l'entablement, au quart de l'exécution
encre de chine, encre rouge et lavis sur papier entoilé 1,03 x 0,67

Sommaire

		Préambule
Raymond Jourdan	3	<i>Conquérir le futur par l'art</i>
		Introduction
Jean-Claude Prêtre	7	<i>L'enseignement de l'art</i> <i>écrits pédagogiques et propositions visuelles</i>
		Matériel pédagogique
	13	épreuves et examens de maturité 1977-2000

Conquérir le futur par l'art

" *L'existence humaine ressemble à ce jardin imparfait dont parle Montaigne : ni entièrement déterminée par les forces qui la produisent, ni infiniment malléable par la volonté des puissants. Elle est ce lieu où nous apprenons à fabriquer de l'éternel avec du fugitif, où le hasard d'une rencontre se transforme en nécessité de vie.* "1

" *Je n'envisage pas pour l'instant d'écrire de poésie autrement qu'en m'imposant de telles contraintes. [...] L'intense difficulté que pose ce genre de production et la patience qu'il faut, pour parvenir à aligner, par exemple, onze vers de onze lettres chacun ne me semblent rien comparées à la terreur que serait pour moi d'écrire de la poésie librement.* "2

Aura-t-il réellement fallu attendre l'introduction de la nouvelle maturité pour que le *discours sur l'art* rivalise avec celui des autres disciplines ou domaines d'enseignement ?

Lors de la création de la section artistique, l'on était heureux de pouvoir écrire que les démarches artistiques possèdent des spécificités auxquelles nous ne sommes guère habitués, telles que :

pas de théorème à récuser ;
pas d'erreur à corriger ;
pas d'obligation de consensus.

Peut-être se gardait-on, plus ou moins inconsciemment, de trop insister sur la définition d'objectifs et préférait-on plutôt le style du manifeste...

... à moins qu'il n'y ait eu, en toile de fond, l'image, obsédante, - diront certains - de l'artiste, celui qui bénéficie pour nous tous d'une liberté de dire, d'une attitude à rebondir, d'une capacité à étonner, à choquer...

Attitudes qui, elles-mêmes, se traduisaient où se définissaient par un vocabulaire peu représentatif de celui de la pédagogie traditionnelle : ce sont des termes tels que rupture, aventure, conquête, critiques, sans omettre, bien sûr, celui de création toujours paré ou nimbé d'une aura indéfinissable...

De plus les démarches artistiques dont on verra qu'elles ne sont en définitive pas si différentes de celles admises pour les autres disciplines contrastaient néanmoins avec celles des sciences ou paraissaient s'y opposer alors que ces dernières jouissaient d'une faveur que personne ne paraissait remettre en question et pourtant...

¹ Tzvetan Todorov: *Le Jardin imparfait*. Grasset, Paris 1998.

² Georges Perec: «La Création poétique», entretien publié dans l'ARC n° 76 - 1979.

" *L'ancienne distinction entre l'art et la science, qui reposait sur le partage entre, d'un côté, raison, logique, jeu des protocoles et des contraintes, universalité et, d'un autre, sensibilité, sensorialité, liberté des choix, n'a plus sa raison d'être. L'analyse scientifique ne concerne plus seulement ce qui est, mais ce qui est perçu.* "

La création artistique n'est plus seule à intégrer le sujet connaissant dans le système à connaître. La science aussi, de plus en plus, est tenue de s'interroger sur les lieux (géographiques, institutionnels, historiques, universitaires, scientifiques...) d'où elle parle. Les anciennes frontières, issues du XIXe siècle, ne sont pas abolies, mais réorganisées. " ³

Citation à laquelle semble faire écho cet autre texte de Judith Schlanger ⁴ :

" *Les organisations intellectuelles ont une mobilité qui n'est pas uniforme. Ni dans sa vitesse, ni dans ses rythmes, ni dans son amplitude, ni dans ses configurations de glissement ou de rupture.* "

" *Art et science... quels enjeux se cachent derrière les facéties analogiques ? Est-ce le sentiment de plus en plus vif d'une déchirure irréparable entre raison et sensibilité ? Ou plus simplement, l'expression d'une insurmontable difficulté à vivre et à penser le monde ? Tout franchissement de frontière comporte des risques. Lesquels prennent donc ceux qui tentent de jeter bas les cloisons ?* " ⁵

Paradoxalement (et sans doute aussi rétroactivement) parmi ceux qui ont obligé la connaissance, le savoir à devenir autre au XXe siècle, on citera Einstein certes, mais aussi - et au même moment ! - Picasso, Cézanne, Stravinsky, Bartok...

Parce que la culture se doit d'inclure toutes les formes de savoirs et de savoir-faire, qu'ils soient savants ou communs, littéraires ou techniques, occidentaux ou exotiques, les arts permettent de s'échapper des spécialisations étroites en introduisant effectivement des niveaux de communications nouveaux, de nouvelles alliances, de nouveaux " alliages " entre les disciplines à un moment où beaucoup d'entre elles sont victimes d'une spécialisation qui ne fait qu'entraver, rendre impossible la communication.

La " pratique " artistique, le discours sur l'art joueraient-ils le rôle d'issue purificatrice dans un monde en mal de références et de points de repères ?

Cette introduction contient sans doute bien des remarques, constats ou intentions qu'il conviendrait de développer, mais c'est précisément ce que fait avec pertinence et un rare bonheur Jean-Claude Prêtre dans son introduction à cette présentation des " textes " des examens de maturité et des démarches pédagogiques qu'ils sous-tendent ; c'est en tout cas un défi remarquable que de recenser un quart de siècle d'interrogations d'épreuves trimestrielles et d'examens de maturité : ils prouvent d'entrée de jeu l'intégration des disciplines artistiques dans le concert de la culture générale dont les traits dominants sont assimilés par les étudiants, mais c'est plus encore la forme qu'il faut apprécier dans ce schéma récurrent défini par un titre (souvent accrocheur et séduisant), d'un préambule rappelant les objectifs poursuivis dans la période évaluée, alors que l'énoncé de " généralités " projette le questionnement dans une temporalité différente.

Enfin des propositions concrétisées par des " installations " que les reproductions du présent cahier illustrent avec pertinence ouvrent un éventail de démarches pédagogiques dont on annonce déjà l'évaluation.

³ Monique SICARD : " Art et science : la chute du mur ", in *Chercheurs ou artistes* [sous la direction de M. Sicard], Autrement, Paris 1995.

⁴ *Le Comique des idées*. Gallimard, Paris 1977.

⁵ Monique SICARD, *op. cit.*

De fait, ces textes se présentent, à notre sens, comme autant de traités de la séduction, terme habituellement peu retenu pour ce type d'exercice, on en conviendra.

" *Séduire, c'est peut-être toujours aimer les boucles, les volutes, les détours et détournements. On suppose un chemin propre à ce qu'on nomme la vérité, un droit chemin : une route droite. On ne la suit pas On s'en écarte. On se fourvoie. On dérive. Et l'on tente d'entraîner hors de la voie droite celui ou celle qui vous intéresse assez pour que vous désiriez qu'il (ou elle) connaisse également l'égarément, la dispersion, les méandres. Mais il (ou elle) ne vous accompagne que si son désir le (la) porte vers ces détours. Il n'y aurait pas de séducteur (séductrice), pas de maître. Il y aurait simplement quelqu'un qui, momentanément, prendrait l'initiative de mettre en doute les routes habituelles, et d'indiquer qu'avec lui (avec elle), et non pas à sa suite, d'autres parcours sont possibles que celui qui mène à un but bien déterminé...*

" *La séduction refuse le chemin le plus court pour aller d'un point à un autre. Elle s'oppose aux chemins qui cherchent à se faire oublier. Elle se situe plutôt du côté des écoles buissonnières, lorsque la route sinue, se divise en sentiers qui tournoient et bifurquent, lorsque la voie apparaît plus intéressante que la manière dont elle se termine, lorsqu'à tort ou à raison le voyageur peut espérer se retrouver en un lieu imprévu. Et le lieu le plus imprévu, c'est (peut-être) lorsque celui (celle) qui chemine ne se retrouve plus : lorsque chacun est imprévisible à lui-même et ne veut plus arriver quelque part ; lorsque tout chemin s'efface et tout repère disparaît.* " ⁶

Traité de la séduction ? Certes, mais aussi une remarquable anthologie, un ensemble de chemins, de parcours irradiants, balisé par des questionnements, des propositions au caractère parfois surréaliste et provocateur, mais jetant un regard à la fois critique et récapitulatif sur nos traditions artistiques et culturelles. Et sur notre monde.

" *La créativité est sans limite puisque la récupération est sans fin.* "

Se souvenir aussi que création signifie avant tout émotion.

Raymond Jourdan
Directeur

⁶ Gilbert LASCAUX : *Le Chemin le plus long*. Balland, Paris 1981.

L'enseignement de l'art

écrits pédagogiques et propositions visuelles

Les écrits pédagogiques présentés ici sous la forme d'épreuves trimestrielles et d'examens de maturité couvrent la période qui va du début de l'année scolaire 1977 à la fin de l'année 2000. Ils concernent les élèves terminant le dernier degré de leur cursus scolaire en option artistique.

Les ressorts de l'éducation artistique sont étroitement associés à une aventure personnelle de l'art: de nombreuses correspondances peuvent être établies entre la démarche du peintre et les objectifs de l'enseignant. Il y a donc une simultanéité entre les jalons de la recherche personnelle et ceux de l'enseignement.

La transmission des connaissances

L'éducation d'un élève qui a choisi l'art comme option forte de ses études est un sujet difficile. La transmission des connaissances du **domaine esthétique** suppose une attitude pédagogique spécifique. Le pédagogue ne transmet pas un savoir figé mais dans le geste même de transmettre le savoir prend le **risque** avec l'élève de s'engager sur des chemins nouveaux aussi bien dans le domaine des valeurs reconnues que dans celui de l'expérimentation pure. Il s'agit donc bien d'une **aventure** de l'esprit qui comporte des expériences, un ensemble d'activités de reconnaissance et d'expérimentation dont l'issue n'est pas toujours certaine. C'est précisément parce que le destin implicite de cette transmission particulière des connaissances esthétiques est de se confronter à ces contingences fertiles que sont l'incertitude et le risque qu'on lui accorde une **valeur formative** fondamentale.

En définitive, cette interactivité est conforme au concept même de l'échange démocratique. La communication des connaissances intègre donc la notion d'utopie sans laquelle rien d'essentiellement nouveau ne saurait être découvert mais sous-entend toutefois quelques règles et oblige à respecter un programme c'est-à-dire un ensemble de valeurs.

La démarche pédagogique

L'aptitude à construire un cours à partir du **désir** de l'apprenant plutôt qu'à partir de ses lacunes requiert du pédagogue de se mettre préalablement à l'écoute de ses élèves avant même de le concevoir. Présomptueux et inefficace sera le pédagogue qui applique à l'art le concept de cours magistral: qui oblige ses élèves à fabriquer des objets déterminés selon une référence esthétique coercitive. Un programme défini à l'avance a peu de chance de rencontrer le phénomène essentiel du processus créatif en attente dans l'esprit des élèves. Avant de définir la matière de son cours le maître d'art se devrait donc d'accorder un laps de temps consacré à un travail libre. Face à l'éventail des différentes formes d'expression, il sera à même de cerner plus objectivement les enjeux ("en-jeux...") exprimés. Et à partir de cette première prise de contact, sans brusquer les sensibilités, il pourra définir un programme en **équilibre dynamique** avec l'ensemble des élèves et de cette façon les aider à prendre conscience de la singularité de leur potentiel de créativité jusqu'à ce qu'ils soient à même d'entrevoir puis de formuler un **projet personnel**.

Titien, *Diane et Actéon*, 1559, National Gallery, Londres



Le programme et ses objectifs

Le premier objectif est de faire découvrir les composants du **processus créatif** et les buts qu'on se propose d'atteindre par l'apprentissage de la création artistique.

Le deuxième objectif est de communiquer le respect de la dimension du passé et dans le même temps d'informer des moyens d'expression et des enjeux esthétiques de l'actualité.

Le troisième objectif est de faire admettre c'est-à-dire de donner les moyens d'appréhender l'essentielle disparité du monde de l'art composé d'artistes qui revendiquent une approche rationnelle ou dont le travail tisse des combinaisons singulières dont il faut chercher l'origine plutôt au niveau de l'inconscient.

Le quatrième objectif est de définir les critères de l'évaluation qui portent sur la cohérence et l'originalité, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Le cinquième objectif apparaît comme la conséquence du respect des précédents objectifs. Il est d'ordre déontologique. Il rappelle qu'au cours de toute forme d'évolution humaine lorsqu'un but est atteint, lorsqu'un ensemble cohérent est constitué, on court le risque de perdre l'**intensité**: de reproduire indéfiniment les acquis sans la nécessité. Paul Klee évoque le risque de cette diminution de l'intensité en affirmant que dans la création "*le devenir se place au-dessus de l'être*".

Le programme implique la médiation de l'histoire de l'art, la fréquentation du milieu culturel, dans la mesure du possible la rencontre des artistes, la lecture des ouvrages consacrés à l'art.

A l'âge d'environ dix-huit ans, on peut avoir le sentiment que le respect des principes n'est pas indispensable: qu'il ne vient qu'en second lieu. On est souvent convaincu que la part d'élan imaginaire vient d'abord. L'apprentissage devrait démontrer que la pensée théorique va de pair avec l'expression formelle, que l'expérimentation est intimement liée aux domaines du contenu. Plusieurs artistes notoires du XX^e siècle parmi lesquels figurent notamment Paul Klee, Pablo Picasso et Jean Dubuffet ont reconnu la valeur intrinsèque des dessins d'enfants et des créations de l'art brut. Avant de saisir l'intérêt exceptionnel de ces formes d'art, il y a lieu d'approfondir les théories existantes, de méditer les oeuvres de toutes époques: d'initier une formation artistique qui relie intimement **art de vivre** et **vie de l'art**.

Situation de l'enseignement

Il ressort de cet ensemble de paramètres esthétiques qu'un enseignant ne devrait jamais être l'otage ou le complice d'une tendance unique mais se faire l'écho de toutes les formes d'art, de toutes les attitudes et en premier lieu de la profonde fracture qui a régné dans le domaine culturel depuis le début de l'ère moderne jusqu'à nos jours où la division s'est encore renforcée.

Le geste d'élire un objet comme oeuvre artistique, sans le modifier, par simple déplacement de son lieu originel vers une institution culturelle, est devenu l'archétype emblématique de notre art contemporain: il s'est constitué au début du siècle sur les ruines du geste de l'artisan. Le *ready-made* de Marcel Duchamp est sans commune mesure avec le geste organique de l'artisan né, dès l'origine de l'espèce humaine, dans sa confrontation avec le monde et la société. Il fait partie d'un lent processus qui n'est pas encore arrivé à son terme.

Ce par quoi l'événement artistique se produit relève d'une cause première qui nous demeure obscure. Les effets produits par cette cause - voire par un ensemble de causes secondes - sont mieux connus. Il y a lieu de penser que l'enseignant se doit de prendre en considération d'abord la notion de genèse dans l'art et de dispenser son enseignement en engageant les fondations du travail de réflexion et d'expression sur la reconnaissance de cette distinction.

Ecrits pédagogiques et propositions visuelles

Aux écrits pédagogiques viennent s'ajouter en regard des propositions visuelles qui les illustrent. Ecrits, images, objets, environnements, installations sont présentés comme une union de contrepoints toujours en devenir. C'est sur cette base mobile que théorie et pratique, passé et présent, art et anti-art peuvent être réfléchis ensemble dans la perspective d'une évolution naturelle.

Statique-dynamique

équilibre asymétrique - mise en forme d'un contraste

Forme ou thème

composition d'équilibre abstrait - saveur de l'anecdote

La modification

étude du passage de la deuxième à la troisième dimension

Les quatre éléments

espace propre - hors contexte naturel - l'espace: sa forme et sa couleur

Etat d'un autoportrait et d'une paire de chaussures

plan et volume - genèse et construction

Imaginaire et réel

médiation de la peinture en vue de la combinaison des contraires

Exercice de peinture

surface - substance

Relation d'une image avec un objet

intégration - opposition - substitution

Environnement-terre

effet complémentaire de la structure et de l'espace - opposition stylistique et diversification des textures

Contenant-contenu

représentation réaliste - représentation symbolique

D'une relation à établir entre la deuxième et la troisième dimension

mise en forme réaliste - mise en forme subjective de la relation

Le mur de signes

les signes étudiés sous l'angle de leur structure - de leur signification symbolique

Couples

continuité - discontinuité - imaginaire

L'image, l'objet

mise en relation des dimensions

Fonction de l'image

approche conceptuelle - saisie imaginative

Imaginaire et structure: structure de l'imaginaire

énoncé réaliste - médiation analogique - imposture de rêve

Nature-culture

germination/mesure - bruissement/raison - apparence/imaginaire

Métaphores du quotidien

schéma spatio-temporel - démons de l'analogie

La dimension projective de la mémoire

absence comme présence

Mythologies

le cycle crétois et deux mythes de Roland Barthes: médiation de la source littéraire et liaison plastique

Camp de dessin à Vansy

radicalisation d'une réflexion en cours d'après la nature

Ariane

péripiétés mythiques - transposition en signes de peinture

Contraires

recoupement polyphonique des thèmes: nature/culture - Ariane/le Labyrinthe - forme/couleur

Métamorphoses

le processus évolutif d'une forme naturelle dans un espace et un temps limités d'après E. Muybridge - d'une forme abstraite par inversion de qualité ou de quantité

La vérité en peinture

choix vrai d'un sujet - objet vrai d'une recherche - vérité subjective d'un système de signes

Le corps et la peinture

corps analogique - corps et écriture - corps et textile - corps et mosaïque: leurs interrelations

La poétique de l'espace en hommage à Gaston Bachelard

les racines littéraires - l'enfance - la mémoire - l'émotion - l'au-delà de la maison

Situations

les événements des années soixante - l'homme et la bête: le colossal dans le langage

Synonymes - antonymes

équilibre/instabilité - apparaître/disparaître - tracer/effacer

Lieux de peinture

définir des signes - inscrire des tensions - mettre en évidence la structure avant la qualité

Hommage à Léonard de Pise dit Fibonacci

représentation de l'expansion physique: de la croissance de la vie à partir d'une suite numérique

Triades

reproduire le réel - réinventer le visible

Trois temps de la peinture

le temps immédiat - le temps renaissant - le temps transhistorique

Visages de la disparité

unifier des objets disparates

3

analyse d'un nombre mythique: déplacement de points de vue

Du corps comme révélateur de la peinture

le corps pour penser l'organisation formelle de l'image

Objets d'art

le problème de la ressemblance par rapport aux objets de l'atelier de sculpture et aux objets figurés dans le tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein

Mouvement et immobilité dans la peinture

les distinctions formelles premières

Relation d'une image avec un objet

fragmentation - déconstruction par l'utilisation du diptyque, du bas-relief, des oppositions stylistiques

Limites

entre visible morcelé anecdotique et distinctions formelles subjectives

Topographie d'arrière-pensées

métaphores induites et gendarmes du visible - spectacle pour les yeux et univers mental

Labyrinthe

la peinture expérimentale n'avoue pas son objet par avance

Intégration

trois éléments sans rapport évident entre eux à intégrer en une image unique

Pandore

fragments d'espoir et de désespoir dans le réel - nature et géométrie: l'art a besoin d'oppositions pour se rendre visible

Avec "et/ou" contre l'histoire

continuité ou rupture: les enjeux de l'art

Villa Pignatelli, Naples

les valeurs de l'Arte povera: l'engagement de Mario Merz

Le héros mythique

Mario Merz et Sandro Chia: réflexion sur la conjonction des contraires, sur l'"entre-deux"

Mètis

traitement des liaisons impossibles - de la ruse de l'artisan capable d'équilibrer l'eau et le feu: de faire un de deux

Cavaliers seuls de l'utopie

les "figures obscures" et les "non-sujets" de l'imaginaire - tradition, expérimentation, spéculation se rejoignent dans l'utopie

Femmes: de la Mère à la Fille

miroirs des temps: potentialités du thème

Rêverie mythologique et réel

du principe de simultanéité du mythe, du réel et de la peinture

Un dieu double

équilibre des contraires: prendre des risques

Sans titre

l'intemporel et la réalité sociale - l'imaginaire devant la perte des valeurs spirituelles et des repères culturels

Poétique du contrepoint

la lettre, le chiffre, l'ornement, l'empreinte comme contrepoints

Carte blanche

derrière le signe conventionnel du sens, le sens poétique du signe

Fémininmasculin

de la configuration hiérarchique des genres: prise de position esthétique

Le repas avec contrepoints

l'écriture, le nombre, la signalétique des moyens de communication de toutes cultures en contrepoints du thème du repas

L'opposition est la condition naturelle de l'union

interpénétration des contraires

Akhénaton et le lapin

les valeurs transhistoriques et la dérision moderne

Les conquêtes de Fibonacci

le journal: moyen d'expression - le nombre et l'espace organiques

Du sacrifice comme l'un des principes de la création

comment la fonction crée la forme

L'arbre de la connaissance

l'expression plastique comme un processus de créativité courageux et sincère

Du nomadisme: l'opposition est la condition naturelle de l'union

l'inconscient comme territoire où libido, utopie et création peuvent échanger leurs pouvoirs de germination imprévisible

Le modèle réticulaire

l'interconnexion logique du réseau face à la saisie du hasard

La poétique de l'espace

retentissement de la notion d'espace lié à l'expérience de la naissance et de l'habitat - les espaces définis par le travail de l'art - la mémoire vivante

Danaé et bien d'autres choses

le mythe grec, support de la mise en relation d'une forme organique avec un espace contraignant

De cet ensemble théorique et visuel, présenté dans un ordre chronologique, on peut dégager un système de principes constructifs, des thèmes d'étude, quelques concepts-clefs relatifs aux valeurs et à l'engagement pédagogiques.

Ce qui y est notamment réaffirmé, c'est l'extrême importance de la culture universelle avant le début du XX^e siècle: l'urgence de ne pas couper le cordon ombilical qui nous relie à elle comme le préconisent de nombreux artistes modernes et contemporains, et, à leur suite, certaines institutions culturelles. C'est la prévalence du contenu sur l'esthétique: de ce qui crée la forme - la fonction - sur la forme. C'est encore l'affirmation de la permanence de ce pouvoir de l'art d'accomplir une expression simultanée de l'apparence et de l'essence de l'être au moyen des connaissances rationnelles, de l'imaginaire et du savoir-faire technique.

Cette manière de concevoir l'enseignement de l'art exclut les attitudes et les théories préconçues et s'ouvre à un inattendu qui se situe plutôt au niveau de l'inconscient. Si nous acceptons cette distinction, si nous encourageons à cette disponibilité, nous touchons alors à la source même de la création artistique et la démarche pédagogique qui en découle aura pour principal effet l'épanouissement de l'apprenant. Faire éprouver le plaisir de la connaissance en la transmettant, tel est le but à remplir que nous nous sommes fixé.

Jean-Claude Prêtre
Maître d'arts visuels

Vitrine Genève, 1972, photo JCP



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Statique-dynamique

Proposition générale

Utilisation des recherches et des découvertes faites dans les cinq précédents exercices en vue d'une composition libre avec trois sujets à choix.

1. Paysage urbain

Rendre évident ce rapport: dynamisme de la circulation (véhicules et personnes) et statique de l'architecture. Penser éventuellement à la vitrine qui, "peinture vivante", fait la synthèse de ce rapport par le reflet.

2. Le repas

Rendre évident ce rapport: dynamisme de l'attitude du (des) personnage(s) attablé(s) et statique du lieu où le repas est consommé (espace, ameublement, etc.).

3. Statique-dynamique

Rendre ce rapport au moyen de la seule forme et de la seule couleur.








ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Forme ou Thème

Deux propositions à choix

1. Faire une composition avec les sept éléments suivants donnés comme "formes"

soleil		clef	
eau		maison	
arbre		serpent	
chemin			

Mettre en relation ces éléments pour rendre évidentes les qualités spécifiques de la peinture (composition, proportions, espace, matière, structure, texture).
Les éléments sont susceptibles d'être répétés et dans la mesure où ils ne changent pas de nature de varier.

2. Faire une composition avec les sept éléments ci-dessus proposés comme "thèmes"

Cette proposition permet aussi bien un travail sur les apparences que sur l'intuition des contenus.
Ex: L'eau, c'est la rivière... le lac de la carte postale... c'est aussi la poésie du reflet et la profondeur... la surface et l'invisible... la force générante et la stagnation... une substance maternelle (eau-lait, eau-sang), etc.
Cette composition peut aussi bien se faire à partir de l'ensemble des éléments que d'une partie de ceux-ci (élément unique ou couple d'éléments).
Note générale: laisser au dos du travail une note brève explicative de votre intention si nécessaire.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: magazines, revues, journaux, tout document comportant textes et images.
Technique et format libres.

La modification (froissage), installation



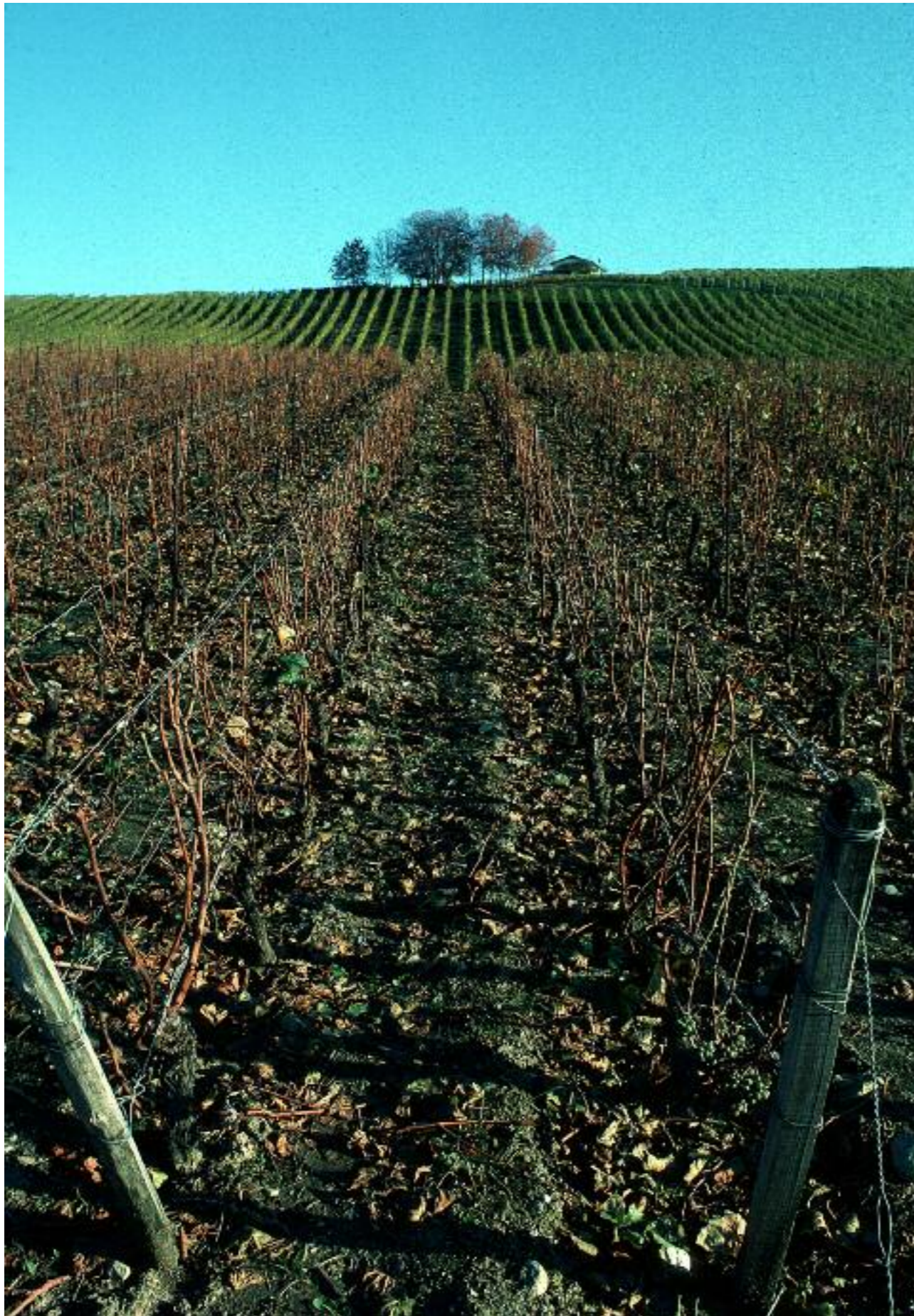
La modification

A) Proposition générale

Il s'agit, par une manipulation adéquate de l'image à deux dimensions (documents à disposition), de lui faire subir une modification (altération) telle qu'elle apparaisse non plus comme une limite fixe dans un champ bi-dimensionnel mais comme un objet personnel à trois dimensions.

B) Travail

- 1) La modification est susceptible d'être produite par froissage, pliage, déchirement, laccération, imprégnation, maculation, mise en volume, etc.
- 2) Le travail qui se conçoit avant tout comme une observation élaborée de l'objet (image modifiée) peut également donner lieu à une série de propositions-croquis, à des transpositions libres ou à une synthèse de ces propositions: la solution convenable étant celle qui sert l'idée et le tempérament de l'élève avec le plus de vérité possible.



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Les quatre éléments

Thème

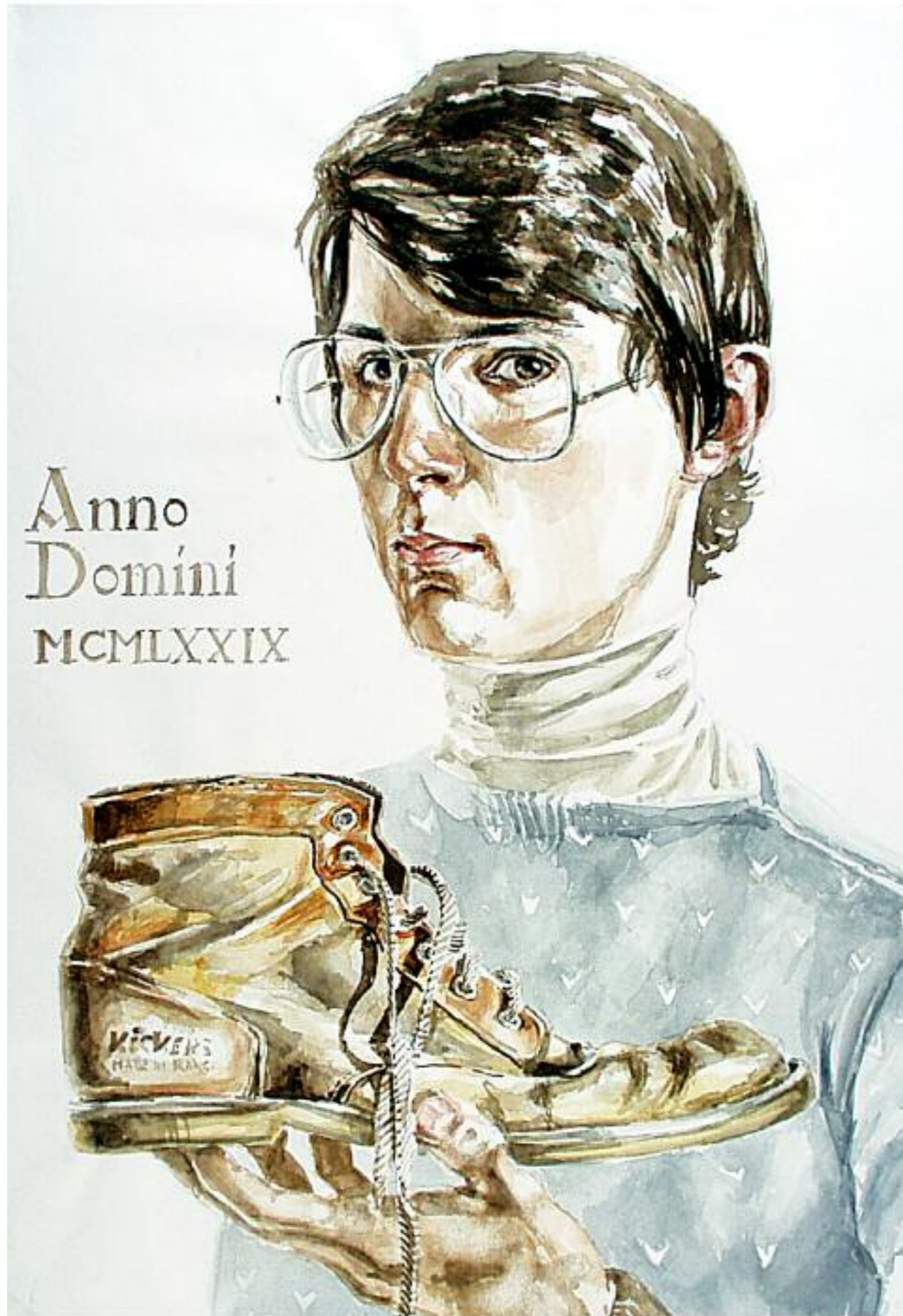
Les quatre éléments (eau, feu, terre, air) à traiter selon les deux propositions suivantes à choix.

Propositions

- a) Un élément seul.
- b) Un couple d'éléments.

On peut envisager les deux propositions de trois manières à choix.

- a) L'(Les) élément(s) considéré(s) dans son (leur) espace propre.
- b) L'(Les) élément(s) considéré(s) pour lui-même (eux-mêmes) isolé(s) de son (leur) contexte naturel.
- c) L'(Les) élément(s) considéré(s) comme support(s) plastique(s) et poétique(s) à un travail et une méditation sur l'espace, la forme et la couleur.



**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

**Cinq états d'un autoportrait et
d'une paire de chaussures:
cinquième état**

Proposition générale

1. Plan et volume en peinture

Organiser l'espace plastique dans deux sens contradictoires: celui du plan (deux dimensions) et celui de la profondeur (volume).

2. La peinture comme genèse et construction

Rechercher également une organisation antithétique dans le traitement de la couleur et selon l'opposition suivante (a opposé à b):

a) genèse, indécision, flottement;

b) construction, netteté, solidité.

Le choix est laissé à l'élève de traiter de ces oppositions en attribuant plan ou volume à son autoportrait photographique ou à sa paire de chaussures.



Travail d'élève: Nicolas Baumgart

Travail d'élève: Patrick Weidmann

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4A
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Imaginaire et réel

A) Proposition générale

Sont donnés:

- a) Deux éléments imaginaires pouvant constituer deux espaces plastiques: un élément lié à l'air et un élément lié à l'eau.
- b) Un élément réel (une montagne de branches et de bois mort).
L'objectif est de trouver un rapport plastiquement possible entre un élément imaginaire et un élément réel.

B) Présentation des éléments et propositions de synthèses

*"Il n'y a pas loin par l'oiseau
du nuage à l'homme".*
Paul Eluard

1. L'air

Ailes, nuages, vent, foudre, flèche, bulles, jupes de femmes, voiles, anges, constellations...
Avec l'air, le mouvement prime la substance: métaphores de l'élévation et de la chute.
Invitation au voyage. Joie aérienne: liberté.
L'arbre aérien atteint le ciel, s'y installe, s'y prolonge sans fin. Il devient le firmament: il est tout un univers.

2. L'eau

Surface et profondeur. L'eau veut un habitant, elle est passage et dissolution: Caron et

Ophélie. Comme surface, elle est miroir, reflets, horizon. Comme profondeur, elle est de la jeune fille dissoute...
L'eau "et" le feu. L'eau "et" l'arbre.

3. La montagne de bois

Branche ou forêt. Partie ou ensemble. Signe isolé ou combinatoire de signes. Figure unique ou espaces différenciés en communication ou en conflit: va-et-vient du dehors et du dedans.

4. Synthèses

- a) Arbre et air. Arbre et eau. Représenter l'un de leurs rapports naturels.
- b) Arbre-air. Arbre-eau. Comme éléments plastiques librement composables.
- c) "Arbrair" et "arbreau". Air et eau comme style de la montagne de bois (texture, couleur, forme, espace, inspiration).

C) Travail

- 1) On peut choisir l'une des trois formes de synthèse ou les prendre toutes ensemble si la finalité du travail le nécessite.
- 2) Travail d'observation, de réflexion sur les structures ou de création imaginative à partir de la notion de rythme.
- 3) Il est exigé un travail élaboré. Cependant si les recherches préparatoires sont suffisamment intéressantes, on pourra les présenter à la place d'un travail élaboré.
- 4) Il sera tenu compte de l'originalité et de la cohérence du travail, ainsi que de la maîtrise des moyens techniques, conceptuels et "créatifs".

John Everett Millais, *Ophélie se noyant*, 1852, National Gallery, Londres





ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Cinq exercices de peinture: cinquième exercice

Pour Gaston Bachelard

Thème général: "La poétique de la terre"

Travail

Choisir l'une des deux propositions suivantes.

A) La terre comme surface

La terre comme mise en relation d'une structure et d'un espace en tant qu'ils sont caractéristiques d'un état du paysage. La combinaison des deux éléments devrait permettre d'abolir leur distinction: la structure devient l'espace et inversement.

B) La terre comme substance

La terre comme lieu d'une rencontre où se conjuguent ses forces nourricières et sécurisantes et ses forces hostiles de résistance et de refus. La terre comme lutte entre un repos et un dynamisme emboîtés.

La terre comme lieu d'inscription d'un espace imaginaire et symbolique.

Ex: Sédiments géologiques - Fossiles inscrits dans le grand calme des strates - Empreintes de mouvements arrêtés - Paysages et rêves minéralisés.

Relation d'une image avec un objet (a), installation
Image: Sandro Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-83, Prado, Madrid



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Relation d'une image avec un objet

Sont donnés des images et des objets dans l'espace de la classe: trois couples d'image-objet à choix.

A) La relation

Il s'agit, par toute technique graphique et picturale, de mettre en relation une image (deux dimensions) avec un objet (trois dimensions). Tout type de relation est envisageable.

Exemples: Comparaison - Intégration - Opposition - Substitution - Echange - Mise en crise de l'un par l'autre.

B) Travail

1) Choisir l'une des trois propositions suivantes.

- a) La reproduction d'une peinture (image) avec une chaise (objet).
- b) La reproduction d'un paysage (image) avec une chaise brisée (objet).
- c) La reproduction d'un personnage (image) avec les fragments d'une chaise éclatée (objet).

2) La proposition choisie peut être traitée de l'une des trois manières suivantes.

- a) Représentation la plus fidèle possible des termes de la relation.
- b) Faire surgir une relation significative entre les deux éléments en recherchant une opposition stylistique par des moyens picturaux divergents.
- c) Interpréter librement la relation.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4A
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Environnement-Terre

A) Proposition générale

La poétique de la terre de Gaston Bachelard en rapport avec deux problèmes de langage pictural.

Est donnée un environnement dans l'espace de la classe constituée d'objets terrestres (terre, pierre, bois, fruits) et d'images de terre.

B) Présentation des deux problèmes de langage pictural

Il s'agit d'explorer les virtualités combinatoires de l'environnement donné. D'interroger l'environnement donné à travers les deux problèmes esthétiques suivants: intégration et opposition. Dans les deux cas le travail sera visiblement issu de l'identique système de référence proposé.

1. Intégration

"Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même".

Albert Camus

"Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité!".

Henri Michaux

- a) Abolition de la distinction entre structure et espace picturaux.
- b) Mise en évidence d'un espace pictural où les objets de l'"Environnement-Terre" pourraient échanger et faire coexister leurs contradictions (sécurité-hostilité, repos-volonté).

2. Opposition

"Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers".

Gaston Bachelard

"D'une façon générale, couper un fruit une graine, c'est s'approprier à rêver un univers. Tout germe d'être est germe de rêves".

Gaston Bachelard

- a) Recherche d'une opposition stylistique.
Exemple: grande fidélité aux apparences dans la représentation des apparences voisinant avec des éléments formels plus subjectifs.

- b) Accent sur une diversification des textures dans l'image.

3. Travail

- a) Il s'agit de traiter au moins de l'une des quatre propositions. L'élève qui le désire a la liberté d'en ajouter une seconde ou davantage.
- b) Il est exigé un travail élaboré.
- c) Il sera tenu compte de l'originalité et de la cohérence du travail, ainsi que de la maîtrise des moyens techniques, conceptuels et "créatifs".

Environnement-terre





Contenant-contenu, environnements



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

"Contenant - Contenu"

A) Proposition générale

Sont donnés trois environnements dans l'espace de la classe.

Les trois environnements sont constitués par les éléments suivants: une boîte en carton, un panier en osier, un cageot brisé en bois déroulé en ce qui concerne les contenants. Des fruits et des légumes de saison, des ordures de la classe de dessin, du bois et de la terre pour les contenus.

B) Travail

- 1) Choisir l'un des trois environnements.
- 2) Etablir une relation entre contenant et contenu selon l'une des trois propositions suivantes.
 - a) Représentation fidèle des deux termes de l'environnement.
 - b) Recherche d'une opposition formelle reposant sur la reconnaissance que la relation des deux termes de l'environnement est d'ordre symbolique et dialectique.
 - c) Interpréter librement la proposition en cherchant à montrer la relation d'un point de vue stylistique personnel.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

"D'une relation à établir entre la deuxième et la troisième dimension"

A) Proposition générale

Sont donnés trois environnements dans l'espace de la classe constitués par des images et des objets .

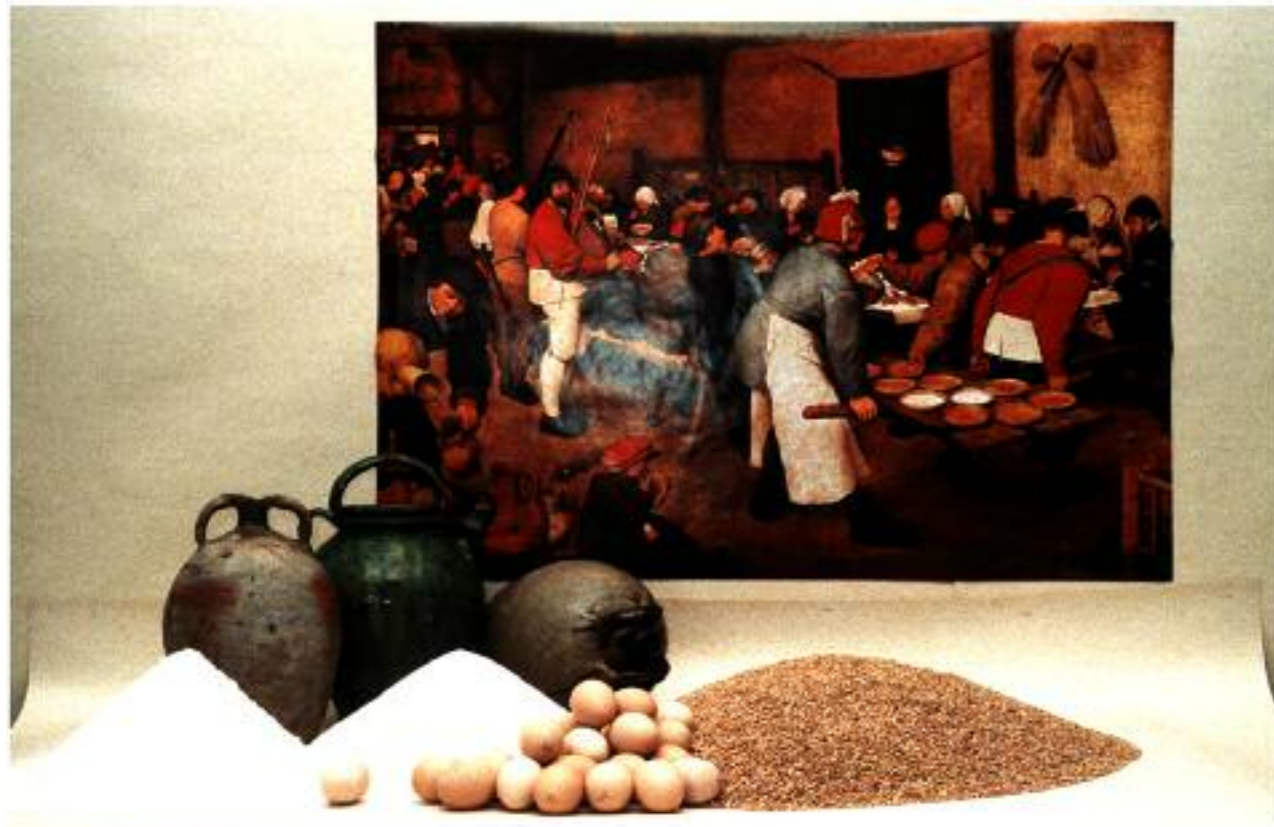
Les trois environnements sont composés des éléments suivants: une reproduction du "Repas de Noces" de Pierre Bruegel, la toile inachevée "Genève et l'Art" de la 2e artistique 1980 du Collège Claparède, un poster de l'explosion de la bombe atomique pour les images. Une cruche, des oeufs, de la terre, du blé, du sucre et de la farine, des pigments naturels de différentes couleurs et du charbon pour les objets.

B) Travail

1. Choisir l'un des trois environnements.
2. Etablir une relation entre la deuxième dimension (image), et la troisième dimension (objet) selon l'une des trois propositions suivantes:
 - a) Représenter fidèlement les deux termes de l'environnement.
 - b) Faire surgir une relation significative entre les deux éléments: soit en soulignant la continuité d'un même sens d'une dimension à l'autre; soit en substituant un élément d'une dimension pour l'inclure dans l'autre; soit en opposant l'une des dimensions à l'autre.
 - c) Interpréter librement la relation.



D'une relation à établir entre la deuxième et la troisième dimension, environnements



**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4A
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

"Le mur de signes"

*"Pour aller à l'infini,
il s'agit de définir des limites".*

Yi King

"Le mur de signes", installation



A) Proposition générale

1. Le mur

Le "mur" est une installation faite de boîtes en carton et de différents matériaux et objets. Il est dressé en arc de cercle dans le fond de la classe et il occupe un espace important qui va du sol au plafond. Chaque élément et chaque groupe d'éléments ne devraient pas seulement apparaître comme les parties constituantes d'un ensemble mais avant tout comme une série de commentaires, assertions, pensées, réflexions plastiques, comme des multiplicités réflexives plus ou moins fortuites et fragmentaires: les "signes" de la condition de Voir.

2. Les signes

Les "signes" sont nombreux et contradictoires, naturels et artificiels, petits et grands, en deux et en trois dimensions, contenant et contenus, réels et symboliques: terre, pierre, bois, fruits et légumes de saison, ordures, mannequin, livres, posters, reproductions, blé, oeufs, plante, branches, téléphone, matériel de peinture, pigments naturels, charbon, sucre, farine, carte géographique, balais, chaussures, habits, instruments et objets divers à caractère moins référentiel.

B) Travail

1. Le travail peut être exécuté à partir de l'une des quatre propositions suivantes.
 - a) Travail de représentation d'une partie ou de l'ensemble de l'installation dans sa forme la plus réaliste.
 - b) Travail d'interprétation des combinaisons du mur dans le but d'en faire surgir des significations symboliques.
 - c) Travail de mise en évidence de l'ordre structural du "mur" plutôt que de ses éléments anecdotiques.
 - d) Travail personnel d'interprétation stylistique.
2. Il est exigé un travail élaboré.
3. Il sera tenu compte de l'originalité et de la cohérence du travail, ainsi que de la maîtrise des moyens techniques, conceptuels et "créatifs".



"Le mur de signes", installation, détails



"Le mur de signes", installation, détail





ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

"Couples"

A) Propositions

Sont données trois installations à choix dans l'espace de la classe.

1. Couple "Carton-cordage"

Il s'agit d'un entremêlement de boîtes en carton qu'un cordage maintient réunies sur un mur dans une situation d'instabilité dynamique.

Montrer dans la technique de son choix, le type de relations qu'entretiennent entre eux les éléments de cette structure en mettant l'accent sur un esprit de construction.

2. Couple "Nature-Culture"

Il s'agit de l'accouplement d'un chevalet à peindre avec une branche d'arbre.

Mettre en évidence, dans la technique de son choix, la discontinuité de nature qui oppose une dimension à l'autre ou montrer que cette dualité peut être interprétée comme une osmose générative d'un nouvel ordre harmonieux.

3. Couple de Rhapsodes d'Apocalypse

Il s'agit d'une montagne de chaises disloquées qu'une bougie allumée couronne. Il n'est pas déraisonnable d'y voir une signification autre que matérialiste. Cette proposition peut donner lieu à des développements imaginaires et stylistiques personnels.

B) Travail

1. Que l'on pousse le souci de l'exactitude du rendu de l'exécution aussi loin que possible, que l'on cherche à opérer avec des moyens stylistiques personnels, ou que l'on s'éloigne de la proposition par des chemins imaginaires et subjectifs, il ne faut pas perdre de vue que c'est par un engagement clair au départ que l'on trouvera la meilleure solution plastique aux problèmes posés.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe:4AV
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître.Technique et format libres.

L'image, l'objet

Sont proposés des images et des objets dans l'espace de la classe: trois relations d'image-objet à choix.

"Couple de Rhapsodes d'Apocalypse", installation, page 39



A) Propositions

Choisir l'une des trois propositions suivantes.

- a) La reproduction d'une peinture de P. Bruegel (image) et un instrument de musique (objet).
- b) Une série d'autoportraits d'élèves en exposition dans la classe (images) et un buste en plâtre d'un personnage historique (objet).
- c) Un poster représentant un paysage (image) et trois mobylettes (objets).

B) Travail

1. La relation

Mettre en relation l'image (deux dimensions) et l'objet (trois dimensions) par toute intervention conceptuelle et picturale envisageable. Ex.: Intégration - Opposition - Substitution - Echange - Mise en crise de l'un par l'autre.

2. Types de relation

La relation peut être traitée dans l'une des deux manières suivantes.

- a) Représentation la plus fidèle possible des termes de la relation.
- b) Faire surgir un rapport significatif entre les deux éléments en interprétant librement la relation.



L'image, l'objet (a, c, b), installations





ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Fonction de l'image

A) Deux propositions à choix

1. "L'Allégorie de la peinture" de Johannes Vermeer

L'élève trouvera dans l'espace de la classe une installation qui met en scène le tableau de Vermeer. Elle est composée d'une reproduction de l'"*Allégorie de la peinture*", d'un chevalet à peindre, des constituants couleur de base de cette peinture (les trois couleurs primaires - jaune, bleu, rouge - et les deux valeurs - noir, blanc - présentés sous forme de pigments naturels), d'une tenture et d'un certain nombre de photocopies de détails du tableau.

Les relations établies et à établir entre les différentes parties de cette proposition sont à percevoir comme une réflexion sur la fonction de l'image chez Vermeer.

Il y a dans cette peinture quelque chose de surréel et d'obsédant qui vient de la manière dont la lumière se propage, de l'exactitude dans la représentation, et de la prédominance donnée à l'intellect sans qu'il y ait pour autant perte de la sensibilité picturale.

2. "Violences dans les médias"

L'élève trouvera dans l'espace de la classe une installation composée d'un mur couvert de photocopies illustrant la violence dans la société contemporaine, détails et vues d'ensemble de conflits militaires, d'accidents, de tortures, de scènes de panique, d'agressions diverses, du livre d'où sont tirés ces documents, d'une masse de charbon et de la couleur rouge répandue sur l'ensemble.

B) Travail

Que l'on s'intéresse aux détails ou aux ensembles, que l'on recherche l'exactitude du rendu de l'exécution ou qu'au contraire l'on donne un développement stylistique personnel, que l'on choisisse la voie de l'analyse conceptuelle ou celle de l'imaginaire, il ne faut pas perdre de vue que c'est par un engagement clair au départ que l'on se donnera les moyens de trouver la meilleure solution plastique à la proposition choisie.

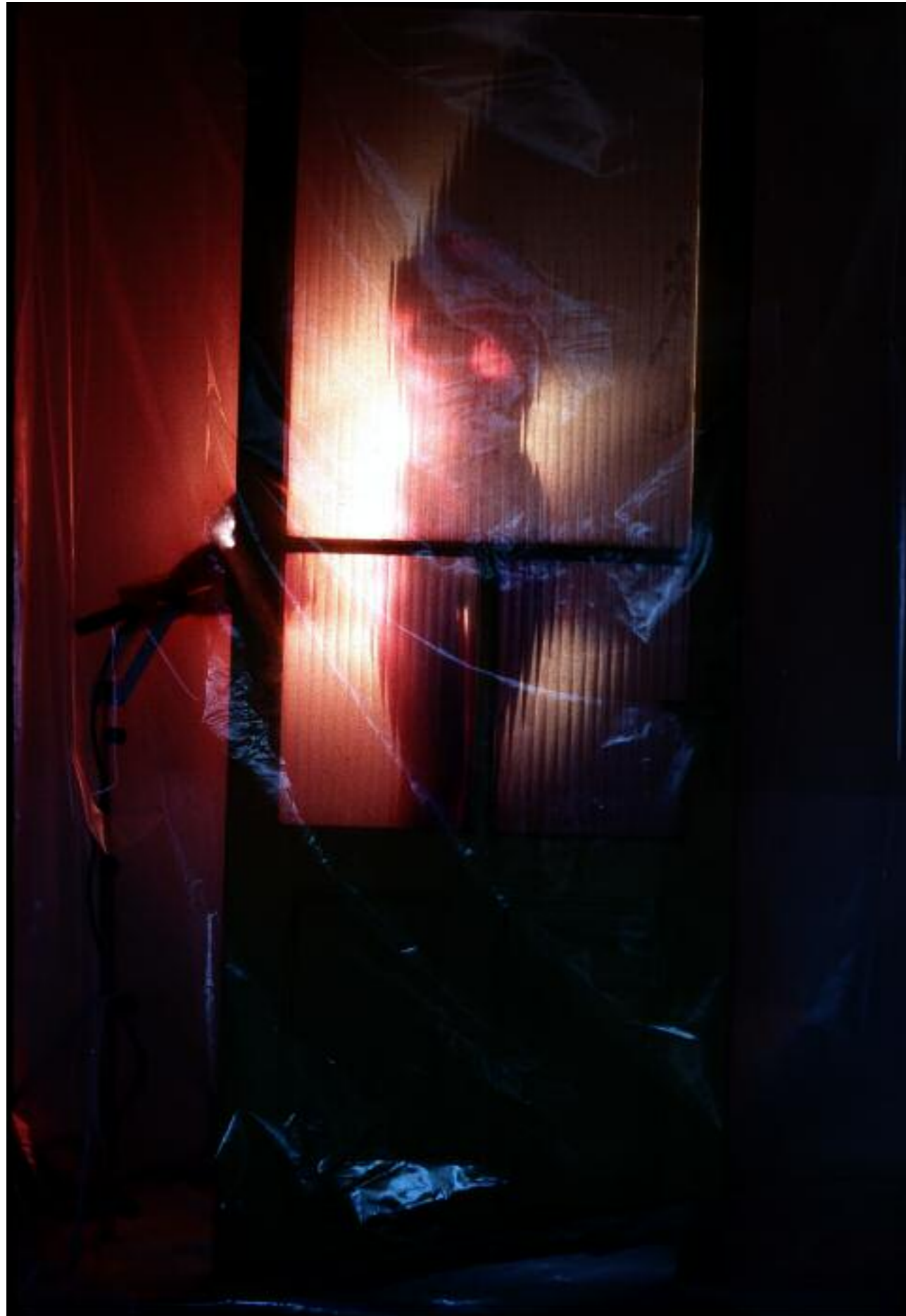


"Violences dans les médias", installation et détail



"Violences dans les médias", détails





ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4A

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Imaginaire et structure: structure de l'imaginaire

A) Situation du travail

On peut constater, si l'on suit le déroulement plein de surprises mais néanmoins intelligible de l'histoire de la peinture, que celle-ci, sans cesse, a eu pour objet l'inscription d'un imaginaire par l'articulation spécifique d'une structure.

Qu'en est-il aujourd'hui de l'imaginaire et de la structure, de leur interaction, des conditions subjectives et idéologiques de leurs relations, de l'universalité de leurs codes symboliques?

Peut-on dire de l'imaginaire et de la structure qu'ils sont des "lieux" où se déposent, se recueillent, s'inscrivent les forces, les tensions, les manques, les rêves, la sensibilité de l'époque et du moment? Peut-on penser que, malgré leur altérité, non seulement l'un renvoie à l'autre mais que l'un implique l'autre, ou, au contraire, est-il possible de concevoir qu'un même imaginaire peut appeler des structures variables sans une altération notoire de sa nature?

B) Travail

1. Petite installation analogique

Dans l'espace de la classe, l'élève est confronté à un mannequin féminin rouge devant une porte vitrée jaune. Le tout est emballé dans un plastique et éclairé à contre-jour par un système électrique particulier. Cette proposition imaginaire soutenue par une structure riche en contraste de qualité (angle et courbe) évoque un type d'apparition auquel le rêve nous a habitués.

2. Théâtre de cartons feints

Dans l'espace de la classe, l'élève est confronté à une scène de cartons fixés sur le mur (combinatoire en bas-relief de différents volumes emboîtés ou séparés, surchargés par endroit d'images, de textes et d'objets métaphoriques). L'ensemble est recouvert de calicot qui, en dissimulant ou mettant en évidence certaines surfaces, en accentue les composantes imaginaires et structurelles. Dans cette seconde proposition, l'électricité a également une fonction importante.

C) Perspectives du travail

Il s'agit avant tout de rendre manifeste le rapport proposé: les objets ne sont donc pas forcément à considérer comme des énoncés réalistes mais également comme des médiations analogiques, des impostures de rêve...

Représentation exacte ou déformante, conceptuelle ou émotionnelle, toutes interventions plastiques à partir de l'une des propositions seront prises en considération à condition qu'une attitude claire et engagée en réfléchisse le système et le mystère.

Théâtre de cartons feints, bas-relief

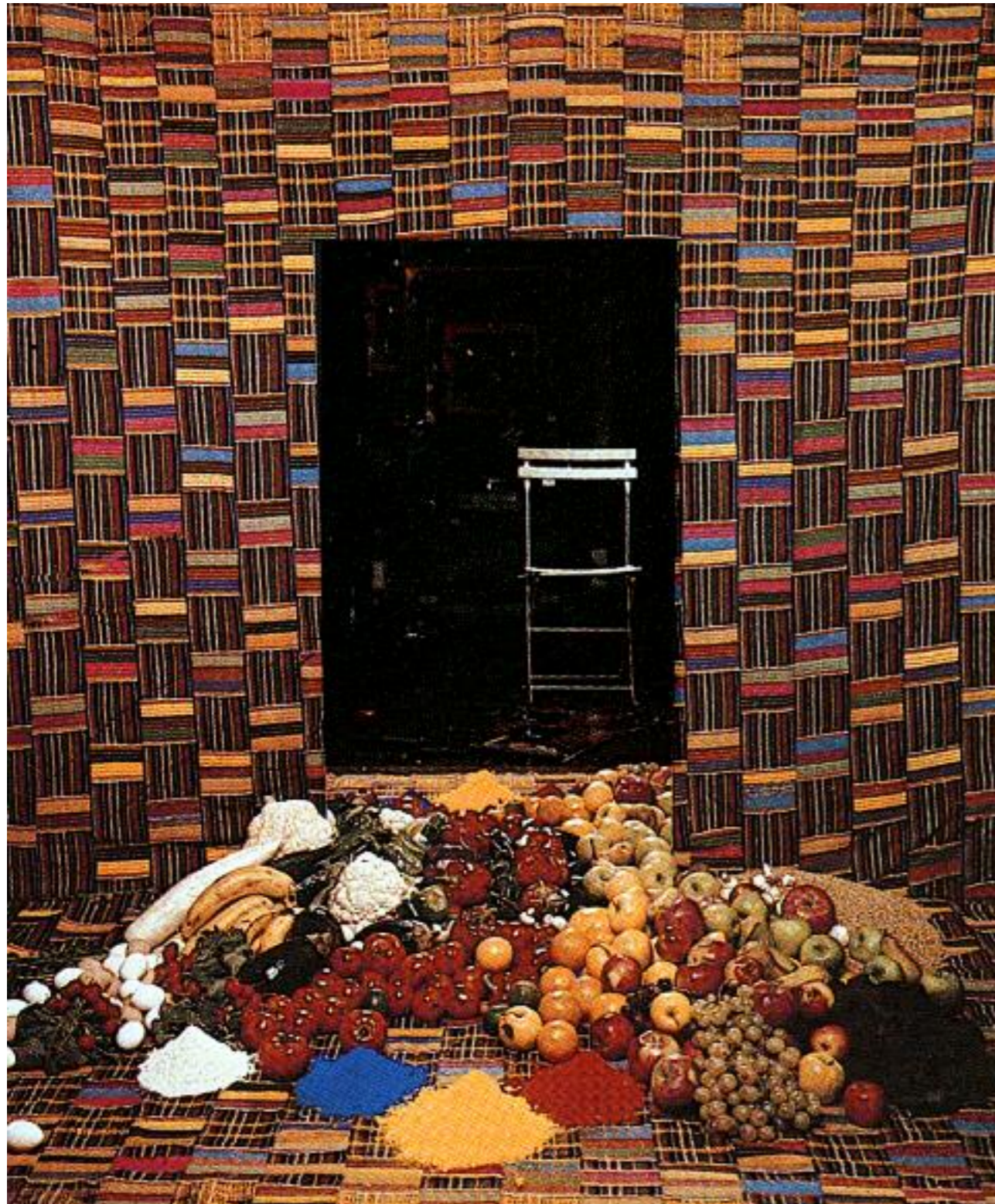


Théâtre de cartons feints, détails



**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Grande installation Offenbach, installation



Classe: 4A
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et format libres.

Nature - Culture

"Les oursins phosphorescents font pivoter leurs lanternes au fond des nids d'algues autour des couvées d'aiglons amphibies tandis que les lions à nageoires secouent leurs crinières parmi les galions engloutis".

Michel BUTOR

A) Situation du travail

1. Définitions

Nature: principe actif qui anime l'ensemble des choses existantes selon un certain ordre. Ensemble des caractères innés physiques et moraux propres à une espèce opposés à ceux qui sont acquis.

Culture: ensemble des connaissances acquises, des aspects spirituels d'une civilisation.

2. Appoint

Le rapport nature-culture ici mis en évidence à travers deux grandes installations, a pour but de faire réfléchir aux moyens plastiques à définir pour que les signes utilisés soulignent soit l'altérité, soit l'interaction sous-jacente des termes de la relation.

Que la relation soit interprétée comme des forces en contradiction ou comme des forces en osmose, on portera son intérêt sur l'esprit des articulations suivantes: germination-mesure, bruissement-raison, apparence-imaginaire, corps-architecture.

B) Travail

Deux propositions à choix.

1. Grande installation Mondrian

L'élève trouvera dans l'espace de la classe quelques brassées de branches et de petits arbres: une forêt dressée au milieu de la salle traversée dans ses trois dimensions par des lignes de couleur (ficelles peintes) qui la divisent comme un tableau de Mondrian.

2. Grande installation Offenbach

L'élève trouvera dans l'espace de la classe, sur un tapis africain très coloré accroché au mur et se prolongeant largement sur le sol, des fruits et des légumes, des oeufs, de la farine, du charbon, les pigments primaires de la couleur. Le tout disposé en arc de cercle devant un grand miroir glissé entre ces objets et le tapis de telle façon qu'il les reflète en même temps qu'il réfléchit les élèves en train de contempler l'installation.

C) Perspective du travail et critères d'évaluation

Il s'agit avant tout de rendre manifeste le rapport proposé. Les installations ne sont donc pas forcément à considérer comme des énoncés réalistes mais aussi bien comme des médiations analogiques.

Toutes interventions plastiques tenant compte de la proposition seront prises en considération. Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et la maîtrise des moyens techniques.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA - 4 MAV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Métaphores du quotidien

*"Beau comme la rencontre fortuite sur
une table de dissection d'une machine
à coudre et d'un parapluie".*

Isidore Ducasse
Comte de Lautréamont

Il n'est pas obligatoire de lire les deux propositions qui suivent à travers la célèbre métaphore du Comte de Lautréamont. La référence au surréalisme prémonitoire des Chants de Maldoror est à interpréter plutôt comme une incitation à regarder les objets proposés pour le pouvoir poétique qu'ils ont d'altérer le sens qu'habituellement on leur prête permettant ainsi à une liberté créatrice non dogmatique de s'exprimer. Etant entendu que l'élève qui veut s'intéresser au problème de la représentation réaliste des objets trouve ici un égal encouragement à le faire.

A) Travail

Deux propositions à choix.

1. **Groupe de chaises brisées prenant la fuite par la fenêtre pour retrouver la forêt proche.**
2. **Assemblage de cartons de dimensions variées superposés du sol au plafond avec passage d'anges.**

Il s'agira, on l'a compris, de réagir autant aux vertiges métaphoriques que de telles propositions peuvent susciter qu'à la matérialité des installations. Plus qu'à la convention l'élève est convoqué aux démons de l'analogie et de la métaphore: bois de culture - bois de nature, chaise qui rêve de redevenir l'arbre qu'elle fût, arbre aérien, fenêtre-tableau, ange-constellation qui hésite entre terre et ciel, entre élévation et chute, mythe et quotidienneté, structures disparates, artificielles et organiques.

L'incongruité des matériaux utilisés, leur disparité, l'association de valeurs plastiques et symboliques diversifiées ne doivent pas masquer le schème fondamental qui assurera l'unité du



Métaphore du quotidien 1, installation

Assemblage de cartons avec passage d'anges, installation



travail, schème subjectif unificateur du matériel naturel et culturel propre à tout événement plastique cohérent: la projection pertinente de sa réflexion et de sa sensibilité propres.

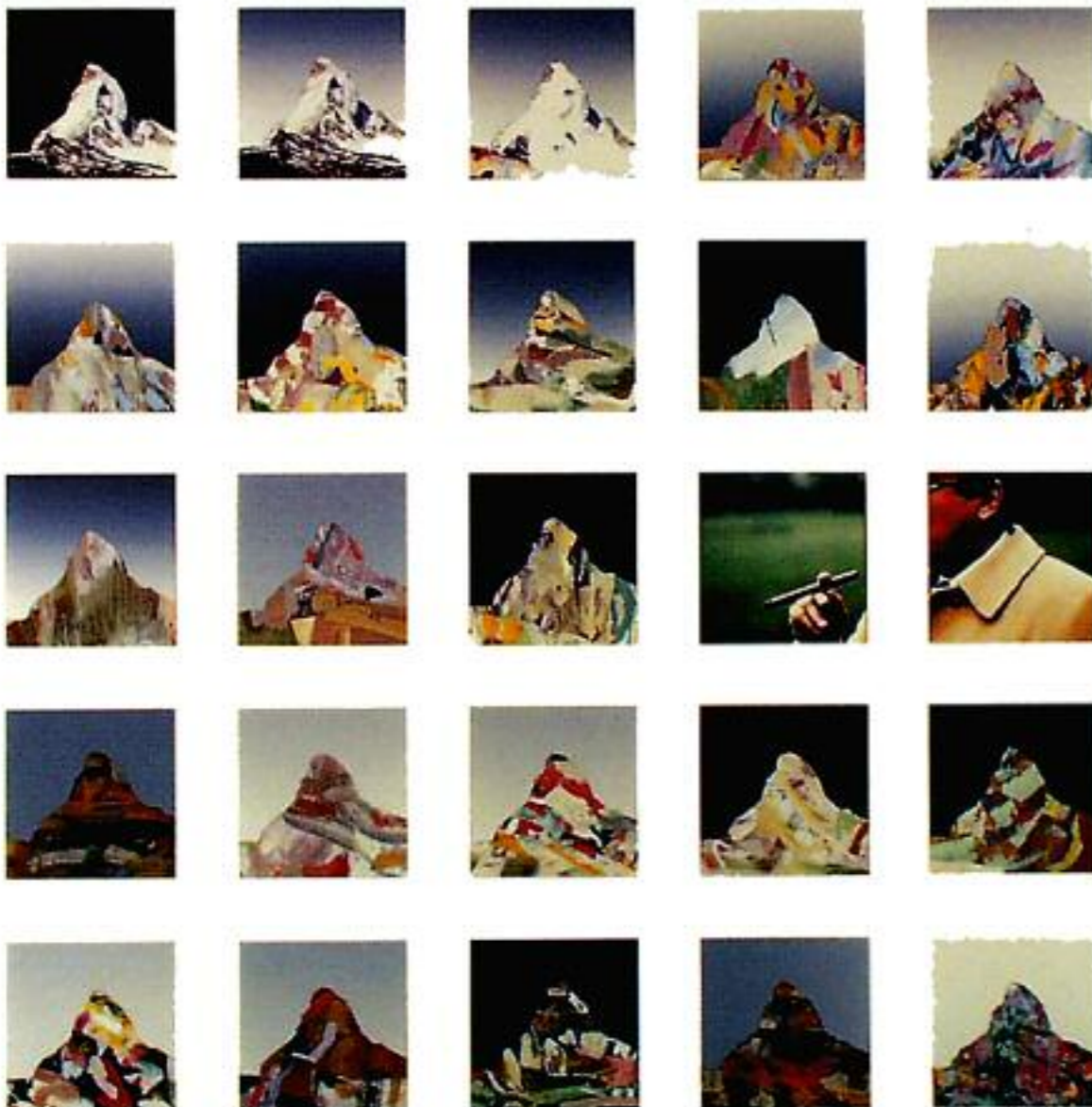
B) Perspectives du travail

L'élève pourra s'intéresser aussi bien à l'objectivité du réalisme, à la juste représentation anecdotique des objets (volume, perspective euclidienne, clair-obscur, etc.), qu'à des éléments spécifiquement plastiques (structure, rythme, texture, etc.) ou encore pourra faire une interprétation plus personnelle, déformante, symbolique, etc.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV-4LAM
 Durée: 08h.00 - 12h.00
 Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Cervin en hommage à A. L'H., carte postale avec 24 exemples de variations par JCP



La dimension projective de la mémoire

“Décortiquer la chose pour n'en plus garder que la réalité nue”.

“Qu'est-ce qu'une oeuvre peinte qui ne possède pas la capacité d'obséder et qui apparaît comme guère plus qu'un accident rompant la monotonie du mur auquel elle est accrochée?”

On sait bien, paradoxalement, que les choses et les êtres absents ont souvent le pouvoir de nous obséder: par le biais de notre imagination l'absence se fait présence.

L'épreuve d'aujourd'hui s'appuie sur ce principe. Ici, le pouvoir créatif puise sa matière et son sens dans la mémoire: mémoire visuelle d'abord et mémoire du corps et de la culture. Mémoire personnelle: imaginaire de la mémoire.

A) Travail

Trois propositions avec variantes à choix

1. La carte postale archéologique: deux fresques égyptiennes

- a) La scène de chasse peinte aux environs de 1400 av. J.-C. décore la tombe du thébain Nébamun. On le voit accompagné de sa femme et de sa fille. Son chat de chasse tient dans sa gueule un oiseau.
- b) La scène de l'inspection du bétail peinte aux environs de 1400 av. J.-C. décore également la tombe du thébain Nébanum. Les bouviers présentent le troupeau aux scribes qui en dénombrent les individus.

Dans ces fresques, on ne prendra pas en considération la stylisation particulière qui s'est manifestée dans cet art en Egypte durant cinquante siècles. On s'intéressera plutôt à l'idée de simplification des formes, à la juxtaposition en deux dimensions d'éléments variés (figures humaines, animaux, éléments naturels, objets, inscriptions hiéroglyphiques), aux ruptures d'échelle, à l'absence de perspective, à l'emploi symbolique de la couleur, enfin, à l'aspect irrégulier du support de ces fresques qui est un effet de vieillissement plutôt qu'un effet plastique recherché par les peintres, effet, qui leur confère une dimension de modernité indéniable.

2. La carte postale touristique: deux photographies de montagne

- a) Le Cervin, montagne suisse de 4477 mètres.
- b) Un panorama de la région de Vercorin en Valais.

Il s'agit de comprendre l'esprit de la montagne. Avec elle, on s'élève ou l'on tombe. Elle est verticalité: élévation et chute. La substance de la montagne prend racine en nous dans trois sensations élémentaires: la grandeur, le silence, le froid. Trois racines à la fois menaçantes et constructives de la personnalité.

3. La carte postale de mémoire

Il s'agit par le souvenir de sélectionner une carte postale particulière au milieu de celles que l'on a reçues, envoyées ou vues. Tout thème peut être un point de départ à retenir. La chose importante est de sentir que dans l'image choisie, il y a les éléments autour desquels l'on pourra organiser ses sensations, son idée artistique.

B) Perspectives du travail

1. Situation

Dans la conjoncture scolaire et artistique actuelle, le thème de la carte postale de mémoire a été choisi pour donner le moins de chance possible à la réalité d'envahir le champ de l'expression personnelle, pour permettre à l'élève de tirer de lui-même la plus grande part expressive.

2. Présentation

Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence, de croquis variés exploitant un concept précis, d'un développement unique approfondi ou d'une synthèse de ces propositions.

3. Objectifs

L'accent mis sur la dimension personnelle de l'interprétation ne doit pas faire oublier les thèmes proposés. Rien n'est imposé sinon de se servir de l'une des variantes pour dire grâce à elle une préoccupation plastique personnelle. Exprimer clairement son intention. Pousser son travail dans un certain sens. Etre honnête vis-à-vis de soi-même en évitant tout effet préconçu.

EXAMEN DE MATURITE **DESSIN**

Classe: 4AV 4 MAV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et support libres.

Mythologies

"Mythe: récit fabuleux qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine".

Petit Robert

"Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause".

Paul Valéry

"Le mythe est une parole".

Roland Barthes

A) Mythologie grecque: Minos et les héros de la Crète

L'invisible et le proche se confondent, l'imagination délivre ses forces cachées, ses formes nocturnes, guidée par une providence toujours imprévue...

1. **Le Labyrinthe**, spatialité de la métamorphose des contradictions; grand corps de l'énigme traversé par des passages multiples qui s'entrelacent de vides et de pleins dont la complexité des itinéraires dessine l'anagramme de l'esprit...
2. **Thésée et le Minotaure** sont à l'origine de notre pensée, de notre tempérament occidental. La raison et les forces irrationnelles s'affrontent. C'est l'éternel conflit de l'âme humaine. Mystère de Thésée qui fait taire en lui les voix de la nuit, l'appel irrésistible des formes inobjectives paradoxalement aidé en cela par une femme...
3. **Icare** que ne touchent plus les mots et les choses de la terre s'envole loin de sa prison, loin de son père, de l'inertie et des germinations. Il va vers la lumière, plus grand, probablement, que les plus grands peintres de la lumière...

Travail

Cette proposition avec trois variantes à choix se présente sous la forme d'une grande photographie - environ 2m² - fixée sur l'un des murs de la classe. La photographie reproduit deux oeuvres d'art: l'une est une peinture de G. F. Watts, "Le Minotaure", Tate Gallery, Londres; l'autre, un bas-relief antique, "Dédale et Icare" de la villa Albani de Rome. Ces deux oeuvres sont accompagnées d'un texte de F. Guirand.

B) Mythologie moderne: deux mythes de Roland Barthes

C'est par sa langue, par la forme de son écriture que Roland Barthes met en évidence les mythes du quotidien. Avec lui, le mythe moderne acquiert cette propriété particulière que son style unique lui imprime: la réalité se double d'une compacité, d'un relief surprenants. Son analyse et sa description de la substance des objets mythiques est une psychanalyse de l'homme qui souligne entre autre la déchirure du tissu social.

1. **Le bifteck et les frites**, "Semelloïde, dans les restaurants bon marché"; "épais, juteux sous une légère croûte carbonisée" dans le cadre d'un "confortable repas bourgeois". Barthes montre également l'identification du mangeur de bifteck à la force taurine et à des valeurs morales d'ordre patriotique. Le bifteck est en passe de devenir un bien international d'identité culturelle.

Travail

Sur une table dressée d'un couvert aux harmonies rouges, un bifteck frites est servi, une bouteille de vin rouge ordinaire et un transistor qui diffuse de la musique et des nouvelles agrémentent ce repas que vraisemblablement quelqu'un va prendre d'un moment à l'autre. Sur le mur, très décoratifs, sont cloués, quelques biftecks saignants rappelant que cette scène a lieu en 1984.

2. **Bateau ivre**, contrairement au thème du *Nautilus* - clôture d'un enfermement chéri à l'image de notre premier habitat maternel - la navigation rimbaldienne est exploration dangereuse, illuminations, voyance, vent, lumières et rêves, rages et conneries, saison en enfer, alchimie du verbe.

Travail

Dans l'espace de la classe, au milieu d'un amoncellement de branches sèches entassées dans un grand désordre suggérant le mouvement de la tempête, un bateau à voile semble se jouer des courants, de la houle, de l'hystérie de l'océan forestier.

C) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. On choisira l'une des cinq propositions ci-dessus que l'on considérera moins pour la dimension littéraire que pour la réflexion plastique qu'elle suggère. Il est donc bien clair qu'il s'agira de traduire la proposition en termes de signes picturaux: forme, couleur, espace, structure, texture.
2. Il est laissé toute liberté à l'élève de réfléchir à sa façon aux moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer une préoccupation artistique personnelle en tenant compte des documents proposés.
3. Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés exploitant un

concept précis, d'un développement unique approfondi ou d'une synthèse de ces propositions.

4. Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et l'acuité de la vision, sur la maîtrise des moyens techniques.

Dédale et Icare, bas-relief antique, villa Albani, Rome



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Suites et variations d'après les travaux réalisés à Vansy (camp de dessin)

*“Dans l'art, seule la subjectivité pourra
avoir un jour valeur d'objectivité”.*

Harald Szeeman

A) Travail

L'épreuve s'appuie sur le propre travail de l'élève.

Le maître donne à chaque élève une étude que celui-ci a faite durant son camp de dessin ou au cours du trimestre.

Chaque étude a été choisie parce qu'elle est exemplaire des préoccupations plastiques de l'élève et parce qu'elle offre la possibilité d'un prolongement intéressant.

B) Perspectives du travail

1. L'élève devra tenir compte de la spécificité du document proposé en approfondissant la réflexion plastique qu'il suggère.
2. Un changement d'échelle est à envisager si le document est de dimension trop modeste ou si le travail à entreprendre ne se présente pas sous la forme d'une séquence.
3. Il est laissé toute liberté à l'élève de mettre en oeuvre les moyens plastiques de son choix pour développer, approfondir, radicaliser son document de départ en termes de peinture et selon son expression personnelle.
4. Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et l'acuité de la vision, sur la maîtrise des moyens techniques et "créatifs".

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique et support libres.

Le Minotaure, G.F. Watts, Tate Gallery, Londres



Ariane

A) Présentation générale du travail

Sont proposés trois thèmes à choix autour de ce personnage - clef de la culture occidentale.

1. Le Labyrinthe

2. Thésée et le Minotaure

3. Icare

Bien que ces trois thèmes aient déjà une valeur poétique exemplaire au niveau du fait proprement mythologique, l'élève est invité à prendre davantage en considération la signification symbolique de ces faits plutôt que les péripéties du récit mythique. En s'attachant à la signification profonde du mythe plutôt qu'à sa trame événementielle, l'élève s'efforcera de transposer le sens mythique en signes de peinture évitant ainsi une description littéraire ou trop simplement illustrative.

B) Travail

1. Le Labyrinthe (deux variantes à choix)

a) Sur l'un des murs de la classe, l'élève trouvera autour d'une petite porte très belle de proportion et ornée de motifs décoratifs berbères des objets variés qui semblent annoncer le contenu d'un autre espace dont cette porte est l'entrée: morceaux de viande, livres, quotidiens, branches d'arbres, fruits, légumes, images d'art, miroir, poupée, habits, pain, feu, etc., tous cloués et proliférant sur le mur dans un mouvement désordonné.

De la porte entr'ouverte sort un fil. A partir de ce fil, il s'agit d'imaginer un espace labyrinthe dont, à la périphérie, la porte, à la fois entrée et unique issue, est le signe modulable à partir duquel on pourra reconstituer son propre labyrinthe.

b) Dans la seconde variante, on ne retiendra des différents éléments que leurs qualités sen-

sibles: dur-mou, lisse-rugueux, chaud-froid, opaque-transparent, naturel-artificiel, etc. L'objectif est de transposer l'objet en signe pictural - figuratif ou non-figuratif - à partir duquel on pourra représenter son Labyrinthe et les éléments en question. Dans cette variante, il s'agit de forger ses propres signes...

2. Thésée et le Minotaure

Ces deux propositions se présentent sous la forme d'une grande photographie (environ 2 m²) fixée sur l'un des murs de la classe. La photographie reproduit deux oeuvres d'art. L'une est une peinture de G. F. Watts, "Le Minotaure", Tate Gallery, Londres; et l'autre un bas-relief antique, "Dédale et Icare" de la villa Albani de Rome.

En regard de chaque motif, quelques éléments ont été ajoutés pour compléter le sens du document.

Plusieurs reproductions de peintures anciennes et modernes en rapport avec les thèmes en question ou, à première vue, sans lien évident avec eux, permettent de faire différentes associations qui donnent au thème de Thésée et le Minotaure une signification élargie.

Une intervention avec des éléments à trois dimensions complète le motif d'Icare.

C) Perspectives du travail

1. Le symbolique

Chacune de ces trois propositions a au moins trois niveaux de signification et donc d'interprétation possible.

Chaque proposition est une péripétie du grand récit mythique grec.
Chaque proposition a été visualisée à trois dimensions dans la classe.
Chaque proposition est une métaphore.

En tant que métaphore, toute péripétie mythique peut donner lieu à une transposition contemporaine. Ariane, Thésée et le Minotaure, le Labyrinthe, Icare sont des métaphores de l'artiste et des supports à une réflexion sur la création.

Le peintre est en effet un couple qui a pour nom Thésée et le Minotaure: il affronte le Labyrinthe de son travail. Il s'affronte lui-même. Ariane, son imprévisible providence, le guide dans cet affrontement qui peut être une renaissance.

2. La transposition plastique

- Penser au mythe comme à une stratégie moderne de réfléchir à la peinture pour produire des formes nouvelles, comme à un moyen toujours efficace de repérer son langage, son histoire personnelle. On aura compris qu'il s'agit moins de copier des apparences que d'interpréter de manière personnelle l'une des trois propositions.
- C'est à l'élève de déterminer les moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer ses préoccupations artistiques en tenant compte des documents proposés.
- Un travail d'observation qui met en évidence la maîtrise technique et l'acuité de la vision demeure une solution toujours aussi valable qu'un travail d'expression.

EXAMEN DE MATURITE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Contraires

"S'il reste toujours à dire et à écrire, c'est qu'il y a quelque part quelque chose qu'on ne peut nommer".

Marc le Bot

"Dans la nature, la couleur n'existe pas plus que la ligne: donnez-moi un morceau de charbon et je vous ferai un tableau, car toute la peinture est dans les sacrifices et les partis pris."

Goya

A) Présentation générale du travail

Sont proposés trois couples de contraires à choix.

- Nature - Culture
- Ariane et le Labyrinthe
- Forme - Couleur

La connaissance des significations culturelles de ces trois couples de contraires ne doit pas forcément donner lieu à des transpositions plastiques littérales. Elle doit permettre à l'élève, en s'attachant à la signification profonde de ces relations antinomiques, de définir un ordre pictural où des signes et des moyens spécifiques à la peinture seront chargés d'en exprimer le principe contradictoire.

B) Travail

1. Nature - Culture

Au centre de l'espace de la classe, l'élève est confronté à une représentation de ce rapport visualisé sous la forme d'un arbre dont les fruits sont des images. Il s'agit d'une sorte de labyrinthe végétal qui porte des images d'art.

La véritable réalité de ce rapport de contraires commence au moment où le travail de l'imaginaire de l'élève enclenche le processus poétique des mécanismes associatifs permettant d'obtenir des formes autres que celles obtenues par le constat du réel. Néanmoins, une étude rendant compte avec réalisme de la proposition est tout aussi indiquée.

2. Ariane et le labyrinthe

Où se recoupent les deux axes contraires du corps d'Ariane avec le Labyrinthe (du corps féminin avec un espace dédaléen), peut s'élaborer une image picturale qui affronte l'ordre et le désordre à l'intérieur d'elle-même comme son véritable propos: si l'assise est dans la sensualité du corps, le doute sera dans l'incertitude de l'espace; si la topographie se donne comme élément d'une connaissance définie, le trouble et le chaos seront dans les configurations du corps.

Cette proposition est présentée sous la forme d'une série de reproductions de peintures dont les sujets sont des figures de femmes connues de l'histoire de la peinture et des représentations de labyrinthes. Ces images dessinent et dissimulent des passages que l'on doit reconnaître et découvrir entre les signes des corps et les signes des labyrinthes.

3. Forme - Couleur

Sur une table, des éléments connus, incongrus ou franchement méconnaissables sont disposés comme une nature morte.

On sait que les peintres dans leur histoire ont toujours été confrontés à la délicate relation de la forme et de la couleur. Dans une peinture, couleur et forme peuvent conjuguer leurs valeurs, cumuler leurs pouvoirs ou au contraire diviser leurs effets pour mieux les opposer ou pour régner séparément.

Dans le cas présent, l'élève s'efforcera de peindre la relation forme - couleur comme une relation de contraires au moyen des éléments qui lui sont présentés.

Contraires (nature-culture), installation



C) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. Ces trois couples de contraires peuvent se percevoir comme des contraires dont la contradiction reste contradictoire ou au contraire laisse entrevoir une nouvelle unité.
2. Ces contraires doivent prendre forme dans le contraste de leurs qualités sensibles (dur-mou, lisse-rugueux, chaud-froid, clair-obscur, opaque-transparent, naturel-artificiel, masculin-féminin, etc.), de leurs qualités formelles (matériaux, supports), de leur présentation (diptyque).
3. Il est laissé toute liberté à l'élève de réfléchir à sa façon aux moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer une préoccupation artistique personnelle tenant compte des propositions.
4. Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et l'acuité de la vision, sur la maîtrise des moyens techniques et "créatifs".



E. Muybridge, séquence photographique, planche 18

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVAM

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Métamorphoses

A) Présentation générale du travail

Les métamorphoses ont toutes comme source la figure humaine en mouvement. A l'intérieur de ce thème principal du corps en mouvement, deux variantes à choix sont proposées.

1. **Enfant soulevée et prise dans les bras de sa mère.**
2. La seconde variante se subdivise à son tour en trois variantes à choix.
 - a) **Homme courant.**
 - b) **Femme vidant un baquet d'eau sur une autre femme.**
 - c) **Enfant grim pant sur une chaise.**

La première variante tirée d'une séquence photographique de la planche 195 d'E. Muybridge est présentée sur l'un des murs de la classe sous la forme d'un agrandissement géant (430 x 74 cm).

Les trois variantes subdivisées de la seconde variante (planches 18, 160, 191) - également d'E. Muybridge - sont remises à chaque élève sous la forme de photocopies.

E. Muybridge, séquence photographique, planche 160



B) Travail

1. Métamorphose comme changement de nature

Les documents fournis à l'élève (photographie géante et photocopies) représentent des études du corps en mouvement sous forme de séquences qui analysent de manière objective son évolution lors de son déplacement dans l'espace. Ici, il ne s'agit pas encore de métamorphose proprement dite, mais de la simple mise en scène du processus évolutif d'une forme naturelle dans un espace et un temps limités.

La métamorphose, dans le cadre de cette épreuve, est plutôt à considérer comme un changement de nature.

Ex: Un homme métamorphosé en cygne...

2. L'occasion de la métamorphose proprement dite

Il y a trois occasions de passer du simple processus évolutif à la métamorphose proprement dite.

- a) Le corps en mouvement se métamorphose en une réalité imprévue au cours ou au terme de la séquence.
Ex: Un homme court et sa course le recouvre progressivement de plumes jusqu'à son envol...
- b) Au lieu de s'intéresser à la thématique particulière de chacune des propositions, l'élève s'attachera aux constituants structurels et texturaux de l'image originelle choisie: la métamorphose se fera au niveau des constituants plastiques exclusivement. Cette deuxième occasion suppose une abstraction préalable du sujet retenu avant toute métamorphose.
Dans ce cas, le changement de nature se fera par exemple au niveau d'une inversion des valeurs plastiques.
Ex: Une spirale qui engendre un cube.
- c) La troisième occasion est la synthèse des deux premières propositions: les préoccupations stylistiques sont prépondérantes alors que le thème existe toujours. Il est soumis aux impératifs de l'écriture.

C) Perspectives du travail

1. La métamorphose peut aussi bien prendre forme dans une peinture ponctuelle que dans une relation de plusieurs peintures comme dans un diptyque, un triptyque ou un polyptyque.
2. Il est essentiel que l'élève tienne compte de l'une des propositions en exprimant cependant ses préoccupations artistiques personnelles.
3. Le choix du support, du format, des matériaux en général ainsi que des couleurs ou de tous autres médiums doivent être mis dans une relation de nécessité plastique avec le thème choisi.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVAM

Durée: 12 h.30 - 16 h. 30

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

La vérité en peinture

"Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai".

Paul Cézanne

A) Définitions

Vérité: conformité de ce qu'on dit avec ce qui est.

Peinture: art de peindre.

Art: expression d'un idéal de beauté.

B) Introduction

La peinture pour être vraie, se doit-elle d'être en conformité avec ce qui est, d'être une représentation du réel ou de l'irréel? Une expression de soi et de sa culture à travers la représentation du réel ou de l'irréel? Son origine est-elle dans le désir des hommes de définir le lieu idéal de la réconciliation des contraires? Au XXe siècle, le sens de la beauté ayant changé, faut-il faire le procès de l'idéal de beauté des modèles du passé? Faut-il dire la vérité en parlant du mensonge, en usant de la laideur, en ayant recours aux valeurs des nouvelles sciences humaines (psychanalyse, sociologie, linguistique, etc.), en employant les nouveaux matériaux de la technologie de pointe ou les déchets de notre société de consommation? Ou encore est-il possible de prétendre que la peinture est un langage irréductible à toute théorie, un langage dont l'objet ne saurait être subordonné à la parole et à l'écriture? Un langage qui naît de soi pour retourner à soi?

C) La vérité

La vérité en peinture est toujours liée, d'une part, au choix vrai d'un sujet, à l'objet vrai d'une recherche, et d'autre part, à la vérité subjective d'une économie linguistique (vérité subjective des accents, des traces, de la construction de la peinture): à la vérité organique d'un système de signes. La vérité en peinture vient de l'entrelacement nécessaire de deux vérités: vérités entrelacées de la forme et du contenu.

D) Présentation générale du travail

Dans l'espace de la classe, l'élève se trouve face à une proposition à trois dimensions traitant du réel-irréel. Cette proposition peut donner lieu à trois interprétations à choix.

- 1) Réel.
- 2) Irréel.
- 3) Réel-irréel.

Il s'agit pour l'élève de dire sa vérité en peinture.

- a) Par le choix de l'une des trois propositions.
- b) Par une interprétation plastique personnelle de la proposition choisie. C'est par son travail que l'élève va mettre en évidence la plus ou moins grande réalité ou irréalité de son sujet ou qu'il va les réunir.

E) Travail

1. Le réel

L'élève peut aussi bien traiter son sujet en s'efforçant de montrer par un constat formel aussi objectif que possible toute la saveur anecdotique de la texture, du volume, de la lumière et de l'espace de son sujet, qu'en s'intéressant à son aspect poétique avec un certain non-conformisme, ou en l'utilisant pour faire un travail sur les signes de la peinture.

2. L'irréel

C'est par un dépouillement de son sujet, que l'élève suggère l'ordre créé de l'irréel plutôt que l'ordre représenté de l'apparence: l'ordre de l'irréel où les éléments du réel sont réordonnés en vue de l'expression du mystère.

3. Réel-irréel

La possible coexistence du réel et de l'irréel est laissée à l'imaginaire de l'élève.

F) Perspectives du travail

Il est essentiel que l'élève fasse le choix de l'une des trois propositions en exprimant ses préoccupations artistiques. En se conformant à ce qui est il fera valoir par l'expression de ses conceptions artistiques son "idéal" de beauté".

EXAMEN DE MATURITE **DESSIN**

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Le corps et la peinture

"Une idée de peinture ne sera pure que si l'on ne peut l'exprimer dans un autre langage que le sien, la peinture".

Pablo Picasso

A) Appoint: le corps analogique

Le corps est proposé comme un support de création, un lieu d'expérimentation de la peinture: comme un espace prêt à accueillir les énigmes nouvelles suscitées par le travail sur les signes de la peinture. Plutôt que la figure définie de notre corps, il est un lieu de réflexion et de pratique, un lieu d'unification ou de mise en évidence de nos contradictions culturelles: un champ d'expérience.

Il ne sera donc pas forcément une "copie" de la nature: il pourrait être une médiation pour déconstruire ou reconstruire la peinture.

Le corps est donné ici pour que l'on dispose de lui de toutes les manières que la peinture l'exige.

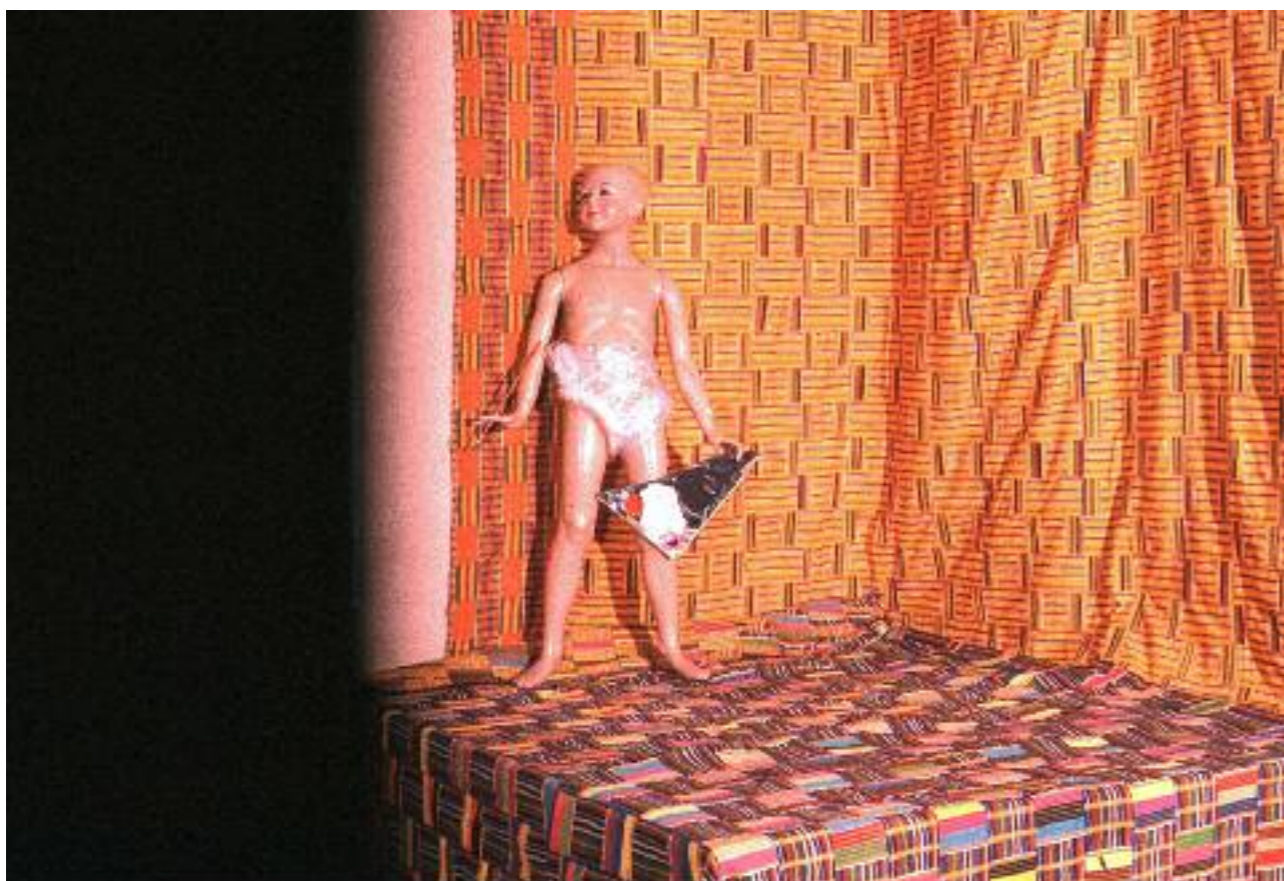
B) Les trois dimensions de la réflexion

Ce qui va donner ses conditions particulières d'existence au corps, c'est sa confrontation à trois différentes dimensions du savoir. Ces trois dimensions, présentes dans l'installation proposée aux élèves, sont les suivantes:

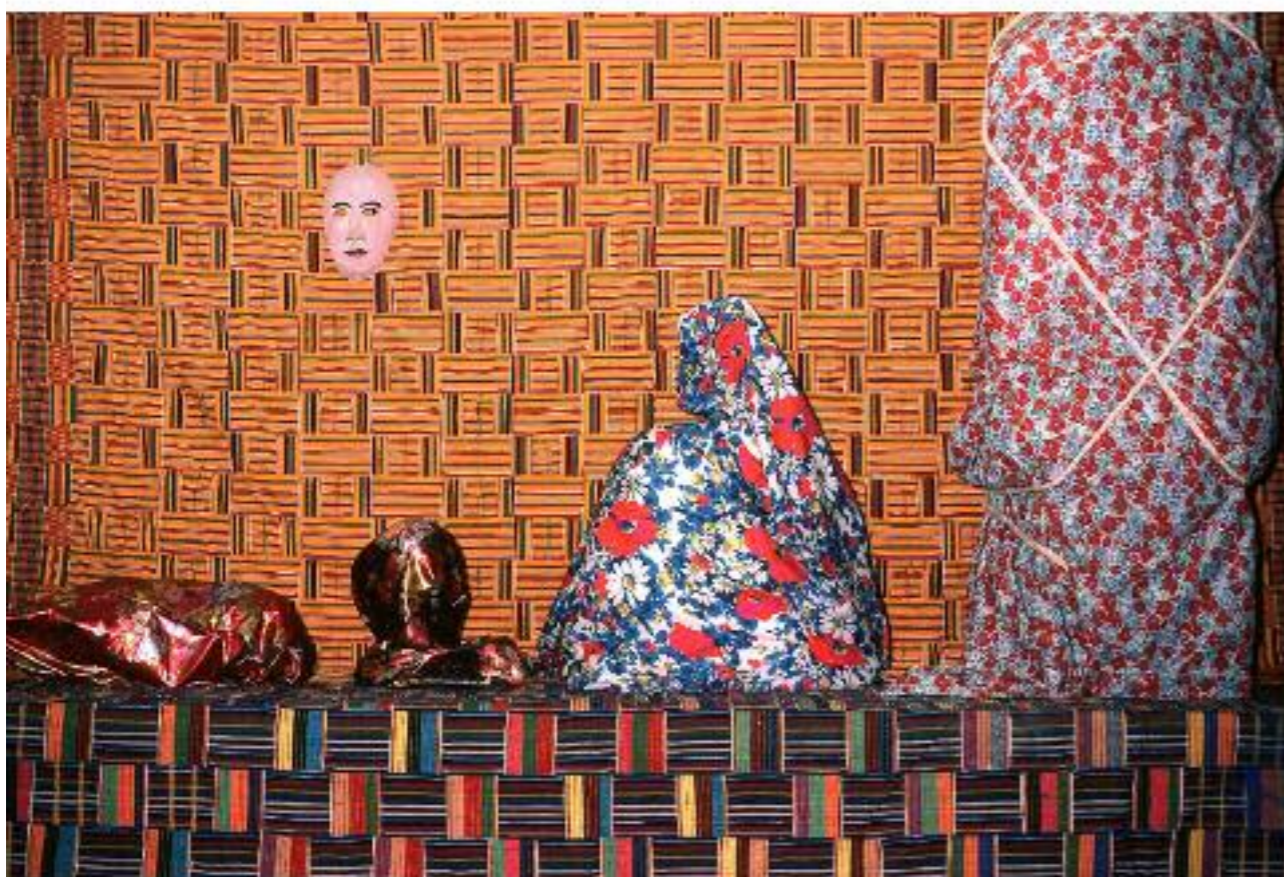
1. Le corps et l'écriture

2. Le corps et le textile

3. Le corps et la mosaïque



Le corps et le textile, installation, détails



En son domaine propre, chacune de ces trois configurations du savoir peut entretenir un dialogue potentiel riche de sens avec le corps.

C) Conception et expression

1. Il ne faut pas croire que chacun de ces trois domaines doit demeurer localisé tel qu'il est présenté à l'élève dans l'espace de la classe.
2. Les trois domaines valent pour leur plus ou moins grand apparemment au langage pictural: ils valent comme systèmes autosuffisants en chacune des trois régions qu'ils enveloppent mais surtout pour toutes les interrelations possibles qu'ils sont susceptibles d'entretenir avec le corps par la peinture. Ils pourront donc s'entrecroiser, s'interpréter l'un par l'autre, mêler leurs frontières, multiplier leurs manières de se surimprimer ou de coexister l'un à côté de l'autre pour s'accomplir dans le système de la peinture de l'élève.
3. L'élève a le choix de faire son travail aussi bien à partir d'une relation élémentaire (un détail choisi au milieu des éléments constituant l'installation) qu'à partir d'un processus plus complexe en rapport avec le travail dans lequel il s'est engagé durant l'année scolaire.

D) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. Il n'est pas interdit d'envisager des transpositions profondes de l'installation si l'expression finale en respecte l'esprit.
2. Si l'élève s'est arrêté sur un détail: son choix devra également rendre compte de l'esprit général de la proposition.
3. L'élève s'efforcera de réaliser librement son travail avec des moyens plastiques propres à exprimer ses préoccupations artistiques personnelles.
4. Les critères d'évaluation porteront sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, l'acuité de la vision et sur la maîtrise des moyens techniques.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

La poétique de l'espace*En hommage à Gaston Bachelard***A) L'origine de l'image: transposition de la source littéraire**

Il s'agissait dans le travail du trimestre de nourrir sa réflexion et sa pratique de la peinture en partant d'une source littéraire.

Nous avons vu que, si au lieu de regarder du côté de l'histoire des formes picturales on prend en considération le domaine des images littéraires comme point de départ de la peinture, se pose alors le problème de la transposition des racines littéraires en termes plastiques.

B) Racines littéraires

Le domaine littéraire en question n'est pas sans avoir quelques relations étroites avec celui de la peinture puisqu'il s'agit d'une poétique de l'espace qui s'attache à trois thèmes en rapport avec la poétique de la maison.

1. La maison: de la cave au grenier.
2. Les coins.
3. Les armoires.

C) Présentation générale des trois thèmes

La maison est le lieu d'une émotion profonde. Nous en vivons la réalité autant par la pensée et les songes que par le fait que nous l'habitons physiquement. Dès lors, chacun lui donne ses valeurs personnelles à la fois contemporaines et immémoriales.... Et surtout, ces trois thèmes liés à la poétique de l'espace de la maison nous permettent de découvrir un au-delà de l'histoire fixée dans notre mémoire, un au-delà de la forme du visible...

1. La maison: de la cave au grenier

La maison qui nous intéresse n'a rien à voir avec l'appartement de la grande ville à un seul étage. Notre maison est verticalité. Descente et ascension sont des souvenirs mais aussi

des légendes.

La maison natale est onirique, elle est le premier monde de l'être humain. Cette maison n'a pas de plan, on ne la décrit pas, on ne l'analyse pas, on ne la visite pas: elle est suspendue... Odeur, pénombre, lumière, intimité sûre et peur: des puissances souterraines, des songes aériens l'habitent. Elle a les colorations des situations primitives.

2. Les coins

Le coin est cet espace réduit où l'on aime à se ramasser sur soi-même. Le coin est une solitude, un silence, une géométrie minuscule où le corps va se blottir, où l'imaginaire peut se perdre en de lointaines rêveries. La rêverie du rêveur peut également être cette identification avec des choses oubliées et insignifiantes...

Dans son coin le rêveur s'intéresse aux objets abandonnés, aux signes les plus négligeables. "Que de fois n'a-t-on pas rappelé que Léonard de Vinci conseillait aux peintres en déficit d'inspiration devant la nature, de regarder d'un oeil rêveur les fissures d'un vieux mur! N'y a-t-il pas un plan d'univers dans les lignes dessinées par le temps sur la vieille muraille?"

3. Les armoires

L'armoire et son espace, ses rayons, ses tiroirs est pour l'homme, grand rêveur de secrets, une insondable réserve de rêveries d'intimité. Une véritable armoire n'est pas un meuble quotidien. Comme une personne qui ne se confie pas, elle ne s'ouvre pas tous les jours. Une armoire fermée est pleine de promesses, elle cache un secret, elle renferme l'inconnu, un mystère: sa dimension intime est infinie. Dès lors que la dimension d'intimité s'ouvre, le dehors de l'armoire ne signifie plus rien. Il y aura toujours plus de choses dans une armoire fermée que dans une armoire ouverte...

L'image de l'imagination ne se vérifie pas, elle est la propriété du rêveur. La vérification fait mourir les images: imaginer sera toujours plus grand que constater.

D) Travail

Chacun des trois thèmes ouvre une perspective de travail bien particulière: la maison (travail de conception); les coins (travail sur le visible); les armoires (travail sur l'imaginaire).

1. La visualisation

Les trois thèmes sont proposés à choix de la façon suivante:

- a) la maison est présentée sous forme d'une série de photocopies;
- b) les coins sont ceux de l'abri anti-atomique de l'école;
- c) l'armoire est une installation dans l'espace de la classe.

2. Conception et expression

- a) Les visualisations a et c valent comme points de départ du travail: ils devraient permettre à l'élève d'élaborer un processus de conception plus complexe en rapport avec la recherche dans laquelle il s'est engagé durant le trimestre. La visualisation b offre de très nombreuses possibilités: après avoir fait le choix de son coin et de ses objets, on peut envisager soit un travail d'observation directe soit une recombinaison des éléments en présence.
- b) Il est fortement recommandé avant d'aborder la phase principale du travail de faire une série d'esquisses, de projets.
- c) Il est essentiel que l'élève tienne compte de l'une des propositions en exprimant ses préoccupations artistiques personnelles.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVAM

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, support, livres.

Situations

L'élève trouvera deux propositions à choix dans l'espace de la classe: la première construite à partir d'éléments de l'histoire contemporaine, la seconde en rapport avec l'imaginaire et le mythe.

A) Présentation**1. Panorama mondial des événements dans les années soixante**

Un panorama photographique - forcément incomplet - des événements qui ont eu lieu dans les années soixante est proposé sur l'un des murs de la classe. Cette "fresque" constituée de plusieurs dizaines d'images juxtaposées s'efforce d'illustrer le labyrinthe paradoxal des événements de cette période pour mettre en évidence les contradictions de la société et d'une mythologie moderne de l'image. Les images voisinent sans rapport les unes avec les autres: scènes de guerre, manifestations violentes dans la rue, révolte des étudiants, expressions artistiques, explorations de l'espace, visages de la vérité et du mensonge, etc. Images des rêves des hommes, images de leurs affrontements, images absurdes du chaos, du cynisme et de l'esprit de destruction. Images manichéennes et caricaturales mais réalistes: images du conflit toujours actuel entre la raison et les forces irrationnelles, entre Thésée et le Minotaure.

2. L'Homme et la Bête: le colossal

C'est notre corps qui est l'unité de mesure qui nous permet l'évaluation de la grandeur. C'est à partir de lui que nous nous faisons une idée sur ce qui est petit ou grand. La référence de notre corps pour comprendre l'objet qui nous intéresse (un objet qui ne se voit pas, qui ne saurait être vu) est inappropriée. Notre objet est un corps imaginaire. Le colossal tel que nous l'entendons est d'ordre mythique. Il n'est donc pas grand au sens quantitatif. Il n'a rien à voir avec l'idée de ressemblance. Le colossal est émotion, style, monumentalité de la forme, démesure. Le colossal n'est comparable à rien d'autre qu'à lui-même.

Dans la première proposition nous avons pu repérer l'affrontement de l'homme et de la bête dans l'imagerie des années soixante; dans la seconde, nous aurons à lui inventer une existence subjective: à lui inventer une forme venue de notre imaginaire. A chacun d'imaginer le face à face de l'Homme et de la Bête, l'étreinte avec le monstre: sa chaleur, sa fourrure, son haleine, ses grognements....

Dans l'abri anti-atomique une installation composée de différents objets (mannequin, hache, fourrure, etc.) en propose une analogie.

B) Travail

1. Dans les deux cas, on respectera la proposition en faisant valoir ses préoccupations artistiques personnelles.
2. Dans les deux cas, on pourra s'attacher aussi bien aux détails qu'à l'ensemble.
3. Dans les deux cas, on retiendra des images et des objets la dimension plastique qu'ils suggèrent plutôt que la dimension littéraire ou anecdotique.
4. Dans les deux cas, le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés ou d'un développement unique approfondi.
5. La première proposition a une forte composante réaliste, la seconde fait davantage appel à l'imaginaire: toutes deux devraient permettre une réflexion sur le langage.
6. On aura compris que la dualité qui traverse les deux propositions devrait susciter un travail qui en rende compte au niveau du langage plastique.

Abri anti-atomique, installation



**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

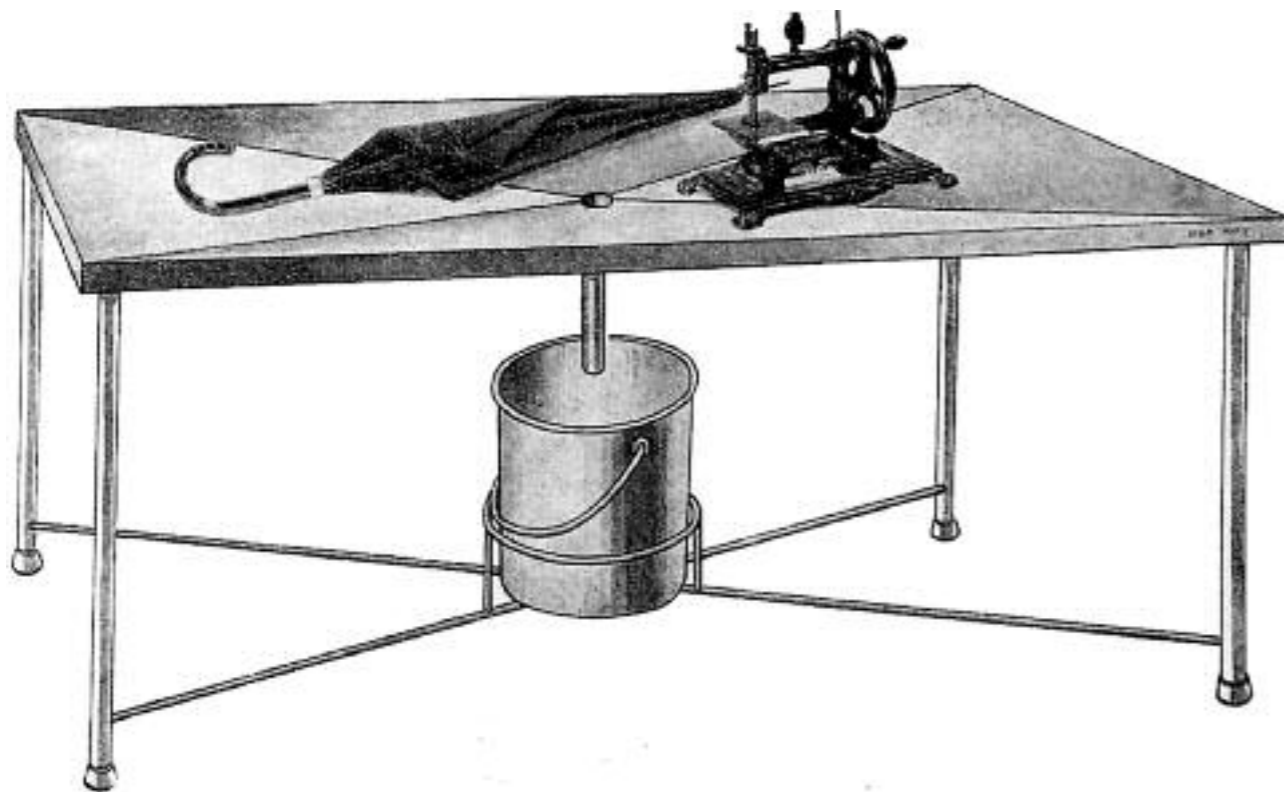
Classe: 4AVAM

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Synonymes - Antonymes

Man Ray, "Beau comme la rencontre fortuite..."



"Toute image en miroir n'est-elle pas le double inversé de son objet, si bien que ma main droite est la main gauche de mon reflet".

Marc Le Bot

"Peut-être est-ce bien un désir nouveau de la peinture, d'entremêler les figures et les lieux".

Marc Le Bot

"L'inattendu survient à force de patience".

Marc Le Bot

A) Définitions

Synonyme: se dit de mots ou d'expressions qui ont le même sens ou une signification très voisine.

Antonyme: mot, qui, par le sens, s'oppose directement à un autre.

B) Avertissement

Les synonymes et les antonymes concernent plutôt la langue que la peinture. Pour ce qui est de la langue, nous savons qu'il n'y a pas de synonymes parfaits mais des sens analogues, approchants, voisins qui sont comme les diverses nuances d'une même couleur. D'autre part, les synonymes et les antonymes ne désignent pas toujours les antipodes de la pensée, mais parfois seulement des directions divergentes.

Il est clair que ces deux termes sont des termes analogiques qu'il s'agira de transposer dans le cadre de la peinture.

C) Introduction

Le travail sur les synonymes et les antonymes pourra, selon le point de vue choisi par l'élève, avoir partie liée autant à l'imaginaire qu'à l'observation.

Nous entendons par imaginaire les effets des signes picturaux qui ne cherchent pas à désigner un ordre, un sens déjà fixés, mais qui, au contraire, réinventent le visible.

Nous entendons par observation un travail qui affronte le problème de la reproduction du visible avec pour finalité une ressemblance entre espace du vécu et espace peint.

Synonymes et antonymes sont ici des modèles qui ne sont pas seulement présentés comme une source de renseignements visuels mais une possibilité d'exploration spirituelle: comme le foyer d'une réflexion et le lieu d'une pratique artistiques.

Ils pourront aussi bien permettre la ressemblance avec le réel que la réinvention du réel. Ils pourront se conjuguer séparément ou ensemble, s'opposer, s'entrelacer, devenir le lieu d'une combinatoire de passages entre l'un et l'autre.

D) Présentation générale du travail

Sont proposés trois thèmes autour de cette relation double du synonyme et de l'antonyme.

1. Equilibre- instabilité

2. Apparaître - disparaître

3. Tracer - effacer

Ces trois couples thématiques sont donnés à choix sous la forme de deux installations et d'une proposition non visualisée susceptible de s'appuyer sur l'une ou l'autre des deux installations.

1. Le couple **équilibre-instabilité** est présenté sous la forme d'une grande installation composée d'éléments hétéroclites en équilibre instable tels qu'on peut en trouver dans un grenier oublié ou dans les abris anti-atomiques du Collège Claparède: machines abandonnées, cartons maculés, sacs de plastique crevés, treillis éventrés, masques, lanternes, tableaux approximatifs, sculptures incertaines, planches et tôles découpées, ordures, chaises brisées, arbres morts, morceaux de sagex.
2. Le couple **apparaître-disparaître** est présenté sous la forme d'une installation visualisant un passage rendu célèbre par André Breton du sixième chant de Maldoror d'Isidore Ducasse, dit, comte de Lautréamont: *"Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"*.
3. Le couple **tracer-effacer** est à l'origine en principe de la peinture. C'est, dans la fabrication de l'image, le face à face de l'image avec l'image, de l'image avec soi. C'est le double mouvement contraire de la genèse de l'image qui, de traces en effacement de traces, assure à travers le temps la sédimentation des signes.

E) Travail

1. Le couple synonyme-antonyme peut aussi bien prendre la forme d'une peinture unique de grand format que celle d'une série de petits travaux. Vu la thématique proposée, le diptyque est particulièrement indiqué. Il n'y a toutefois aucune obligation à travailler dans ce sens.

2. Dans les thèmes 1 et 2, l'élève s'efforcera de visualiser l'opposition thématique proposée en utilisant les constituants structurels et texturels contradictoires de l'installation.
3. Le troisième thème favorise un travail plus personnel axé sur des préoccupations poétiques et stylistiques, la réflexion portera sur les signes et leur pouvoir de s'ordonner autour d'une recherche abstraite.

F) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. Les trois couples pourront être considérés comme les points d'ancrage d'un travail permettant des transpositions importantes dans la mesure où celles-ci rendent encore compte de l'esprit des propositions.
2. Si l'élève s'arrête sur un détail, son choix devra également rendre compte de l'esprit général des propositions.
3. L'élève tenu de prendre en compte les propositions qui lui sont faites, s'efforcera de réaliser librement son travail avec des moyens plastiques propres à exprimer ses préoccupations artistiques personnelles.
4. Les critères d'évaluation portent sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, l'acuité de la vision et la maîtrise des moyens techniques.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classes: 4SAVAM - 4 MAV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Lieux de peinture

A) Présentation générale du travail

Deux propositions à choix: 1) une installation; 2) une reproduction géante d'une photographie de E. Muybridge.

1. **L'installation** combine des éléments concrets et usuels tels que planches de bois, cartons et fragments d'objets familiers: tous matériaux donnant l'occasion de s'associer en systèmes formels interdépendants réglés ou libres, de définir des signes et des espaces, d'inscrire des tensions.

L'assemblage des éléments est fait de telle façon que l'élève est amené à prendre en considération d'abord et davantage la structure que la qualité des matériaux.

2. **La photographie** est tirée d'une séquence photographique de la planche 195 d'E. Muybridge. Elle représente une enfant soulevée et prise dans les bras de sa mère. Le format de l'agrandissement est de 430 x 74 cm.

Ce document représente une étude du corps en mouvement. La séquence analyse de manière objective le processus évolutif d'une forme naturelle lors de son déplacement dans un espace codé.

E. Muybridge, séquence photographique, planche 195



B) Situation du travail

L'importance du format de la photographie et de l'occupation de la salle de classe par l'installation devraient permettre à l'élève de percevoir le problème artistique qu'on lui propose d'une certaine manière: il devrait en effet de cette façon se situer plutôt dans l'image que devant l'image, dans l'installation plutôt que devant l'installation. Par voie de conséquence, il devrait se situer dans sa peinture plutôt que devant sa peinture. L'élève qui tiendra compte de cette nuance n'est pas celui qui s'efforcera de maîtriser le rituel de la peinture de chevalet mais celui qui prendra le risque de provoquer la venue dans sa peinture d'un imprévu associé au format. L'esprit d'expérimentation devrait souffler davantage que l'esprit de vérification et de maîtrise rationnelle.

C) Travail

Il est laissé toute liberté à l'élève de choisir les moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer une préoccupation artistique personnelle tenant compte néanmoins des trois points suivants:

1. Les deux références ne devront pas forcément se donner sous les espèces d'un produit fini mais aussi bien sous celles d'une série de recherches en devenir. Comme on l'a vu en B, le fini comme expression de la maîtrise rationnelle n'est pas le but à rechercher: la recherche encore divaguante du sens avec ses repentirs et ses formes inachevées est tout aussi recommandée.
2. Si l'esprit de recherche est souhaité, les deux propositions peuvent être également considérées comme des énoncés réalistes et traitées comme tels.
3. L'élève a le choix de faire son travail à partir d'un détail choisi dans l'installation ou dans la photographie ou de mettre en oeuvre un processus plus complexe en rapport avec le travail dans lequel il s'est engagé durant le trimestre.

COLLÈGE CLAPAREDE

9 mars 1989

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classes: 4SAVAM - 4MAV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Hommage à Léonard de Pise dit Fibonacci

*"L'escargot tourne sa spirale sur les gonds légers des nombres 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55
Le pied saute et comprime ses os dans son espace ses parfaits pignons osseux dans la forme des nombres 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55
Les pignons nus brillent au soleil les os découverts de la pomme de pin 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55".*

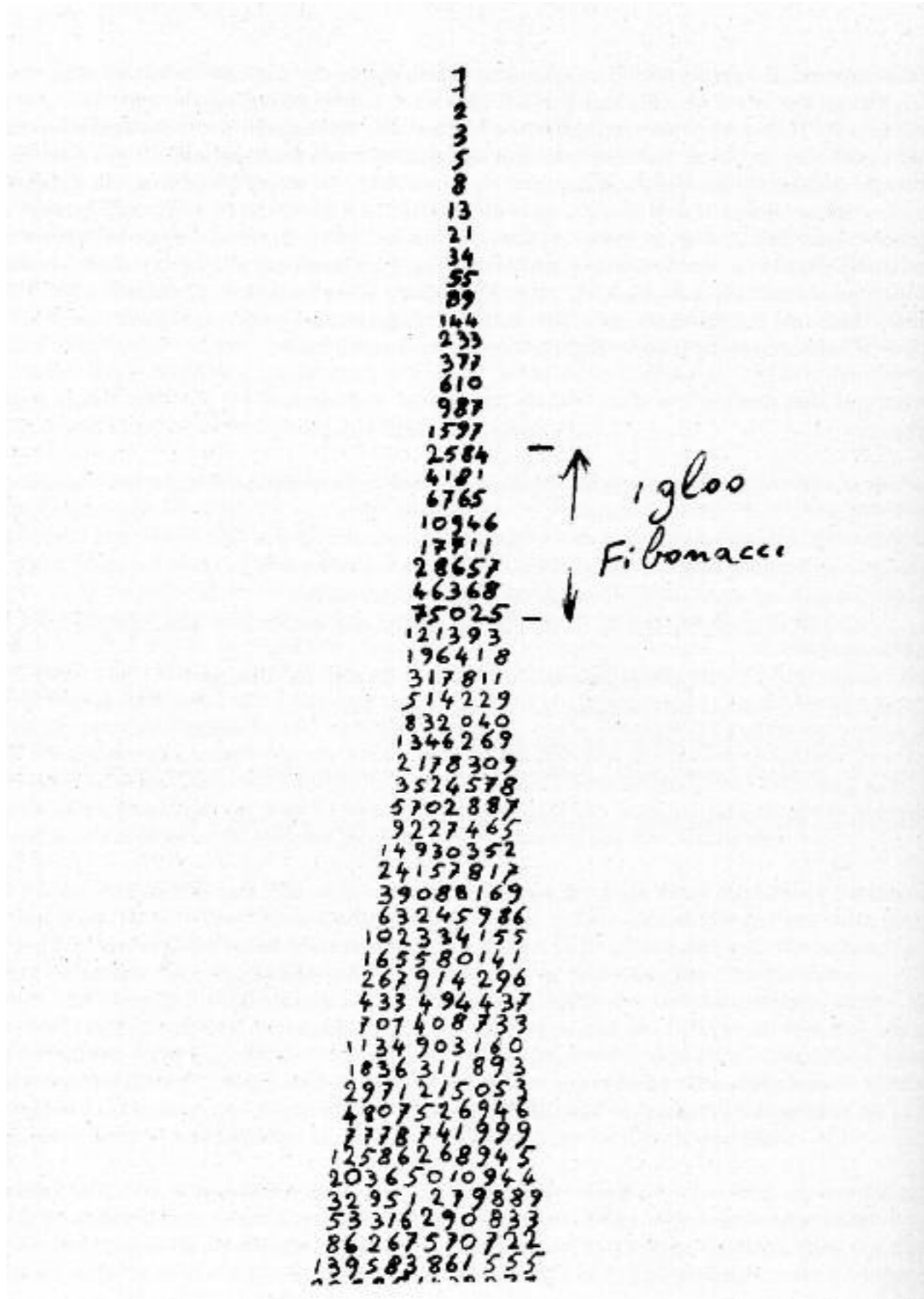
Mario Merz

"Les arbres sont muets, le temps est muet, mettre le muet dans l'art, c'est la tâche de celui qui crée".

Mario Merz

A) Introduction

1. Fibonacci est le surnom du mathématicien italien Léonard de Pise (1175-1240). Son ouvrage fondamental introduit, à partir de l'étude de la reproduction d'un couple de lapins, sa fameuse suite numérique dite suite de Fibonacci (1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 etc.) dans laquelle chaque terme est égal à la somme des deux termes immédiatement précédents.
2. La progression des nombres de Fibonacci 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 etc., est jumelée à l'expression de la nature. L'évolution des nombres de Fibonacci est une certaine expression mathématique de l'évolution des éléments vivants. L'expansion accélérée des nombres de Fibonacci est susceptible de représenter l'expansion physique et physiologique de la croissance de la vie. De leur rapport est tiré le Nombre d'or: 1,618.



B) Présentation générale du travail

Sont proposés deux thèmes autour de cet hommage à Fibonacci.

1. 1,618

Le Nombre d'or est représenté par un diptyque constitué de deux photographies. La première représente la suite numérique de Fibonacci calligraphiée par Mario Merz; la seconde, le détail d'une séquence d'étude du corps en mouvement par E. Muybridge.

2. Prolifération à partir du Nombre d'or

Une installation faite d'un assemblage proliférant d'éléments naturels tels que (fruits, légumes, oeufs, viandes, poissons, féculants, céréales, fromages) et d'une photographie représentant le Nombre d'or (1,618) occupent un large espace de la classe.

C) Travail

1. L'élève s'efforcera de restituer la fausse opposition thématique proposée ("suite numérique-éléments organiques") en utilisant les constituants structurels et texturels des deux propositions.
2. Les deux propositions sont susceptibles de permettre des transpositions libres dans la mesure où elles font suite aux réalisations du trimestre.

D) Perspectives

1. Les deux propositions peuvent aussi bien prendre la forme d'une peinture unique de grand format que celle d'une série de petits travaux.
2. Si l'élève se fixe sur un détail de l'une des deux propositions, il devra rendre compte de son esprit général.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Triades

“Si tu analyses un tableau religieux de Piero della Francesca ou de Giotto même, tu t’aperçois qu’il y a toute une partie qui est fonctionnelle et qui correspond à la nécessité religieuse du tableau; mais il y a aussi une autre partie qui n’est pas fonctionnelle, que le peintre a introduite et qui est plutôt la contestation même de la religion”

Leonardo Cremonini

A) Introduction

1. Définition

Triade: groupe de trois personnes ou choses.

2. Avertissement

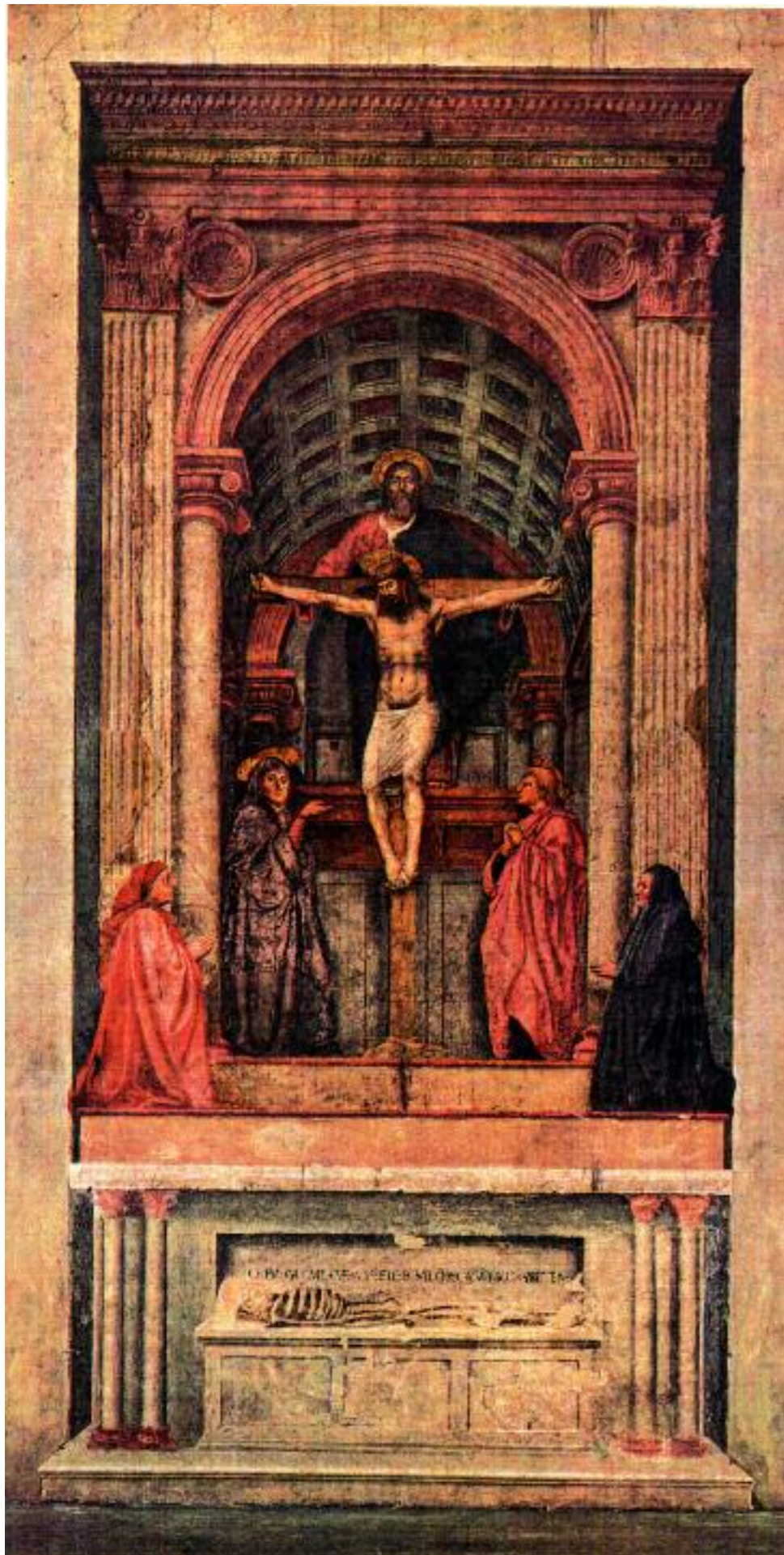
Par analogie, la triade est susceptible d’être interprétée comme une trinité. La Trinité est dans la religion chrétienne le mystère d’un Dieu unique en trois personnes. Le Père, le Fils et le Saint-Esprit qui coexistent consubstantiellement dans l’éternité.

Deux des trois propositions qui vont suivre sont à considérer comme des thèmes laïques. Si l’élève désire leur donner une signification religieuse parce qu’il y voit un rapprochement à faire avec la grande tradition iconographique chrétienne, rien ne s’y oppose.

B) Présentation générale du travail

Les trois sujets à choix autour du thème de la triade - de la Trinité si l’élève l’entend de cette manière - sont visualisés sous la forme de deux installations (la première dans la nature voisine du Collège, la seconde dans l’espace de la classe) et d’une photocopie couleur remise à l’élève qui le souhaite.

1. Première installation: l’arbre, la chaise, l’eau
2. Deuxième installation: Triade
3. Photocopie couleur: La “Trinité” de Masaccio



Masaccio, *Trinité*, 1426-28
Florence

1. L'arbre, la chaise, l'eau

Cette installation a été faite autour de la barbotière du Collège. Quelques chaises ont été posées sur les bords de cette petite nappe d'eau qui stagne à la lisière de la forêt. Certaines s'enfoncent à l'intérieur de la mare, d'autres grimpent dans les frondaisons. Une relation mystérieuse s'établit entre la forêt, le bois domestiqué des chaises et l'élément liquide...

Cette triade à la fois naturelle et surréelle que contribuent à accentuer diverses nuances sonores visuelles et olfactives - coassement des grenouilles, bruissement du vent dans les feuilles, reflets des éléments sur l'eau, lumière et odeurs particulières de cet endroit au printemps - a partie liée autant à l'imaginaire qu'à l'observation.

Dans ce travail, **reproduire le réel et réinventer le visible**, en cherchant à établir des relations secrètes, sous-jacentes, subjectives, sont les deux extrêmes d'une expérimentation de la peinture qui a pour objectif leurs combinaisons.

2. Triade

Cette installation est composée de trois éléments qui forment d'une part un couple et d'autre part un objet solitaire. Couple vient du latin *copula* (lien, liaison). Le couple est formé de deux éléments clairement liés l'un à l'autre alors que le troisième est séparé, seul. La spécificité de leur situation se renforce à être considérée ensemble: le couple est d'autant plus deux en un, que le troisième n'est qu'un isolé et inversement.

Les trois éléments sont faits de fragments plus ou moins identifiables. Le travail portera avant tout sur la composition des trois éléments, sur la construction de leur liaison. La réflexion se fera à partir du langage plutôt que sur des problèmes de représentation.

3. "La Trinité"

La "Trinité" de l'église Santa Maria Novella à Florence est une fresque de 670 x 320 cm peinte par Masaccio entre 1426 et 1428. On a fait beaucoup d'éloges sur son exceptionnelle perspective illusionniste qui donne une vive impression de troisième dimension. Cette fresque est considérée comme le chef d'oeuvre le plus exemplaire du peintre et comme le manifeste de la nouvelle peinture italienne. En effet, le traitement de l'espace, de la couleur et le type de relations qu'elle établit entre divinité, clergé et personnes laïques sont nouveaux.

L'élève devra tenir compte de ces trois éléments fondateurs de la nouvelle peinture renaissante en cherchant par une simplification des détails à mettre en évidence ce qui lui paraît être l'essentiel de cette peinture.

C) Travail

1. Les trois propositions ont été pensées sous cette forme pour attirer l'attention de l'élève sur les problèmes spécifiques du langage pictural plutôt que sur des problèmes de représentation. Interpréter ce que l'on ressent plutôt que ce que l'on voit. Les autres propositions offrent la possibilité d'être représentées avec réalisme.
2. Dans la proposition 2 l'élève visualisera l'opposition thématique en mettant l'accent sur les constituants structurels et texturaux de l'installation.
3. La proposition 3 est donnée avant tout comme une ouverture spirituelle et artistique. L'élève ne doit pas oublier que son travail devra tout de même refléter la source de renseignements visuels que la fresque de Masaccio lui apporte.

D) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. Les trois propositions doivent permettre à l'élève de faire des transpositions importantes dans la mesure où celles-ci rendent encore compte de l'esprit de ces propositions.
2. Si l'élève s'arrête sur un détail son choix devra également rendre compte de l'esprit général des propositions.
3. L'élève s'efforcera de réaliser librement son travail avec des moyens plastiques propres à exprimer ses préoccupations artistiques personnelles.
4. Les critères d'évaluation portent sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, l'acuité de la vision et la maîtrise des moyens techniques.

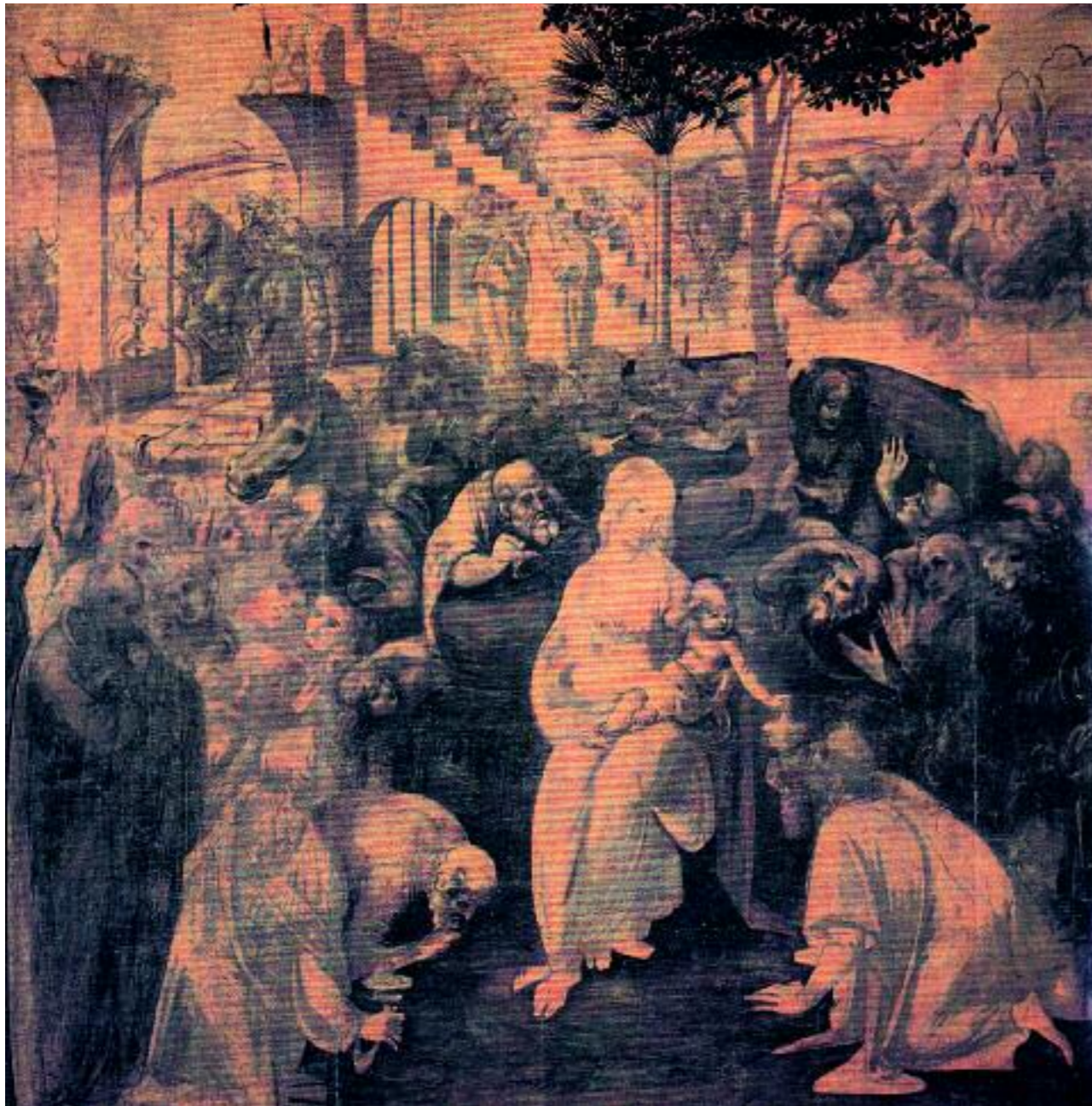
ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Leonard de Vinci, *Adoration des Mages*, 1481-82, Les Offices, Florence



Trois temps de la peinture

A) Définition du temps

Le temps, milieu indéfini où paraissent se dérouler irrévérablement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession.

Les trois temps qui nous intéressent sont liés eux aussi à l'expérience de la durée, à la notion de chronologie, aux irréversibles successions et changements des choses et des pensées. Cependant, comme il s'agit de trois temporalités de la peinture, nous aurons moins à faire à des unités de temps mesurables comme les heures, les jours et les années, qu'à des durées, des périodes spirituelles plus abstraites et indéterminées, voire des durées pour ainsi dire hors du temps: des durées transhistoriques.

B) Les trois temps et leurs équivalents plastiques

1. Le temps immédiat

Il est visualisé sous la forme d'une photographie tirée d'un quotidien ou d'une revue du jour. Ce document, après avoir été présenté à l'élève pendant une durée très courte, est retiré du mur où il était accroché et soustrait à son regard jusqu'à la fin de l'épreuve. Pendant le laps de temps de son exposition, l'élève pourra prendre quelques notes, faire quelques croquis qui lui permettront de consigner des observations utiles à son travail futur.

Le travail fait appel à la mémoire visuelle et il oriente l'élève davantage vers une interprétation plastique du sujet que vers sa restitution objective. Il s'agira donc de mettre en place en premier lieu des structures plutôt que de composer des détails narratifs.

2. Le temps de la Renaissance

On le sait, le berceau de la Renaissance est l'Italie. C'est au début du XV^e siècle qu'un renouveau intellectuel et artistique a lieu, provoqué essentiellement par la rencontre

“explosive” des anciennes valeurs chrétiennes médiévales avec un retour aux idées et aux canons de l’art antique gréco-romain. L’histoire de l’art est faite de ces retours, et notre art moderne le plus récent n’est pas sans poursuivre cette tradition du retour au passé.

Le tableau choisi pour illustrer le temps de la Renaissance est l’*Adoration des Mages* de Léonard de Vinci qui se trouve aujourd’hui aux Offices de Florence.

Le tableau est inachevé. Cependant, il est possédé par une immédiateté expressive, une fluidité d’écriture extraordinaire. Hormis la vierge et l’enfant, rien ne subsiste de la scène traditionnelle de la Nativité: les nombreux personnages énigmatiques, les arbres symboliques, les escaliers “métaphysiques”, l’absence de la couleur: tout y est encore pour nous, modernes, une provocation à laquelle l’élève devra réagir.

Pour réagir au tableau de Léonard, l’élève dispose de photocopies - ensemble et détails - à partir desquelles il va pouvoir opérer sur un plus grand format. Il pourra s’intéresser autant à l’ensemble qu’aux détails, le but étant, en premier lieu, de mettre en lumière l’ordre de la construction du tableau par une simplification des formes, et d’autre part, de redistribuer valeurs et couleurs selon sa propre vision des choses en évitant de s’attarder sur les détails pittoresques nombreux du tableau.

3. Le temps transhistorique

Ce temps n’est pas celui qui est représenté dans l’iconographie des primitifs (peinture des cavernes) mais celui plus fondamental du temps comme nature.

De cette nature, on a retenu ici la terre et le végétal mêlés sur fond de poster de paysage dans un environnement qui occupe une partie de la classe.

Comme pour les deux précédentes propositions, on s’attachera à rendre compte des principales lignes de forces de l’“architecture” de cette composition végétale plutôt qu’à faire du “rapiéçage” de fragments...

C) Travail

1. L’élève choisit l’une des trois propositions et en respectant les indications données s’efforce de poursuivre son travail du trimestre.
2. Des transpositions importantes sont possibles dans la mesure où l’élève respecte la proposition de l’école.
3. Les critères d’évaluation porteront sur l’authenticité, la cohérence du travail et la maîtrise des moyens techniques.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Visages de la disparité

A) Appoint

1. Les “visages” de la disparité présentés dans l’espace de la classe sont constitués d’éléments contradictoires (grand-petit, lisse-rugueux, dur-mou,) qui n’ont, à première vue, rien en commun.
2. L’objectif du travail est de fondre ces “visages” contradictoires et disparates en un nouveau visage réunifié par un travail artistique personnel.
3. Pour arriver à ses fins, l’élève s’efforcera de tenir compte des objectifs de l’une des deux propositions suivantes.

B) Propositions

1. “Un objet donné pour une forme reçue”

Description des éléments et conception.

- a) L’objet. Les objets mis en scène dans l’installation sont: un chapeau, des cravates, des chaussures, un parapluie, la tête de l’*Aurige* de Delphes (statue en plâtre) et un paquet de Haribo distribué à chaque élève.
- b) La forme sera imaginée par l’élève. A deux ou à trois dimensions, réelle ou imaginaire, géométrique ou indéfinie, avec ou sans texture.
- c) La relation objet-forme. Etablir entre objet donné et forme personnelle, une relation autre que logique ou conventionnelle (tête-chapeau). Relation de type poétique, symbolique, dialectique, etc. Ex: parapluie-machine à coudre chez Lautréamont.
- d) Cette relation entre objet et forme pourra être établie à partir des différents types d’espaces dont les références sont dans les posters affichés à cet effet sur les murs de la classe.

2. "Deux objets donnés et une image"

Description des éléments et conception.

- a) L'objet. La tête de l'Aurige devant un rideau de cravates.
- b) L'image. L'image est une reproduction d'un chef-d'oeuvre vénitien en carte postale.
- c) La relation. A choix:
 1. Représenter la scène telle qu'elle est donnée dans la classe.
 2. Interpréter la scène en fonction d'une conception qu'il faudra rendre évidente par son travail.
 3. Transposer librement. La transposition permet une interprétation très large - abstraction comprise - néanmoins, la structure de la composition et l'essence des objets devront rester identifiables.

C) Travail

1. Il est laissé toute liberté de choisir les moyens plastiques qu'il faut mettre en oeuvre pour traiter de l'une des deux propositions.
2. L'épreuve devrait faire suite au travail du trimestre: il serait souhaitable de conclure dans l'esprit des recherches entreprises.
3. Suite d'études ou grande composition unique, détail ou ensemble: l'élève a la possibilité de formuler ses conceptions selon son désir à condition qu'il le fasse en respectant les propositions et l'esprit qui les animent.



EXAMEN DE MATURITE DESSIN

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

3

"Les arbres sont muets, le temps est muet, mettre le muet dans l'art, c'est la tâche de celui qui crée".

Mario Merz

A) Présentation générale du travail

Deux propositions sont à choix: 1) une installation; 2) une photocopie couleur.

1. Grande installation Fibonacci

L'installation est constituée d'éléments prélevés dans la forêt voisine: quelques brassées de branches, quelques petits arbres morts, de la terre et des pierres sont disposés de telle manière qu'ils suggèrent l'espace naturel d'où ils ont été prélevés. Cette petite "forêt" qui essaye d'imiter la grande est envahie par les nombres de la suite numérique de Fibonacci. Les nombres de celle-ci - sous forme de chiffres autocollants - en ponctuent, ici et là, les différentes zones.

2. Photocopie de la *Bacchanale (Les Andriens)* de Titien

Cette photocopie couleur représente la *Bacchanale* du Musée du Prado à Madrid peinte par Titien en 1518-19. Le thème est celui de Dionisos arrivant par mer à l'île d'Andros: ses habitants l'attendent en s'enivrant.

B) Situation du travail

L'installation et la photocopie, sont proposées à l'élève pour lui permettre de mener à terme la réflexion sur le chiffre 3 dans laquelle il s'est engagé durant le trimestre.

1. Dans l'installation, il n'y a que deux éléments donnés. C'est à l'élève d'introduire librement mais nécessairement le troisième élément. Cet élément peut à la rigueur être d'ordre stylistique ou structurel.
2. Dans la photocopie, l'élève s'efforcera à choix:
 - a) de cadrer une partie de la composition pour mettre en évidence trois personnages;
 - b) de recomposer une scène personnelle à partir de trois personnages présents mais séparés dans le tableau du Titien.

C) Travail

Il est laissé toute liberté à l'élève de choisir les moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre en tenant compte des deux points suivants.

1. Les deux propositions ne devront pas forcément se donner sous les espèces d'un produit fini mais aussi bien sous celles d'une série de recherches en devenir. Le fini comme expression de la maîtrise rationnelle n'est pas forcément le but à rechercher; l'inachevé, les expressions encore divagantes du sens avec leurs repentirs sont tout aussi recommandés.

Grande installation Fibonacci, installation



2. L'esprit de recherche est donc souhaité. Néanmoins, les deux propositions peuvent être considérés comme des énoncés réalistes et traités comme tels.

D) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. L'élève tenu de prendre en compte les propositions qui lui sont faites s'efforcera de réfléchir et de réaliser librement son travail avec des moyens plastiques propres à exprimer ses préoccupations artistiques personnelles.
2. Les critères d'évaluation porteront sur l'authenticité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, l'acuité de la vision et la maîtrise des moyens techniques.

Titien, *Les Andriens*, 1518-19, Prado, Madrid



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Du corps comme révélateur de la peinture

"Agis en suivant une nécessité intérieure".

Du corps comme révélateur de la peinture, installation



A) Présentation générale du travail

Deux propositions à choix: 1) une installation; 2) une reproduction géante d'une photographie d'E. Muybridge.

1. **L'installation** combine des éléments naturels (racines, branches, écorces agrémentées de champignons, mousse et feuilles sèches, pierres, terre) avec des éléments culturels (squelette de démonstration et potence, instruments et fragments d'objets usuels familiers): tous éléments susceptibles d'être associés en systèmes de couleur et de forme interdépendants, de définir des signes et des espaces propres à la peinture. L'élève devra prendre en considération la structure avant la qualité anecdotique des matériaux.
2. **La photographie** est tirée d'une séquence photographique de la planche 195 d'E. Muybridge. Elle représente une enfant soulevée puis prise dans les bras de sa mère. Le format de l'agrandissement est de 430 x 74 cm. Ce document représente une étude du corps en mouvement. La séquence analyse de manière objective le processus évolutif d'une forme naturelle lors de son déplacement dans un espace codé. La reproduction est placée à l'envers pour attirer l'attention de l'élève sur l'organisation formelle de l'image plutôt que sur l'épisode anecdotique qu'elle représente.

B) Situation du travail

Le corps squelettique à trois dimensions de l'installation et le corps sensuel représenté dans la photographie sont proposés à l'élève comme des alibis capables de révéler la peinture: comme des révélateurs des éléments constitutifs de la peinture (forme/couleur, clair/obscur, chaud/froid, texture, espace, etc.).

C) Travail

Il est laissé toute liberté à l'élève de choisir les moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer une préoccupation artistique personnelle tenant compte des quatre points suivants.

1. Si l'esprit de recherche est souhaité, il s'agit cependant de respecter l'une des deux propositions et d'ancrer clairement son travail soit dans un détail, soit dans un ensemble.
2. Dans les deux cas, on retiendra de l'image ou des objets, la dimension plastique qu'ils suggèrent plutôt que la dimension littéraire et anecdotique.
3. Dans les deux cas, le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés ou d'un développement unique approfondi.
4. Qu'il s'agisse de stricte observation ou d'expression plus subjective, l'élève s'engagera clairement dans l'une ou l'autre de ces deux voies en ne perdant pas de vue l'esprit général des propositions.

Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533, National Gallery, Londres, détail



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format ,support, libres.

Objets d'art

A) Présentation générale du travail

Deux propositions à choix: 1) les objets de l'atelier de sculpture; 2) les objets représentés dans le tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein.

1. Les objets de l'atelier de sculpture

Pour situer les objets qu'il a choisis, l'élève pourra tenir compte de l'espace de l'atelier avec ses fenêtres qui donnent sur la nature, ses murs divisés par les armoires et les casiers de rangement, par le bassin et les supports que sont les tables, les sellettes et l'établi. L'élève choisira un certain nombre d'éléments parmi les instruments et les objets hétéroclites de l'atelier: moules, sections de troncs d'arbre, branches sèches, scie, gants, fil de fer roulé, sacs de terre, sacs de plastique maculés, masques, plâtres abîmés, projets de sculpture abandonnés, etc.

2. Les objets représentés dans le tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein

Contrairement à la première proposition, l'élève ne situera pas les objets qu'il a choisis. Il fera abstraction des deux personnages du tableau ne retenant que la console recouverte d'un tapis de manière à porter toute son attention sur les accessoires des *Ambassadeurs*: la mappemonde, les livres, les instruments de mathématique et de physique, les compas, le globe céleste, l'horloge solaire polyédrique, le calendrier cylindrique, le sextant, le goniomètre, le luth, l'anamorphose d'un crâne.

B) Situation du travail

1. L'élève extrait un objet ou autant d'objets qu'il le souhaite de l'une ou l'autre des deux propositions.
2. Les objets sont proposés davantage comme des sources de renseignements visuels dont il faut tenir compte que comme de simples prétextes à faire des explorations subjectives. La ressemblance sera donc l'un des buts à rechercher.

3. L'élève qui ne souhaite pas se confronter à la reproduction des objets proposés et qui préfère en tirer une interprétation plus libre devra néanmoins respecter leur forme et la qualité de leur matérialité.
Ex: on ne peindra pas de la même manière: métal, bois, papier, tissu, etc.

C) Travail

1. Si le respect des données est obligatoire l'élève pourra prendre des libertés quant au choix des objets, quant à leur relation, composition, couleur.
2. Les supports peuvent être autres que le papier dans la mesure où ils servent à rendre la relation objet-concept plus efficace ou plus expressive.
3. Le travail se présentera sous la forme d'une séquence de croquis variés ou d'un développement unique approfondi.

Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533, National Gallery, Londres



EXAMEN DE MATURITE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Mouvement - immobilité dans la peinture

A) Présentation générale du travail

1. Deux propositions sont à choix avec trois variantes chacune:
 - a) **Portrait.** 1. Portrait d'un homme politique; 2) portrait d'un acteur des Studios d'Harcourt; 3) portrait d'un artiste.
 - b) **Spectacle.** 1. Scène de music-hall; 2) scène de théâtre; 3) scène de film.

Chaque proposition et chaque variante se présentent sous la forme d'une reproduction photographique. L'élève est en possession de deux documents photographiques: chacun de ceux-ci relatif au choix qu'il a fait de l'une des trois variantes de chacune des deux propositions. Ces documents ont été préalablement sélectionnés par lui en accord avec le maître.

Le maître indiquera à l'élève, le jour de l'examen à la suite d'un bref entretien le document de référence de son travail.

B) Situation du travail

1. Le premier objectif du travail est de transposer la dimension photographique en signes de peinture dans le respect du contenu iconographique de la photographie. L'élève s'efforcera d'en éviter l'aspect anecdotique ou trop simplement illustratif.
2. Le second objectif du travail est de faire surgir de l'image photographique - par les moyens de la peinture - une relation telle que le mouvement et l'immobilité en soient les deux termes opposés. Si cette relation existe déjà dans l'image référentielle, l'élève n'aura qu'à la souligner; si elle en est absente, l'élève la créera de toute pièce.

3. Résumé. Le travail consiste en une transposition de la photographie en peinture avec pour objectif une mise en relation d'éléments en mouvement avec des éléments immobiles. Peinture signifie réflexion sur les éléments qui la constituent (structure, texture, écriture, support, surface, chaud-froid, clair-obscur, etc.). Plutôt qu'une composition scolaire de détails narratifs, l'élève fera une interprétation vivante de son sujet.

Marlène Dietrich, *L'ange bleu* de Josef von Sternberg, 1930



C) Perspectives du travail et critères d'évaluation

1. Il est laissé toute liberté à l'élève de réfléchir à sa façon aux moyens plastiques qu'il veut mettre en oeuvre pour exprimer une préoccupation artistique personnelle en tenant compte des propositions faites.
2. Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés exploitant un concept précis, d'un développement unique approfondi ou d'une synthèse de ces propositions.
3. Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et l'acuité de la vision, sur la maîtrise des moyens techniques.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Relation d'une image avec un objet

A) Proposition générale

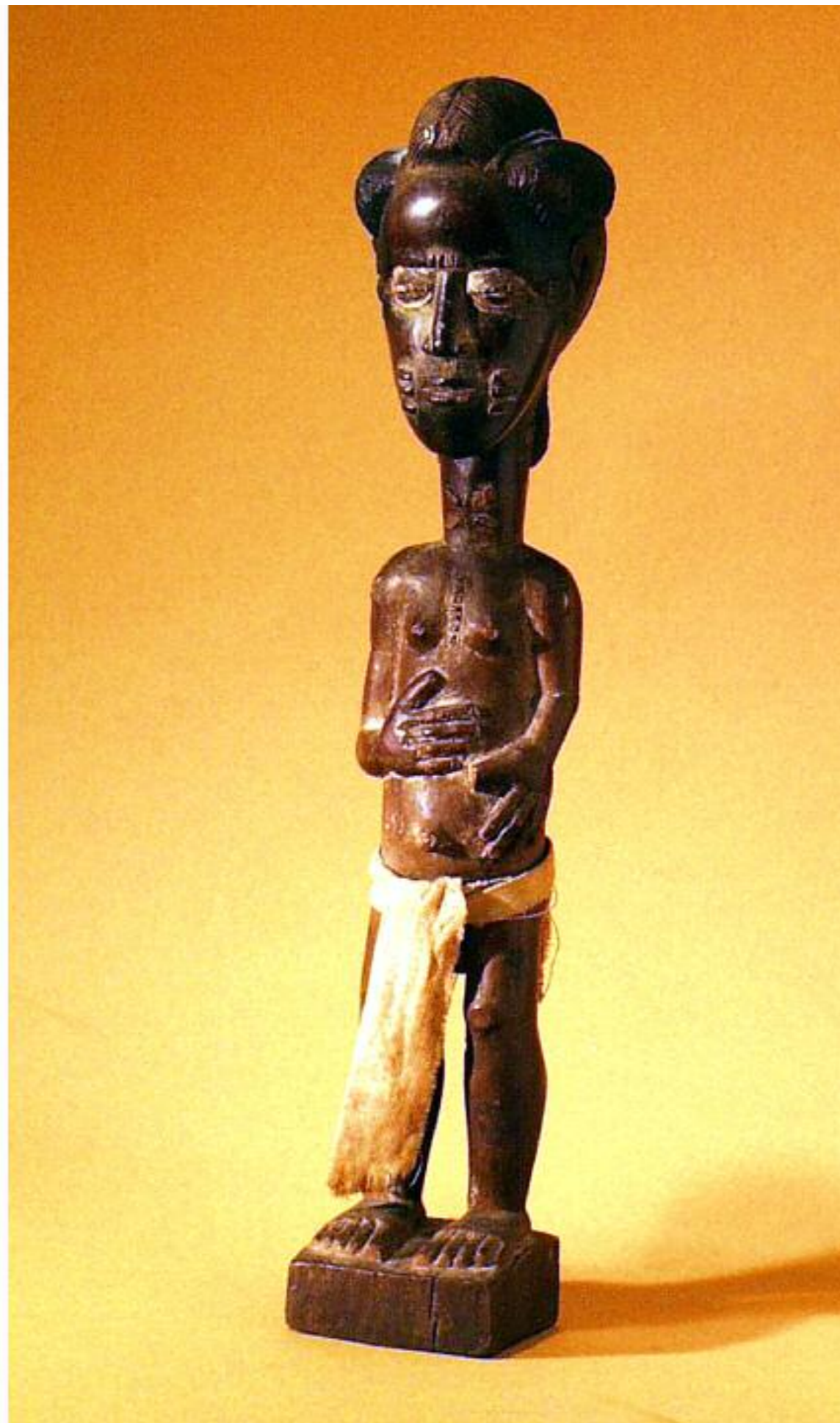
Deux petites installations sont proposées à choix dans l'espace de la classe.

- a) Une statuette africaine en bois devant une peinture monochrome or.
- b) Neuf sellettes de l'atelier volume dressées devant une photographie représentant un paysage.

B) Travail

Etant entendu que l'élève qui souhaite s'intéresser au problème de la représentation réaliste de la relation image-objet peut le faire, le travail proposé devrait idéalement porter sur une représentation "repensée" de l'une ou l'autre des deux propositions.

- 1. "Repenser" signifie: faire surgir par toutes techniques graphiques et picturales une relation nouvelle et significative entre les deux termes de la proposition.
- 2. Tout type de relation est envisageable pour autant qu'un sens nouveau et personnel soit recherché.
- 3. Pour aider à définir cette relation et ce sens cinq exemples sont proposés: intégration - opposition - substitution - fragmentation - déconstruction.
- 4. L'élève indiquera au bas de sa composition l'orientation choisie.
- 5. Visuellement parlant la relation pourrait être rendue au moyen d'un diptyque, d'éléments en bas-relief, d'oppositions stylistiques, de tous moyens picturaux opposés et divergents.



C) Perspectives du travail

1. Il n'est pas interdit d'envisager une transposition importante de l'installation si l'expression finale respecte l'esprit de la proposition.
2. L'élève tenu de prendre en compte les propositions qui lui sont faites s'efforcera de réfléchir et d'exécuter librement son travail avec des moyens plastiques propres à exprimer ses préoccupations artistiques personnelles.

Limites, installation



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Limites

“Pour aller à l’illimité, il s’agit de définir des limites”.

Yi King

A) Présentation générale du travail

Une grande installation est proposée dans l'espace de la classe: elle est dressée contre un mur, du sol au plafond.

L'installation est constituée de boîtes en carton de dimensions variées, juxtaposées, leurs ouvertures tournées vers le spectateur, chacune dévoilant un contenu particulier: blé, oeufs, sucre, fruits et légumes de saison, terre, pierre, bois, pigments naturels, mannequin, livres, reproductions, posters, téléphone, matériel de peinture, carte géographique, chaussures, habits, ordures, instruments et objets divers à caractère moins référentiels.

B) Situation du travail

1. En deux ou trois dimensions, petits ou grands, naturels ou artificiels, intéressants par leurs formes, couleurs, textures et situations, valant pour leur aspect visuel ou pour leur signification symbolique, les différents éléments et la structure de carton qui les met en évidence, sont proposés comme des sortes de “limites” inspiratrices en suspension entre le visible et les objectifs artistiques personnels de l'élève. Des prétextes à prolonger un travail en cours à prendre en considération.
2. Le travail de l'examen devrait être une sorte de conclusion momentanée aux recherches personnelles entreprises au cours du trimestre. L'élève s'efforcera donc de choisir l'élément ou les éléments qui lui semblent les plus appropriés à son objectif. Aussi, pourra-t-il s'intéresser autant à l'ensemble de l'installation qu'à l'une de ses parties (voire à un détail significatif d'une partie), à la structure de l'installation qu'à la matérialité particulière de ses éléments constitutifs.

C) Travail

Ce point concerne tout élève qui ne saurait comment établir par lui-même une relation entre son travail trimestriel et la proposition d'examen.
Composer le travail de telle manière que structure et éléments ne soient plus partage, division, morcellement de l'espace, objets anecdotiques séparés mais éléments constitutifs d'un ordre pictural personnel.

D) Perspectives du travail

1. Il n'est pas interdit d'envisager une transposition importante de l'installation si l'expression finale en respecte l'esprit.
2. Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés exploitant un concept précis, d'un développement unique approfondi ou d'une synthèse de ces propositions.

Topographie d'arrière-pensées, installation



EXAMEN DE MATURITE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Topographie d'arrière-pensées

*"Elle garde son secret".
Max Ernst*

A) Présentation générale du travail

Une installation est proposée dans l'espace de la classe: elle est dressée contre un mur, du sol au plafond.

L'installation est constituée de boîtes en carton juxtaposées, de même dimension.

Toutes les ouvertures sont tournées vers le spectateur avec un entrebâillement et un contenu variables. Tous les objets proposés sont choisis ou dans le domaine de la peinture ou dans celui de la nature.

Reproductions de peinture et instruments de la peinture pour la peinture: pigments naturels, feu, eau, air, terre, pierre, bois, fleurs, fruits, légumes, viande, poisson, fromage, oeuf, sucre, farine, pain, céréales, pour la nature.

B) Situation du travail

1. En deux ou trois dimensions, culturels ou naturels, intéressants pour leur forme, couleur, texture et situation, valant pour leur insertion particulière dans un ensemble "topographique" monumental ou pour les "arrière-pensées" culturelles qu'ils sont susceptibles d'induire, les différents objets et la structure de carton qui les contient et les met en évidence, sont proposés à l'élève davantage comme des sources inspiratrices que comme les gardiennes du visible. Spectacle pour les yeux ou monde mental, l'installation permet à chaque élève de prolonger le travail qu'il a engagé au cours de l'année.
2. Pour apporter une conclusion (momentanée) aux recherches personnelles qu'il a entreprises au cours de l'année, l'élève s'efforcera de choisir l'élément ou les éléments qui lui semblent les plus appropriés à son objectif. Aussi pourra-t-il s'intéresser autant à l'ensemble de l'installation qu'à l'une de ses parties.

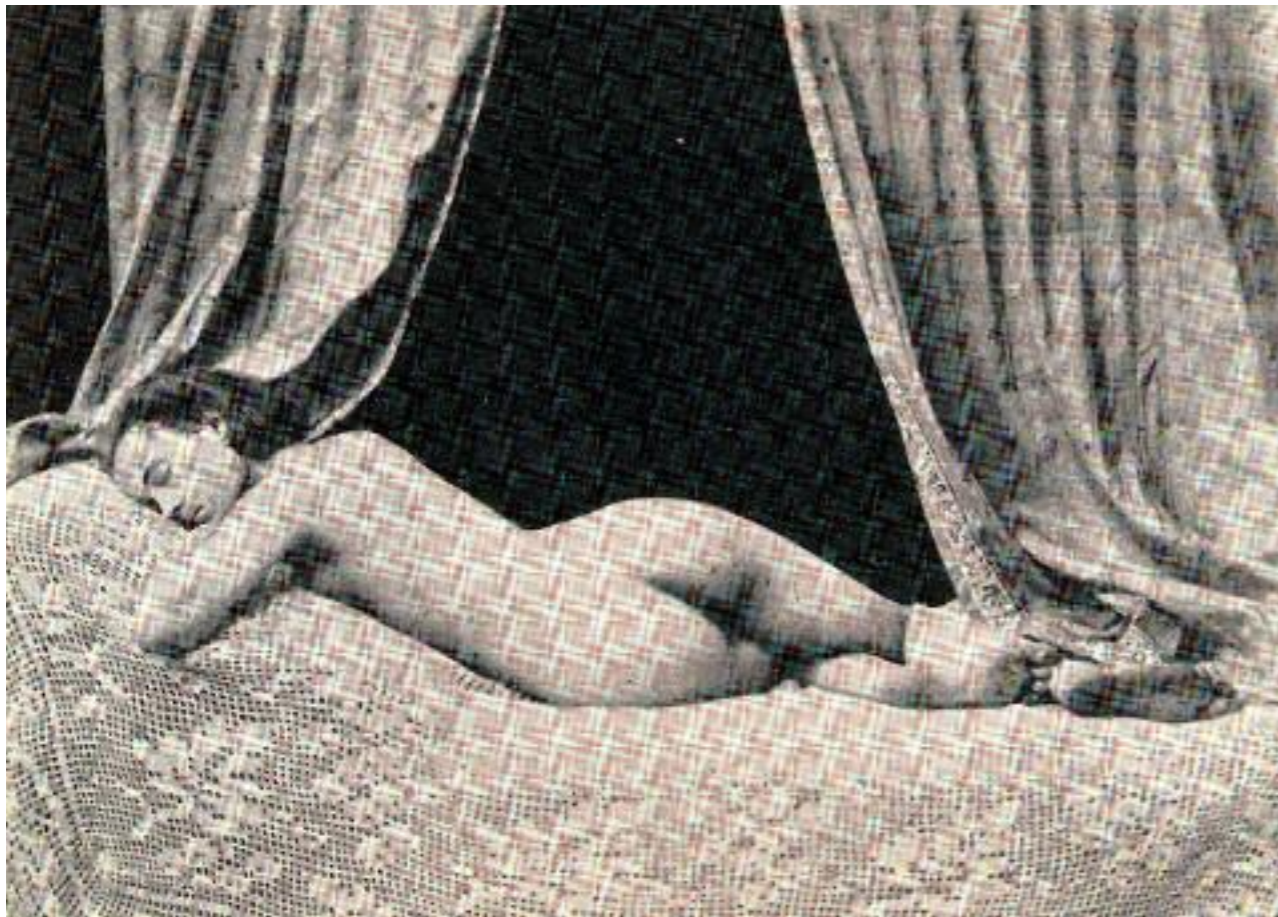
C) Travail

1. Le premier objectif du travail est de transposer la dimension anecdotique ou trop illustrative de la proposition en termes picturaux.
2. Le second objectif du travail est de conjuguer recherche personnelle et respect de la proposition: il n'est pas interdit d'envisager une transposition importante de l'installation si l'expression finale en respecte l'esprit.
3. Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis variés exploitant un concept précis ou d'un développement unique approfondi.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation porteront avant tout sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement et l'acuité de la vision, sur la maîtrise des moyens techniques.

Labyrinthe, installation, détail



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Labyrinthe

“Insupportablement, je rêvais d'un labyrinthe petit et net, au centre duquel se dressait une amphore que mes mains touchaient presque, que mes yeux voyaient. Mais les détours étaient si compliqués, si trompeurs, que je compris que je mourrais avant d'avoir atteint ce lieu.”

Jorge Luis Borges

A) Présentation générale du travail

Une installation est proposée dans l'espace de la classe: elle est dressée au milieu de la salle. Les élèves se disposent autour pour faire leur travail. L'installation est constituée de cartons entrecroisés, très étroitement entrelacés qui dessinent les multiples voies, passages d'une construction faite - semble-t-il - pour induire le regard en erreur, pour le tromper.

Les sinueux détours tantôt conduisent le regard vers le centre de la construction où se devine une forme organique (plante, amphore, femme?), tantôt le ramènent vers la périphérie à son seuil interdisant dans ce va-et-vient incertain, de prendre au passage un point de repère. Il s'agit, bien entendu, d'une évocation du Labyrinthe.

B) Situation du travail

1. Le Labyrinthe est proposé comme une métaphore, une mise en scène, une théatralisation du système de la peinture entendu plutôt comme instrument de recherche et d'expérimentation que comme instrument de reproduction du visible. La peinture expérimentale n'avoue pas son objet par avance: on le découvre en elle et avec elle en la pratiquant. On peut dire de cette peinture que c'est quand elle semble la plus éloignée de son objet qu'elle en est la plus proche et quand elle semble être sur le point de le saisir et de le révéler qu'elle en est la plus éloignée. Cette peinture est donc d'abord le miroir de celui qui la peint avant d'être celui du sujet qu'elle représente.

2. Le Labyrinthe est plastiquement constitué de deux éléments distincts et opposés valant à la fois pour leur aspect visuel et pour leur signification symbolique. La mise en relation de ces deux éléments par la peinture est le problème posé à l'élève. Idéalement, le travail devrait rendre compte de cette vive opposition. Peindre devrait être une sorte de transgression et l'image en résultant la représentation du "fruit défendu"... Les deux éléments avec leur interprétation possible sont les suivants:

Labyrinthe - plante, amphore, femme

complexité - simplicité

mouvement - immobilité

multiplicité - unicité

géométrie - organisme

culture - nature

raison - instinct

C) Travail

1. Le travail de l'examen devrait idéalement être une conclusion aux recherches personnelles entreprises au cours du trimestre. L'élève choisira l'élément ou le thème qui lui semble le plus approprié à son objectif: ensemble, partie ou détail. Son choix devra être fait en fonction du travail en cours.
2. La proposition de l'école est plus qu'un simple prétexte: il est nécessaire de la prendre en considération.
3. Il n'est pas interdit d'envisager une transposition importante de l'installation si l'expression finale en respecte l'esprit.
4. Le travail peut se présenter sous la forme d'une série de croquis variés exploitant un concept précis ou d'un développement unique approfondi.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 12 h.30 - 16 h. 30

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Intégration

A) Présentation générale du travail

Un grand ensemble d'images monumentales forment une sorte de "tableau" (format: 140 x 250 cm). Le "tableau" est formé de six exemplaires de la revue *"The Manipulator"* juxtaposés côte-à-côte sur le sol: deux rangées de trois exemplaires disposés en longueur et placés les uns au-dessus des autres. Les images sont en noir et blanc et couleur.

Le premier document représente une peinture: *"La Naissance de Vénus"* de Sandro Botticelli (fragment).

Le deuxième représente une architecture de colonnes avec jeux de lumière et d'ombre.

Le troisième, une truie sur fond de crépuscule.

Le quatrième, l'océan.

Le cinquième, une fleur stylisée par la photographie.

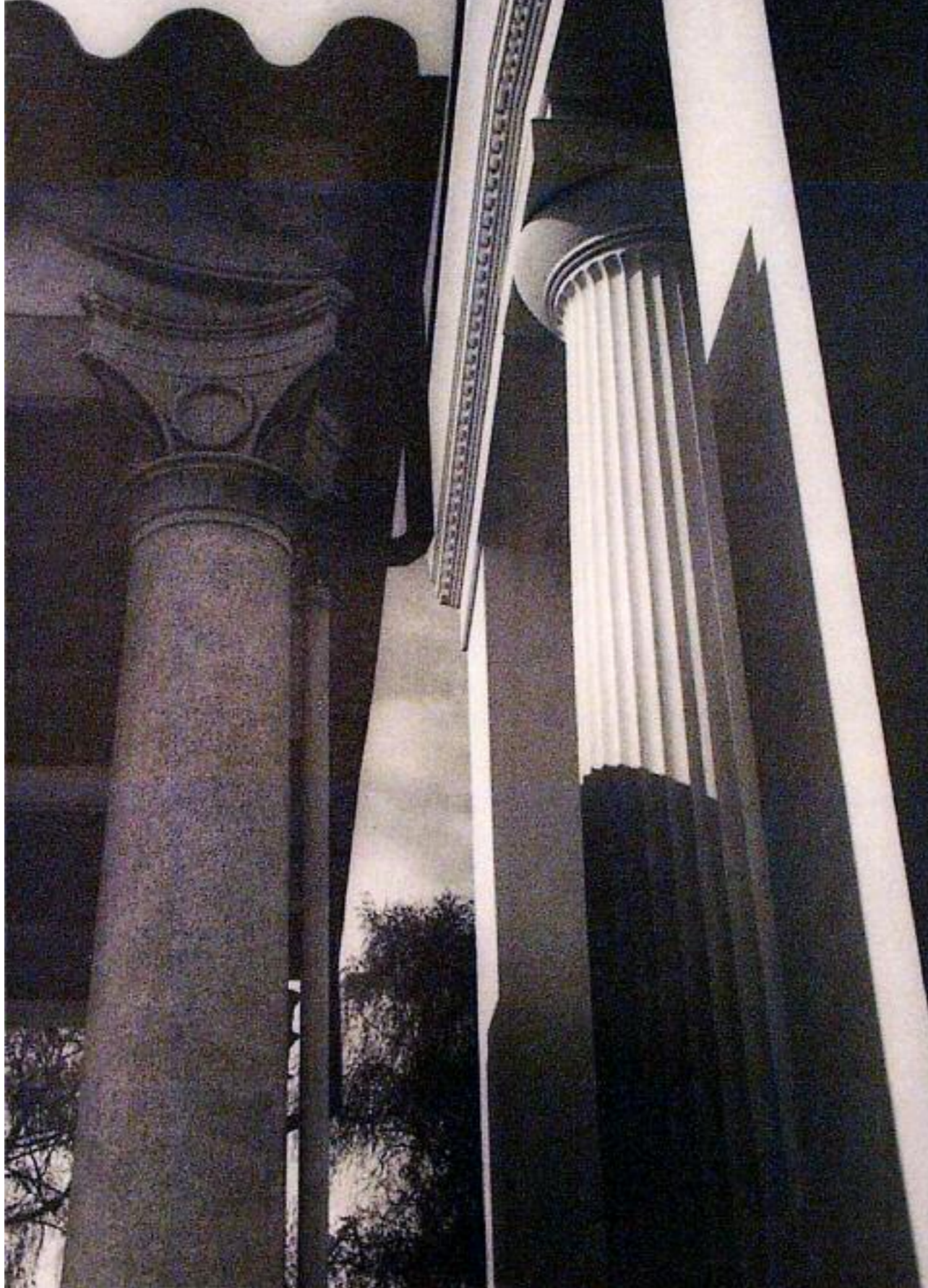
Le sixième, le portrait astrologique de l'artiste Iman.

B) Situation du travail

1. Le "tableau" est une sorte d'alibi susceptible de donner un point d'ancrage à la peinture. Les six images sont des sortes de seuils ou de limites visuelles proposées comme sources inspiratrices de la peinture: inspiratrices de ses éléments constitutifs (clair/obscur, chaud/froid, texture, forme, espace, etc.) et de son sens.

2. Les six images photographiques peuvent être considérées comme des supports visuels ou comme des supports culturels, symboliques.

Intégration (Jeux de lumière et d'ombre), photographie extraite de la revue *The Manipulator*



C) Travail

1. L'objectif premier du travail est de choisir trois éléments parmi les six proposés en vue de les "intégrer" par la peinture dans une nouvelle et unique image. Il s'agit donc de transposer la dimension photographique en termes picturaux.
2. On peut envisager une transposition plastique importante voire radicale dans la mesure où l'on respecte la nature des éléments transposés.
3. L'élève a toute liberté quant au choix et au type de mise en relation entre les trois éléments.
4. Le travail peut se présenter sous la forme d'une séquence de croquis ou d'un développement unique.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4AVAM

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Pandore (Labyrinthe de la Cathédrale de Chartres), installation, détail



Pandore

“Chaque image poétique est une boîte de Pandore d’où s’envolent toutes les virtualités du langage”.

A) Définition

Myth. gr. Pandore: la première femme créée par Héphaïstos. Zeus lui fit don d’une boîte et l’envoya à Epiméthée, le premier homme, qui l’épousa; ce dernier ouvrit la boîte fatale d’où s’échappèrent les Biens et les Maux. Il ne resta au fond que l’Espérance.

B) Présentation générale du travail

Sont proposés deux environnements à choix dans l’espace de la classe ayant pour thème la boîte de Pandore.

1. Pandore et les images contradictoires de la vie

D’une boîte entr’ouverte posée sur le sol s’envole une multitude d’images. Ce sont les images du réel et du rêve, du quotidien et de la culture, familières et inhumaines, pittoresques et secrètes, grossières et spirituelles, elles évoquent des fragments de notre réalité. Elles ont la puissance de la magie, de l’espérance et de la destruction. C’est tout un passé et tout un présent, toute une iconographie en suspension. Ces images de grand format (70 x 100) juxtaposées recouvrent un mur de la classe.

Images: Alberto Tolot, Bettina Rheims, Azzedine Alaïa, Taya Turman, Bruce Weber, *David et Tombe des Medici* de Michelangelo, Pavement de la Basilique de San Miniato, *Dame à l’ermine* de Vinci, Lewis Carroll, Carmelo Carra, Lehmert et Landrock, Labyrinthe de la cathédrale de Chartres, William Burroughs, le Sphinx, l’océan, la corrida, le cochon, le temple de Zeus d’Olympie, la frise du Parthénon, Le Yi King.



2. Pandore, nature et géométrie

D'une boîte entr'ouverte fixée au plafond, tombent quelques brassées de branches, quelques petits arbres, une forêt à l'envers au milieu de la salle de cours. La forêt est traversée dans ses trois dimensions par des lignes de couleur qui la divisent comme un tableau de Mondrian.

C) Situation du travail

1. Le premier objectif du travail est de transposer la dimension photographique ou réelle des deux environnements en signes de peinture. En respectant le contenu iconographique de la photographie et les objets proposés, l'élève s'efforcera d'en éviter l'aspect anecdotique pour mettre en évidence son idée, sa conception, sa vision picturale de la proposition.
2. Le deuxième objectif du travail est de faire surgir de l'environnement retenu une relation entre deux éléments telle qu'elle est sous-entendue dans la définition de Pandore ou suggérée dans les deux thèmes proposés. On pourra interpréter les différents éléments en relation comme une métaphore du système de la peinture qui a besoin d'oppositions pour se rendre visible. Oppositions classiques de la forme: support-surface, texture-structure, chaud-froid, clair-obscur, valeur-couleur, géométrie-organisme, unité-multiplicité, monochromie-polychromie, unité-fragmentation, etc. Oppositions poétiques du contenu.

Les propositions doivent permettre de faire des interprétations, des associations susceptibles de donner aux thèmes des significations élargies.

D) Travail

1. Le travail devrait être une sorte de conclusion aux recherches personnelles entreprises au cours du trimestre.
2. La proposition de l'école est plus qu'un simple prétexte: il est nécessaire de la prendre en considération. On pourra toutefois envisager une transposition importante si l'expression finale en respecte l'esprit.
3. Le travail peut se présenter sous la forme d'une série de croquis variés exploitant un concept précis ou d'un développement unique approfondi.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent avant tout sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.



Avec "et/ou" contre l'histoire, installation, détails



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format et support libres.

Avec "et/ou" contre l'histoire

A) Présentation générale du travail

Une installation, composée de sept boîtes de carton mises côte à côte sur une table, les fonds fixés au mur et les ouvertures avec leurs contenus tournés du côté de la salle de classe, représente une sorte de grande "nature morte".

Au premier regard, l'installation apparaît comme une proposition unique formée d'objets hétéroclites (livres d'art, photographies, reproductions de peinture, cartes postales, fruits et légumes, suite numérique de Fibonacci, bougie, escargot, coco-fesses, farine) mais s'impose - après observation plus approfondie - comme une suite de sept propositions distinctes. Il s'agit de la présentation d'artistes qui se sont illustrés par une attitude et un travail créatifs très engagés, soit en faveur de l'histoire de l'art, soit en rupture avec elle.

Avec "ou" contre elle, avec "et" contre elle, telles sont, aujourd'hui encore, les deux attitudes fondamentales qui prévalent chez les artistes pour se situer.

1. Première boîte: Klimt - Schiele
2. Deuxième boîte: Malevitch - Duchamp
3. Troisième boîte: Johns - Rauschenberg
4. Quatrième boîte: Bacon - Baselitz
5. Cinquième boîte: Merz - Kounellis
6. Sixième boîte: artistes qui ont pris comme point de départ de leur travail, le travail d'un autre artiste: Van Gogh (Millet), Manet (Giorgione), Picasso (Velasquez)
7. Septième boîte: Chia - Garouste

B) Situation du travail

Pris pour modèle ou remis en question, "réinterrogé" ou rejeté, le passé (l'histoire des formes et des idées jusqu'à la seconde décennie du XXème siècle) a permis aux modernes puis aux contemporains de cerner les nouveaux enjeux de la création et de renouveler en profondeur le discours artistique. Les sept ensembles présentés évoquent certains aspects de cette histoire.

Qu'il s'agisse de continuité ou de rupture, d'artistes ayant pris le passé comme moyen d'interroger le présent ou d'artistes ayant rompu de manière catégorique avec les valeurs anciennes, ce qui caractérise le renouveau de l'art du XXème siècle - parallèlement aux idées nouvelles - c'est certainement le renouvellement de la matérialité de l'oeuvre (matière, support, format, présentation, etc.). Les sept ensembles sont caractéristiques de ces nouvelles manières de "penser" et de "faire" l'art.

Sandro Chia, *Passione per il Cibo*, 1983



C) Travail

1. Le concept du nombre et de la diversité des propositions a été retenu pour donner la possibilité à chaque élève de trouver un contenu adapté à ses recherches personnelles. Les propositions sont autant de sources inspiratrices susceptibles d'aider l'élève à conclure son trimestre en le prolongeant.
2. Choisir une boîte parmi les sept proposées.
3. Transposer la proposition choisie (objet, photographie, reproduction, symbole, etc.) en termes picturaux ou plastiques.
4. Porter une attention particulière à la matérialité de son travail, à son format, à sa présentation.
5. Une transposition importante est envisageable, voire souhaitable, dans le respect des éléments donnés.
7. Le travail peut se présenter aussi bien sous la forme d'une série de petites recherches exploitant un concept précis que d'un développement unique approfondi.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Villa Pignatelli, Naples

Villa Pignatelli, Naples, installation



“La gorge du torrent est la sculpture la plus belle qui soit”

Mario Merz

A) Présentation générale du travail

Une photographie monumentale (150 x 200 cm) noir/blanc est fixée sur l'un des murs de la salle de classe. Elle représente un détail d'une installation caractéristique du travail de l'artiste Mario Merz, l'un des principaux protagonistes de l'“Arte povera”. Cette installation a été présentée à Naples à La Villa Pignatelli en 1976.

Les divers éléments reconnaissables sur le document sont ceux-là mêmes auxquels l'artiste turinois se réfère le plus souvent: igloo, fagots de bois, table en spirale sur laquelle “prolifèrent” des fruits selon le principe de progression numérique de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.). Une photocopie agrafée sur la photographie apporte un complément d'information sur l'ensemble de l'installation: des ballots de journaux ponctués de chiffres de néon posés les uns à côté des autres, déterminent un grand quadrilatère divisé en sections verticales et horizontales.

La photographie de l'installation de Mario Merz devient à son tour un élément de l'installation actuelle. Des fruits réels superposés en lieu et place des fruits sur la photographie se répandent sur une table de la salle de classe. Des fagots de bois réels font écho à ceux qui sont dans l'image.

B) Situation générale du travail (chez Mario Merz)

Mario Merz parle des différents matériaux qu'il utilise:

“L’igloo, c’est la forme organique par excellence, c’est à la fois le monde et la petite maison. Ce n’est pas seulement l’élémentarité de la forme, c’est aussi un support à l’imagination”.

“L’igloo est une synthèse, un archétype, une image complexe”.

“Les fagots représentent la forêt. Ils sont serrés l’un contre l’autre, ce qui est une situation émouvante. Ils ont un pouvoir allié à une force de rassemblement”.

“La table est une portion de la terre qui s’élève, qui se donne comme un espace surélevé. Elle est liée de façon très organique à l’homme”.

“La spirale est un symbole du temps, l’expansion du centre vers la périphérie. L’expansion de l’espace est l’idée même du temps”.

“Toutes les fois que je vois un marché de fruits à la fin de l’été ou à l’automne, je suis frappé de l’énorme pouvoir de production que la nature a en elle-même. Il n’y a pas seulement les couleurs, l’odeur, mais aussi le nombre qui donne une émotion. Avec les fruits s’est posé le problème de réagir par la quantité au dessin qui décrit et qui est un idéogramme du singulier”.

“Il y a dans la nature productive des biens terrestres, une espèce de prédisposition à l’asymétrie. La symétrie oblige à l’enfermement. Avec l’asymétrie, on sort toujours forcément de soi-même, c’est pour ça que l’asymétrie des nombres de Fibonacci m’a beaucoup intéressé”.

“A New York, on voit des ballots de journaux liés avec une ficelle ou du fil de fer, on les prend et on les apporte à la galerie. Ils sont déjà faits. C’est un matériau qu’on trouve”.

“Les journaux représentent le pouvoir de l’expansion, les fagots le pouvoir de concentration, l’igloo le pouvoir de la coupole qui tient le tout ensemble”.

“Je n’ai jamais inventé quelque chose, je l’ai trouvé. L’imagination, c’est quelque chose qui est là.”

“Il ne faut plus se battre comme les Dadaïstes qui avaient quelque chose à casser. Tout a été cassé, il s’agit de remettre en ordre...”

C) Situation générale du travail (pour l’élève)

1. Les commentaires de Mario Merz ont été repris ici pour expliciter les éléments de l’installation de la Villa Pignatelli et pour éclairer la démarche originale et l’engagement intense d’un artiste qui a su renouveler les enjeux de la création contemporaine. Ceci dans le but de mettre en évidence que la qualité de l’engagement de l’élève dans son travail est encore plus importante que le respect de la proposition formelle de l’installation. Pour l’élève, c’est l’attitude de l’artiste turinois qu’il s’agit de prendre pour modèle plutôt que son travail qui ne devrait être qu’un prétexte, un alibi, un point de départ.
2. Il n’y a pas chez Mario Merz d’exclusion ou de mutilation du patrimoine artistique. Son “réalisme” refuse d’éliminer et reprend les grands mythes d’autrefois.
3. L’“Arte povera” a libéré l’art des programmes fixés d’avance. Il a détourné les matériaux et les supports de leur destinée convenue pour représenter une idée artistique. Désormais, un support plus élémentaire que le châssis s’est imposé: la statique du sol, du terrain... L’“Arte povera” a grimpé au plafond, aux arbres... le support est devenu destin.

4. Il y a une puissance d’évocation poétique chez Mario Merz qui tient au fait que chaque signe de son univers expressif à une signification variable. En effet, cette signification qui est toujours multiple à l’origine, devient encore plus énigmatique lorsqu’un signe, à cause d’un autre signe, nous signifie le contraire de ce qu’il est censé signifier: Ex.: le chiffre (dans notre étude).

D) Travail

1. L’installation est à considérer comme une source inspiratrice susceptible d’aider l’élève à conclure son trimestre en le prolongeant.
2. Quelques thèmes s’imposent, les autres sont du ressort de l’élève:
 - a) Installation: photographie - table avec fruits et fagots
 - b) Installation: noir/blanc - couleur
 - c) Expansion - contraction
 - d) Prolifération
 - e) Organique - inorganique
 - f) Fibonacci et le nombre d’or
 - g) Les fruits de la terre - les fruits de l’imaginaire
3. Choisir l’une des propositions ou faire une proposition personnelle.
4. Une transposition est envisageable voire souhaitable dans le respect des éléments donnés.
5. Porter une attention particulière à la matérialité, au format, à la présentation du travail.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Le héros mythique, installation



Le héros mythique

A) Définition

Pierre Vidal-Naquet dans son introduction "Double Dédale" à l'ouvrage "Dédale" mythologie de l'artisan en Grèce ancienne" de Françoise Frontisi-Ducroux, parle du mythe qui contraint à l'association ce que la société sépare, en l'espèce: *"Il s'agit, pour le héros mythique, non d'être ceci ou cela, mais d'explorer ce que Pascal appelait "l'entre-deux", de réussir l'impossible conjonction de l'homme et de la bête, du chaud et du froid, du ciel et de la terre"*.

B) Situation générale du travail

1. Le "héros mythique" est également l'artiste capable de prendre en considération des oeuvres et des conceptions qui s'opposent voire qui s'affrontent, des modes de production artistique et des mouvements de pensée qui s'appuient sur des théories ennemies: par exemple, celle de Germano Celant pour l'"Arte povera", celle d'Achille Bonito Oliva pour la "Transavant-garde italienne". En l'occurrence, il se pourrait que le "héros mythique" soit l'élève dans la situation de son examen de maturité de dessin.
2. Dans sa défense et sa présentation des artistes l'"Arte povera", Germano Celant a exalté l'idée que l'oeuvre artistique pouvait exister en s'appuyant sur un support plus élémentaire que celui du châssis traditionnel: celui de la statique du sol. Les oeuvres pouvaient désormais occuper tous les espaces du mur, du sol et du plafond, les espaces urbains, les espaces naturels; elles pouvaient aussi bien être élaborées dans l'atelier que sur le lieu de leur installation; elles pouvaient être constituées de matériaux variés mais en principe pauvres: c'est-à-dire élémentaires. On a pu voir des oeuvres faites avec de vrais animaux, du feu, de l'eau, de la terre, de la glace, du métal, du charbon, de la graisse, des néons, des journaux, etc.
3. Chez le théoricien de la "Transavant-garde italienne", il n'y a plus cette idée préconçue que

l'évolution artistique passe inévitablement par le renouveau des matériaux. Achille Bonito Oliva n'idéalise pas les matériaux et il n'approuve les concepts en art que dans la mesure où ils s'incarnent dans le tissu du langage. Il insiste sur la notion du retour de l'art à son lieu d'excellence qui est le travail au-dedans de soi et au-dedans de la substance de la peinture: sur la redécouverte du plaisir de faire, sur l'humilité de la "manualité" expérimentale, sur les notions de risque, de jeu, d'humour, d'ironie, de liberté, sur les dérives subjectives du nomadisme culturel. L'artiste ne fait plus de différence entre passé et présent, entre son histoire privée et la grande histoire collective de l'art, entre figuration et abstraction. L'artiste se doit d'être ouvert et attentif à tout. Il n'a pas à respecter d'engagement définitif: il doit se fier d'abord à l'instantanéité de sa création.

4. Deux artistes représentatifs de ces deux mouvements artistiques ont été retenus: Mario Merz et Sandro Chia.

C) L'installation

Une photographie monumentale (150 x 200 cm), noir/blanc, est fixée sur l'un des murs de la salle de classe. Elle représente une installation caractéristique du travail de l'artiste Mario Merz. Cette installation a été présentée à Naples à la Villa Pignatelli en 1976.

Les divers éléments reconnaissables sur le document sont ceux-là mêmes auxquels l'artiste turinois se réfère le plus souvent: igloo, fagots de bois, table en spirale sur laquelle "prolifèrent" des fruits (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.) .

La photographie de l'installation de Mario Merz devient à son tour un élément de l'installation actuelle.

Des fruits réels superposés en lieu et place des fruits sur la photographie se répandent sur une table de la salle de classe. Des fagots de bois réels superposés en lieu et place des fagots sur la photographie envahissent la salle de classe et recouvrent partiellement la photographie empêchant la vision entière de l'image.

Les fagots n'ont pas seulement pour fonction de masquer l'image représentant l'installation de Mario Merz, mais aussi celle de révéler les oeuvres de Sandro Chia. En effet, les fagots sont des sortes de présentoirs des 21 tableaux de Chia retenus ici pour illustrer l'esprit de la Transavant-garde italienne". Ces 21 petites oeuvres ainsi mises en situation et présentées sous forme de cartes postales et de photocopies couleur accrochées aux branches à tous les niveaux de l'installation, miment la situation historique: l'ensemble évoque le conflit des mouvements artistiques et suggère leur possible conjonction.

Les tableaux de Sandro Chia réinventent une certaine poésie subtile et provocatrice de la peinture italienne, apportent à l'expérimentation picturale traditionnelle un renouveau qui "s'incarne dans le tissu d'(un) langage" très personnel.

D) Travail

1. L'installation est à considérer comme une source inspiratrice susceptible d'aider l'élève à conclure son année en la prolongeant.
2. Quelques thèmes sont proposés, d'autres peuvent être du ressort de l'élève. Choisir l'une des propositions ou faire une proposition personnelle.
 - a) Le héros mythique: conjonction des contraires
 - b) Installation: Mario Merz/Sandro Chia
 - c) L'"entre-deux"

- d) Figuration - abstraction
- e) Prolifération organique-contraction inorganique
- f) Fibonacci et les fruits de l'imaginaire
- g) L'arbre couvert d'images

Mentionner le titre de la proposition retenue sur le travail.

3. Une transposition est envisageable voire souhaitable dans le respect des éléments donnés.
4. Porter une attention particulière à la matérialité, au format, à la présentation du travail.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Sandro Chia, *Grotta azzurra*, 1980



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
 Durée: 08h.00 - 12h.00
 Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Mètis, installation



Mètis

*“Beau comme la rencontre fortuite sur
 une table de dissection d’une machine
 à coudre et d’un parapluie”*

Isidore Ducasse

A) Présentation générale du travail

Une petite installation faite de deux objets et d’une image a été mise en place dans l’espace de la classe. Une citrouille, un jeu de Mikado et une carte postale reproduisant la photographie *“Lit défait”* de Jean-Claude Larrieu, en constituent les parties.

L’installation c’est-à-dire la mise en relation des trois éléments en présence n’est pas fixe: elle est susceptible d’être transformée, recomposée, “repensée” par l’élève. Fixes toutefois sont les trois éléments proposés: la nature spécifique de chacun d’entre eux, la complémentarité ou l’opposition de leur forme, couleur, matière, sens.

B) Travail

1. Le travail est une réflexion sur les liaisons impossibles, sur les conjonctions difficiles, sur les relations ambiguës: sur la ruse du créateur capable de maîtriser des éléments opposés. Comme l’artisan “équilibre” l’eau et le feu, comme le mythe “équilibre” l’homme et la bête, l’élève aura pour objectif d’“équilibrer” *la rencontre fortuite* de la citrouille et du Mikado dans l’espace proposé par la photographie.

Les anciens grecs avaient pour cette fonction d’“équilibrer” le nom de Mètis, une épouse de Zeus.

2. Frappante est la ressemblance de la citrouille si pleine d’elle-même, si vivante, profonde, chaude et chargée de valeurs primitives avec les premières Vénus archaïques. Frappante la ressemblance du jeu de Mikado si légèrement glacial, artificiel, inextricable labyrinthe de vide, piège culturel inanimé, édifice aléatoire de tensions contradictoires avec l’inquiétude de l’homme contemporain. Frappante la ressemblance du *“Lit défait”* avec *“la table de dissection”*.

3. Il s'agit de faire surgir par toutes techniques graphiques ou picturales une relation significative entre les trois termes de la proposition tant au point de vue de la signification que de la forme. Tout type de relation est envisageable pour autant qu'une expression personnelle soit recherchée.

Pour aider à définir cette relation, quelques exemples sont proposés: "intégration", "superposition", "opposition", "substitution", "morcellement".

Exemple: si c'est l'"opposition" qui a été retenue, elle peut être traduite par un traitement stylistique fait d'éléments contraires (organique-géométrique, vide-plein, abstraction-figuration, chaud-froid, clair-obscur).

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Cavaliers seuls de l'utopie

*"Je ferai un poème de pur néant
Il ne sera de moi ni d'autre gens
Il ne sera d'amour ni de jeunesse
Ni de rien autre
Il fut trouvé en dormant
Sur mon cheval".*

Guillaume IX d'Aquitaine

A) Situation générale du travail

1. Définition de l'utopie

En grec: "en aucun lieu".

Pour nous est utopique ce qui ouvre les brèches dans le réel, ses apparences, ses conventions; ce qui fait une place prépondérante aux "figures obscures" de l'imaginaire, qui, dans les oeuvres des artistes que nous avons étudiés, sont souvent associées à des notions de temps, d'inconscient, de libido. En général, ces oeuvres semblent défier toute tentative d'analyse, elles sont à première vue sans sujet. Parce qu'elles "assemblent" souvent des éléments imprévus et incompatibles de façon naturelle, elles font obstacle à tout déchiffrement logique. Devant leur évidence plastique si ingénieusement conçue et exécutée, on hésite tantôt à chercher à défier le mystère de leur sens caché, tantôt à les déclarer des oeuvres sans sujet où le "non-sujet" tient lieu de sujet.

2. Les artistes

Nous avons regardé de près quelques oeuvres lointaines: celles de Jérôme Bosch, de Jacopo Tintoretto, et, plus proches de nous, celles de Leonardo Cremonini, de Jorge Castillo, de John Armleder. Ces artistes si différents les uns des autres ont en commun l'art comme utopie: comme "non lieu" où le regard se fige dans l'acte même de la contemplation.

Que l'origine de leur langage soit tout à fait différente pour chacun d'entre eux (tradition, expérimentation, spéculation) néanmoins ils se rejoignent pour nous dans la suspension des différences, la condensation des contraires, dans la fascination et le travail de la méditation.

Cavaliers seuls de l'utopie, installation



B) Présentation générale du travail

Une installation est proposée dans l'espace de la classe. L'installation est composée de cinq grandes photographies noir/blanc disposées les unes à côté des autres sur le mur. Chaque photographie est mise en relation avec deux objets.

1. "Le Jardin des délices" de Jérôme Bosch (détail du panneau central) avec deux poupées.
2. "Vénus, Vulcain et Cupidon" de Jacopo Tintoretto avec un papillon de tissu et un oeuf en pierre semi-précieuse.
3. "Les écrans du soleil" de Leonardo Cremonini avec une loupe et une paire de lunettes bleues.
4. "Jardin d'été" de Jorge Castillo avec un cube et un petit masque de plâtre blanc.
5. "Sans titre" de John Armleder avec une édition illimitée de "Whatever by whoever" et "Pops club".

C) Travail

1. Préambule

Dans notre société politiquement et culturellement écartelée, les conditions de la création ont changé. L'artiste comme l'individu est livré à lui-même: à sa capacité d'imaginer sa propre utopie. L'isolement a amplifié l'importance de la fonction critique: le discours explicatif sur l'art a tendance à concurrencer voire à se substituer à l'art. L'avènement du discours a souvent eu pour effet de survaloriser l'intention et le sens et de mettre à mal l'intégrité des qualités plastiques de l'art. S'il est fondamental d'être conscient de la situation générale de l'art, d'en saisir les enjeux les plus contemporains, de connaître son nihilisme, son absence de transcendance, de répertorier les débris éparpillés de sa culture atomisée, dans le cadre de notre étude nous avons opté pour des processus de modélisation ancrés dans les qualités plastiques du travail et appuyées sur les potentialités contenues dans les mythes, l'histoire de l'art, l'inconscient, la libido.

2. Situation

Les cinq propositions ont pour objectifs de visualiser ces potentialités. Elles sont des supports visuels, des sources inspiratrices, les fils d'Ariane de la peinture: des "figures obscures", des "non-sujets" pour alimenter sa propre utopie.

3. L'exécution

- a) L'objectif premier du travail est de choisir l'une des cinq propositions et d'en intégrer les différents éléments au moyen des stratégies de la peinture.
- b) Il ne s'agit pas de faire un travail de reproduction mais d'interprétation.
- c) L'élève a toute liberté quant aux moyens plastiques et à la forme d'expression pour mettre en relation les éléments de son installation.
- d) L'élève peut envisager une transposition plastique importante dans la mesure où il respecte la "nature" des éléments proposés.

EXAMEN DE MATURITE **DESSIN**

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Femmes: de la Mère à la Fille

"Aphrodite couronnée d'or et de violettes".

Poète grec

"Le monde appartient aux femmes".

Philippe Sollers

A) Historique

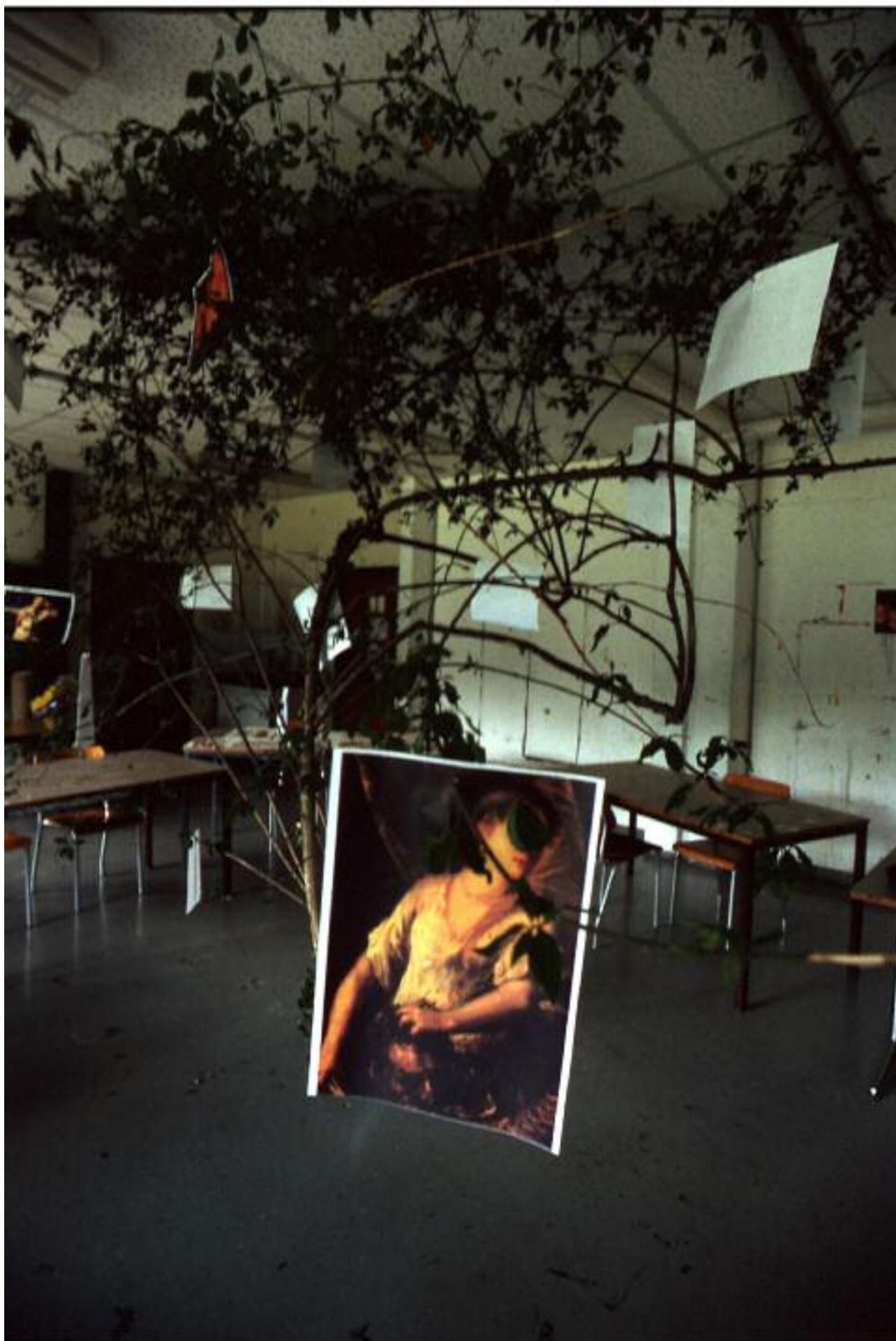
Nous sommes aujourd'hui dans la situation à la fois difficile et idéale de vivre toutes les époques en une seule: tous les états de l'art, tous les enjeux esthétiques passés et présents dans leur riche et contradictoire diversité.

Au cours de l'année, nous avons survolé un territoire de l'art constitué de sublimes formes de continuité mais aussi de conjonctions artificieuses, d'équilibres précaires voire de liaisons impossibles et de ruptures. Nous avons réfléchi aux stratégies du créateur qui se doit, dans une telle situation, d'employer "la ruse" pour "équilibrer" - comme le faisaient les anciens grecs avec la "mètis" - les effets parfois déchirants de cet inextricable Labyrinthe. Nous avons réfléchi aux nouvelles conditions de la création, à l'avènement du discours, à l'importance de la fonction critique, au renouvellement des qualités plastiques et des valeurs esthétiques à travers une utopie personnelle capable de prendre ici ou là son inspiration, de remonter aux sources et de revenir à la plus proche actualité en restant soi-même, sans cesse confronté à ses avancées comme à ses régressions.

B) Situation générale du travail

Le dernier trimestre de notre étude, nous avons repensé cette situation à travers le thème de la femme: de la Préhistoire jusqu'à nos jours.

Nous avons revu l'iconographie de cette histoire: la première idole paléolithique sumérienne, mésopotamienne, phénicienne, aurignacienne, notre cause, notre Mère à tous (*Vénus de Willendorf, de Grimaldi*) et, de ces premières Déesses - mères, par un subtil décalage de leur pouvoir vers la splendeur de la forme, à leurs Filles égyptienne, grecque, étrusque, romaine



(*Nerfetti, Héra, Athéna, Artémis, Aphrodite, Ariane, Danaé*). Nous avons regardé avec beaucoup d'attention les femmes de l'Ancien et du Nouveau Testament (*Eve, Bethsabée, Judith, Suzanne, Marie, Marie-Madeleine*) représentées durant le Moyen Age et la Renaissance.

Nous avons été sensibles à ces métamorphoses de la femme: opulentes Déesse-mères du néolithique, matrones de l'Antiquité biblique, Eve-Vierge céleste médiévale sanctifiée au corps élané sexuellement indéfinissable, sainte renaissance paganisée progressivement érotisée en Vénus, incarnation de la beauté qui s'offre au regard, qui n'existe que pour le regard. Et plus tard, à travers les siècles jusqu'à nous - en simplifiant beaucoup le sens de cette riche figuration du mythe féminin - les femmes-prétexte de la peinture moderne.

Toutes ces femmes ont leurs poètes et leurs sculpteurs. Elles ont surtout leurs peintres: Botticelli, Raphaël, Lotto, Bellini, Vinci, Parmigianino, Cranach, Giorgione, Titien, Tintoret, Corrège, Vélasquez, Rubens, Goya, Manet, Ingres, Delacroix, Courbet, Klimt, Renoir, Degas, Bonnard, Picasso, de Kooning... Jeff Koons.

C) Présentation générale du travail

Sont proposés trois jeux de photocopies couleur et une installation dans l'espace de la classe. Les jeux de photocopies et l'installation mettent en relation le passé et le présent, les Mères et les Filles: des conceptions artistiques qui se prolongent dans le temps ou au contraire s'opposent. Les quatre propositions sont à choix.

Proposition 1. Premier jeu: la "*Vénus de Willendorf*" est mise en relation avec les "Woman" de Willem de Kooning (sept reproductions autour d'une photographie de l'artiste condensent l'essentiel de l'évolution du peintre).

Proposition 2. Deuxième jeu: une "*Idole cycladique*" est mise en relation avec les oeuvres de Constantin Brancusi (sept reproductions de sculptures autour d'un autoportrait photographique de l'artiste).

Proposition 3. Troisième jeu: la "*Vénus d'Urbino*" de Titien est mise en relation avec le "*Nu sur un coussin blanc*" d'Amadeo Modigliani et le "*Nu rose*" d'Henri Matisse.

L'installation: un arbre est installé au milieu de la classe. A ses branches sont suspendues des images de femmes de la Préhistoire jusqu'à nos jours (21 photocopies couleur renvoient à l'iconographie de cette histoire qui va de la Mère par la Fille à la peinture d'aujourd'hui:

- 1) "*Vénus de Willendorf*"
- 2) "*Figurine de Lengyel*"
- 3) "*Idole cycladique*"
- 4) "*Nefertiti*"
- 5) "*Victoire de Samothrace*"
- 6) "*Hermaphrodite endormi*"
- 7) "*Eve*" de Cranach
- 8) "*Annonciation*" de Botticelli
- 9) "*Vénus endormie*" de Giorgione



Femmes: de la Mère à la Fille, installation, détails



- 10) "Judith" de Titien
- 11) "Vénus d'Urbino" de Titien
- 12 "Suzanne" du Tintoret
- 13) "Femme à sa toilette" de Bellini
- 14) "Vénus endormie" de Poussin
- 15) "Vénus au miroir" de Vélasquez
- 16) "Olympia" de Manet
- 17) "Les deux amies" de Courbet
- 18) "Le tub" de Degas
- 19) "Nu rose" de Matisse
- 20) "Woman" de Willem de Kooning
- 21) "Ilona on top" de Jeff Koons

Il s'agit de l'arbre généalogique d'une famille d'images et d'artistes dont la filiation est souvent naturelle parfois adoptive, douteuse voire ennemie.

D) Travail

1. Le principal objectif du travail - après avoir choisi l'une des quatre propositions - est de faire une interprétation plastique telle que l'appropriation du sujet apparaisse comme un prolongement naturel du travail élaboré au cours du dernier trimestre. L'élève peut donc envisager une transposition plastique importante dans la mesure où il respecte la "nature" des éléments proposés.
2. Chacun de ces quatre supports visuels est traversé par une "idée" ou une "potentialité" esthétiques qui devraient permettre à chaque élève de trouver sa source inspiratrice: son fil d'Ariane. Mères et Filles - immobiles ou en mouvement, silencieuses ou vociférantes, secrètes ou révélées, tantôt ligne, tantôt couleur, surface, architecture, espace, langage, miroir des temps, enjeu esthétique - sont au coeur de la création: elles en révèlent toutes les facettes.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
 Durée: 08h.00 - 12h.00
 Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Rêverie mythologique et “réel”

Rêverie mythologique et “réel”, installation



A) Présentation générale du travail

1. Le mythe

Dédale construit le labyrinthe de Crète.

2. Le “réel”

Un peintre représente le “réel” aujourd’hui.

3. La peinture

Du rapport entre la ligne et la surface, la couleur et la forme, le chaud et le froid, le clair et l’obscur, le glacis et l’aplat, la monochromie et la polychromie, l’écriture et l’image, le geste et la *mimésis*, l’informel et la figuration, le faire-apparaître et le faire-disparaître: du libre emploi pour l’élève du savoir de la peinture, de ses pouvoirs, de ses possibles.

B) De la nature de ces trois éléments

Les trois éléments permettent de se compléter les uns les autres, de se faire valoir les uns par les autres, de se juxtaposer ou de s’opposer les uns aux autres dans un principe de simultanéité.

1. Le mythe de Dédale est celui du premier artiste, du premier architecte, du premier constructeur de notre histoire occidentale. Dédale est surtout l’artiste le plus représentatif d’une certaine forme d’intelligence propre à la culture grecque. Cette intelligence a pour nom *mètis*. Nous avons étudié la *mètis* et nous savons qu’elle est cette forme de “ruse” spécifique de l’artisan et de l’artiste dont l’activité consiste, en mêlant les contraires, à faire un de deux...

L’ouvrage le plus important de Dédale est le Labyrinthe de Cnossos. Les sources nous l’enseignent: l’objectif de cette construction était d’égarer le visiteur dans les méandres

sinueux de ses couloirs inextricables. Sa réalisation était si réussie que son concepteur Dédale lui-même, était bien incapable d'en trouver l'issue. L'image est belle: un artiste maîtrisant parfaitement les artifices de son art que son oeuvre égare...

2. Le peintre en question est l'élève dans la situation de son examen trimestriel. Le "réel" est cette installation d'images qu'il a devant lui sur le mur principal de la salle de classe (images réunies de l'actualité de la presse, pages d'un quotidien qui déclinent sur toute la surface du mur les rubriques qui le constituent et les images qui les illustrent: Monde, Economie, Politique, Sports, Culture, Météo, Jeux, Petites annonces, Spectacles, Concerts, Expositions, Médias).

Au cours du trimestre, le travail sur l'imagerie du réel comportait également comme sources de réflexion: l'image informatique, l'image TV et l'image du cinéma. Ici, il ne s'agit que de l'image de presse: néanmoins, elle les évoque également.

3. La peinture est l'instrument qui permet de réunir mythe et réel. La peinture ne redoute pas de s'appuyer sur un réel anecdotique: elle a ce pouvoir de faire d'un événement accidentel un événement essentiel, de donner à une image fugitive de l'actualité la dimension de sa langue.

L'élève est donc incité à se "brûler les ailes" au feu de sa langue pour donner au "réel" proposé sa dimension intemporelle, sa dimension mythique.

C) Travail

1. Dédale a été retenu comme modèle de comportement plutôt que comme référence iconographique: Dédale incarne le génie de la *mêtis*. Ses constructions font apparaître en même temps que disparaître (la vache de Pasiphaé, le Labyrinthe); il donne la vie et la mort (Minotaure, Icare); il invente le fil d'Ariane, le fil du coquillage de Cocalos et le fil à plomb. Il est le maître des contraires réunifiés.
L'élève s'il le souhaite peut faire intervenir la suite numérique de Fibonacci, étudiée au cours du trimestre pour mieux rendre visible sa conception du mythe dédaléen.
2. L'installation est un support visuel pour poursuivre le travail en cours. L'élève a toute liberté de choisir image ou texte, ensemble ou fragment, l'un et l'autre pour mettre en oeuvre les moyens plastiques et l'expression de son choix.
3. L'objectif n'est pas de reproduction mais d'interprétation: de transposition de la proposition photographique en termes de peinture. L'élève s'intéressera à ce qui lui paraît le plus significatif (concept et forme) en regard du mythe de Dédale.
4. Exemples d'interprétation non-obligatoires:
 - a) faire se commenter, s'intégrer ou s'opposer deux images séparées (*mêtis*);
 - b) mettre en relation image et texte (par inversion, superposition, séquence, morcellement).

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Un dieu double

A) Présentation générale du travail

Au cours du premier trimestre, nous avons étudié le "cycle crétois" et en particulier le personnage de Dédale, l'artiste le plus représentatif d'une certaine forme d'intelligence propre à la culture grecque. Nous avons réfléchi sur cette forme d'intelligence, la *mêtis*: nous savons qu'elle est cette sorte de ruse spécifique de l'artisan et de l'artiste dont l'activité consiste, en mêlant les contraires, à *faire un de deux*.

Nous avons mis en évidence ce que l'art et le mythe ont en commun: comment le peintre d'aujourd'hui peut tirer de ces récits anciens un sens toujours vivant qui peut encore insuffler le désir d'être plus *présent à la force présente de sa langue*.

Au cours de ce trimestre, nous avons essayé de comprendre la nature complexe de ce dieu double qu'est Dionysos à travers ses voyages et sa rencontre avec Ariane. Plutôt que de nous distraire à étudier les pittoresques péripéties de ses aventures extraordinaires, comme pour Dédale, nous avons regardé de près sa double identité. Comment il prend forme et se transforme, comment il apparaît et disparaît, perpétuellement en mouvement, étranger chez lui, de nulle part, partout où on ne l'attend pas, sans programme, toujours chez lui où il est.

B) Dionysos avec contrepoints

"Dionysos et l'Orient", "Dionysos et Ariane", "Ariane et l'Orient" sont les contrepoints du dieu.

Dans le sous-entendu de leurs conjonctions prend forme la *mêtis*: la pensée de l'artiste qui réunit ce qui est contraire, qui relie ce qui s'oppose, qui fait un de deux ou de plusieurs, qui réussit la conjonction des choses inconciliables.

Dionysos encourage à sortir de soi, à prendre des risques: son espace est ambigu sans repères trop évidents. Présent et absent, concentré et spontané, bruyant et silencieux, il est le dieu du ravissement et de la fureur: l'image par excellence de la métamorphose.

Métamorphose et dualité que les contrepoints d'Ariane et de l'Orient peuvent aider à concevoir.



C) Travail

1. Deux éléments visuels le composent.
 - a) Le premier élément est une installation préparée dans la classe. Elle est constituée d'une "montagne" de fruits resplendissante de couleurs contrastées et de textures variées. Elle étale ses richesses silencieuses d'un bout à l'autre d'une grande table qui forment une frise en mouvement figé. Les fruits sont d'origine occidentale aussi bien qu'orientale.
 - b) Le second élément est constitué de plusieurs reproductions relatives à l'origine du dieu, à sa rencontre avec Ariane, à des motifs décoratifs susceptibles d'être utilisés comme accompagnements visuels à l'image de l'installation. Ces documents sont à la disposition de l'élève.
2. L'objectif du travail est de mettre en relation l'installation et le document choisi pour représenter la dualité de Dionysos (un dieu double) à travers l'esprit de la *métis*.
3. Toute liberté est laissée à l'élève pour mettre en relation les éléments proposés: ensemble ou fragment, travail monumental ou séquence, figuration ou approche informelle. Le but étant de conclure le trimestre dans la continuité de sa recherche personnelle.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Un dieu double, installation



**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4AVA
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Sans titre

A) Présentation générale du travail

Le Caravage, *Corbeille de fruits*, 1597-98, Pinacoteca Ambrosiana, Milan



Au cours des deux premiers trimestres, nous avons étudié le “cycle crétois” et en particulier les mythes de Dédale et de Dionysos: tous deux représentatifs d’une certaine forme d’intelligence propre à la culture grecque. Forme qui prend son sens dans l’effort de concilier au moins deux aspirations contradictoires.

Nous avons vu comment Dédale incarne les contraires réunifiés, comment le duplice Dionysos prend forme et se transforme, se métamorphose à notre insu, et comment de sa double identité toujours il nous dévoile le visage auquel on s’attend le moins.

Les héros du mythe grec nous ressemblent: ils sont les miroirs de nos contradictions. Comme eux, sous peine de n’être rien, nous nous devons de *faire un de deux...* Et pour nous, qui nous intéressons tout particulièrement à l’art, la dualité est ce que le mythe et l’art ont en commun. Etre un héros mythique et faire de l’art, c’est toujours réunir ce qui est contraire, relier ce qui s’oppose, réussir la conjonction des inconciliables en préférant le risque à la convention.

Au cours du troisième trimestre, nous avons évoqué l’histoire de l’individualisme de la Renaissance à nos jours: de cette attitude de l’esprit qui favorise l’initiative et la réflexion personnelles, de ce goût de l’indépendance créative que les artistes ont développé au cours des siècles jusqu’à nos jours.

De nos jours, l’art est tradition et avant-garde, valeurs nouvelles et dérision. Il est partout et nulle part: dans le musée et la galerie, dans les lieux abandonnés, dans la rue, le magasin, l’école. L’art est éducation et thérapie: il propose des solutions aux problèmes de la société. Dans son questionnement, il est de plus en plus proche et de plus en plus séparé du monde. Il s’adresse aux initiés et au grand public. Il est pensée et objet, action et personne, apologie des matériaux et dématérialisation. Il est mémoire et rupture, hasard, table rase, néant et encore perpétuation des grandes valeurs culturelles. Il est à l’image de la complexité de la société actuelle: le reflet atomisé de sa multiplicité.



Sans titre, installation



Sans titre, installation, détails

Sans titre, installation, détail



B) Situation actuelle

Ce trimestre, nous nous sommes efforcés de mettre en regard la dimension intemporelle du mythe avec l'état de la réalité sociale et artistique présente. Face à cette situation, trois attitudes se sont imposées.

1. Attitude qui affirme le possible renouveau des valeurs esthétiques et spirituelles dans la perpétuation de la tradition.
2. Attitude qui fait le constat de l'échec de la société actuelle dans un monde qui prétend rechercher le bonheur de tous et de chacun (perte des valeurs spirituelles et des repères culturels, vision à court terme, mise en suspension de la mémoire et de l'imaginaire, impasse de la surproduction et de la mondialisation de l'économie, détérioration de l'environnement et de la famille, accroissement des différences entre pays démunis et pays fortunés, entre pauvres et riches, prolifération des nouvelles maladies, etc.).
Comment témoigner de cette situation? Faut-il tendre à cette société un miroir pour qu'elle y découvre l'image de son chaos, de son absurdité? Faut-il utiliser comme dans le passé (dadaïsme: Duchamp, Tzara, Picabia) l'arme de la dérision? Tout reconstruire de zéro (Malevitch)?
3. Attitude qui ne part que de soi, de sa situation intimement personnelle: de la singularité de son imaginaire le plus subjectif.

C) Travail

Le travail peut se réaliser à partir de trois propositions visuelles à choix.

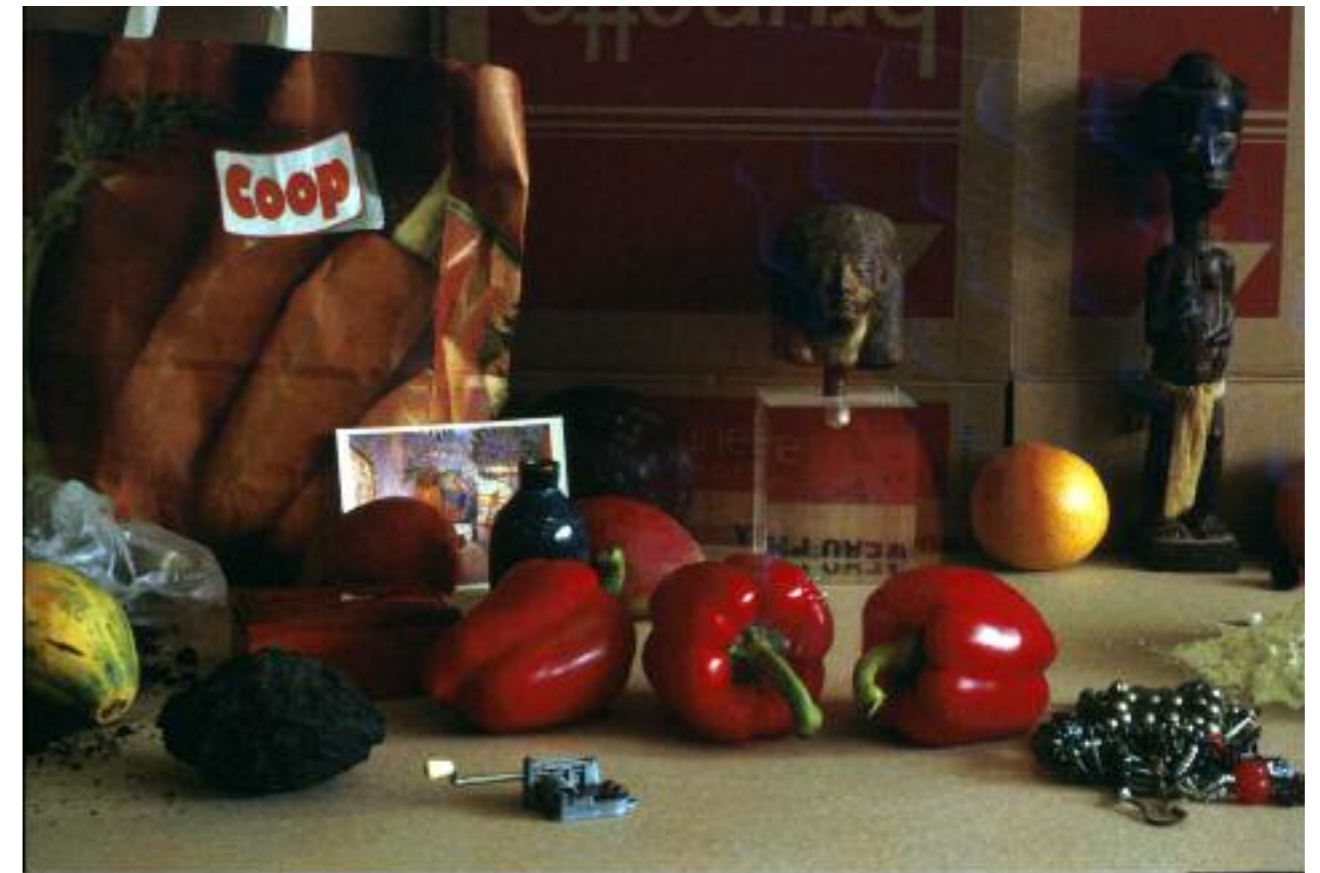
1. La première est une photocopie couleur de la *Corbeille de fruits* du Caravage. L'objectif du travail est de faire une variation d'après l'oeuvre du maître italien.
2. La seconde est une installation préparée dans la classe. Elle est constituée d'un ensemble d'objets hétéroclites où la gratuité, l'incohérence, l'absurdité, l'incongruité des relations peut déclencher telle ou telle attitude de création, médiatrice de poésie intimiste ou de furieuse dérision. Exemples d'éléments qui la composent (loupe, pipe, clefs, nains, cartes de crédit, instrument de musique, kaléidoscope, portefeuille, paquet de cigarettes, vase, boîtes chinoise et saharienne, phallus pompéien, pierre précieuse, bijoux, Nomex, balle de golf, cartes postales, sculpture africaine, anti-radar).

L'objectif du travail est de rendre manifeste, par la technique de son choix, le rapport "peinture - poésie" ou "peinture - dérision".

3. La troisième devrait permettre à l'élève qui s'est fortement engagé au cours de l'année dans une recherche personnelle de conclure son travail dans la continuité en tirant de l'installation ce qui lui est nécessaire pour le faire.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.



Sans titre, installation, détails



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Poétique du contrepoint

Une installation est proposée dans l'espace de la classe qui met en scène une suite d'images appartenant à des ensembles tantôt nommés "corpus" tantôt "contrepoints".

A) Définitions

Corpus: ensemble d'éléments, recueil de documents concernant une même discipline.

Contrepoint: motif secondaire qui se superpose à quelque chose en ayant une réalité propre.

B) Propositions

Sont proposés trois corpus et quatre contrepoints à choix qu'il s'agit de mettre en relation de telle manière qu'une modification de l'un par l'autre entraîne une modification inverse.

a) 3 corpus

1. Sept oeuvres de la grande tradition picturale occidentale ("*La mort d'Actéon*" du Titien, "*Suzanne et les vieillards*" du Tintoret, "*Les Ménines*" de Vélasquez, "*L'atelier du peintre*" de Vermeer, "*La femme qui pleure*" de Picasso, "*Intérieur d'une pièce*" de Bacon, "*Peinture*" de Baselitz).
2. Trois séquences photographiques consacrées au corps en mouvement de Muybridge.
3. La "*maison*" de Gaston Bachelard. Une image littéraire en étroite relation avec la peinture: l'une et l'autre étant associées à une poétique de l'espace. Cette "*maison*" est contemporaine et immémoriale suspendue entre descente et ascension: elle est bâtie non pour être analysée mais pour être rêvée.



Sans titre, installation, détails





b) 4 contrepoints:

1. La lettre: signe graphique employé seul ou combiné avec d'autres. Par extension: le mot et la phrase.
2. Le chiffre: chacun des caractères qui représentent les nombres. Par extension: la suite numérique de Fibonacci, le nombre d'or.
3. Les ornements, décors, textures graphiques, trames.
4. Les empreintes: marques laissées par le corps qu'on presse sur une surface.

C) Travail

Il s'agit après avoir choisi un élément de B) 1 et un élément de B 2 de les juxtaposer de telle façon que le second fournisse un contrepoint au premier. Par extension, on peut inverser: faire que l'image principale devienne le contrepoint du contrepoint, ou encore que chaque élément soit pour l'autre un contrepoint à part égale.

L'objectif du travail en usant du "parasitage" d'un élément par l'autre et des altérations ainsi produites de chaque image sur l'autre, est de faire apparaître une troisième image. Image idéalement qui devrait à la fois rendre compte d'une "poétique du contrepoint" personnelle et servir de conclusion à la recherche entreprise par l'élève durant le trimestre.

Il ne faut pas perdre de vue qu'un objectif d'ordre plus général est également en jeu: faire se rencontrer des documents variés afin que réunifiés par la réflexion et le travail, ils apparaissent comme "suspendus" dans le tissu même de l'image.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1557, Kunsthistorisches Museum, Vienne



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Carte blanche

A) Définition

Carte n.f. - 1393; lat. charta "papier". Rectangle ou carré de papier, de carton.

B) Généralités

Une installation est proposée dans l'espace de la classe. Elle met en scène une série de cartes: cartes à jouer, carte de géographie, carte météorologique, carte astronomique, carte marine, carte du Tendre, cartes de mercerie, carte blanche, carte de restaurant, carte des vins, carte des desserts, carte de visite, carte postale, carte d'anniversaire, carte de vœux, carte d'identité, carte d'étudiant, carte d'invitation, carte de fidélité, carte de crédit, carte de membre, carte de téléphone.

C) Travail

1. Les cartes qui recouvrent le mur de la classe sont autant de petits objets familiers qui ont tous pour chacun de nous une fonction précise. Ces objets de convention ont été progressivement vidés de leur dimension formelle à cause de notre attachement à l'usage que nous en faisons. Aveuglés par leur utilité, nous sommes devenus peu à peu aveugles à leur beauté. Aujourd'hui, ils ont été réunis le temps d'une épreuve pour que nous redécouvriions derrière le signe conventionnel du sens, le sens poétique du signe. Chaque carte est une sorte de boîte de Pandore qu'il s'agit d'ouvrir pour en libérer le rêve esthétique emprisonné.
2. Il y a, on s'en doute, un peu d'exagération à prétendre découvrir quelque chose de précieux dans une collection de cartes sans grand intérêt visuel, à vouloir "libérer le rêve esthétique emprisonné" dans une carte de géographie ou une carte de crédit! N'oublions pas qu'en art, lorsqu'on est du côté de la création, il est plus stimulant de partir de "presque rien" que de partir de quelque chose de "déjà établi", de commencer avec une chose infime, sans importance, que personne ne remarque, que de s'appuyer sur une évidence connue de tous.

Carte blanche, installation





Carte blanche, installation, détails

3. "Carte blanche" annonce le titre de l'épreuve: ce qui signifie liberté du choix de la carte à partir de laquelle le travail sera fait et liberté de décision quant à l'orientation conceptuelle et esthétique que le travail va prendre.
4. Les cartes placées sur le mur ont une évidente tendance au minimalisme formel; celles au contraire présentées en frise appuyées contre le mur, évoquent par le biais de la carte postale l'histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours. L'installation est un support qui devrait aider chaque élève à conclure son trimestre dans l'optique qu'il a définie sans toutefois négliger d'y intégrer un élément nouveau proposé ici.
5. Il serait souhaitable que l'élément nouveau choisi dans la proposition par l'élève devienne l'élément autour duquel s'ordonne sa propre continuité.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur la cohérence du travail et l'originalité, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.



Carte blanche, installation, détail





Autour de ces deux géants, l'exposition montrait l'ensemble des attitudes des artistes préoccupés de trouver des solutions plastiques au problème: certains hantés par "l'unité cosmique d'avant la séparation des sexes" (Giacometti, Arp, Robert Morris, Louise Bourgeois), d'autres attachés à représenter l'intemporalité de la fusion des êtres plutôt que ses contingences passagères (Brancusi), ou à la recherche de formes nouvelles au statut indéterminé recourant aux figures mythiques de l'androgynie et de l'hermaphrodite, voués à répandre la confusion et à systématiser la dissolution des différences (Man Ray, Magritte, Molinier, Clemente, Warhol) ou encore en usant des métaphores de la nature (Mapplethorpe, O'Keeffe, Gette, Eva Hesse), et de la société industrielle (Tinguely), ou posant avec acuité le problème du regard auquel sont attachés l'interdit et le châtiment (Bellmer, Raysse Fischl, Alberola). Le lieu n'est pas ici de recenser toutes les attitudes mais d'évoquer leur territoire d'ancrage, et notamment, les archétypes du mythe et l'imaginaire, les techniques, les sciences, la génétique, l'informatique, l'infographie, etc.

Il s'agissait avec ces généralités de rappeler quelques attitudes créatives fondamentales devant la question du "fémininmasculin" et à partir de celles-ci de faire des propositions en vue du travail d'examen.

B) Travail

1. Une installation est proposée dans l'espace de la classe. Autour du livre gris, rose et or, ouvert "Fémininmasculin, le sexe de l'art" de nombreux objets naturels et artificiels sont mis en scène pour "illustrer" les oppositions matière-forme, plein-vide, dur-mou, sec-humide, plan-volume. Parmi ces objets figurent les quatre éléments: l'eau, l'air, la terre et le feu. Quelques images fortes et caractéristiques de l'ouvrage ont été photocopiées, agrandies et figurent au milieu de l'installation comme des références à ce qui a été présenté. En contrepoint, les reproductions de quatre oeuvres de la grande tradition picturale occidentale sont autant de points de vue précurseur de la modernité: oeuvres posant à la fois le problème du rapport masculin-féminin et le problème du regard de l'art sur l'art ("La mort d'Actéon" du Titien, "Suzanne et les vieillards" du Tintoret, "Les Ménines" de Vélasquez, "L'atelier du peintre" de Veerner).
2. Il s'agit, sur un support et au format de son choix, par toute technique graphique, picturale ou faisant usage de matériaux particuliers, de prendre position face à la proposition "fémininmasculin": de faire à sa façon une représentation du thème qui fasse la lumière, qui lève le voile, qui rende hommage à la fatalité, au destin, ou au contraire, qui se rebelle contre la configuration classique des différences, qui en montre l'unité ou la division, l'intemporel ou le passager.
3. Les propositions visuelles sont autant de supports pour la réflexion en vue d'aider l'élève à conclure son année dans l'optique qu'il a définie. Elles peuvent être partiellement ou entièrement utilisées. Elles ne sont pas imposées: seul le thème général l'est. Quelques artistes de référence présents dans l'ouvrage sont proposés dans l'installation: Picasso, Duchamp, De Kooning, Fontana.

C) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens technique et le sens du risque.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Le repas avec contrepoints, installation



Le repas avec contrepoints

*“ L’escargot tourne sa spirale sur
les gonds légers des nombres
1 1 2 3 5 8 13 21 34 55”.*

Mario Merz

A) Généralités

1. Nous avons réfléchi aux différentes tendances de l’art moderne et contemporain, et nous avons constaté qu’il y avait une volonté générale des artistes de mettre au coeur des nouveaux enjeux de leur création, le renouvellement de la matérialité de l’oeuvre (sa matière, son support, son format, sa présentation).
2. Nous avons également constaté que depuis le début des années 80, deux nettes tendances opposées s’affrontaient: l’une allant dans le sens de la rupture avec la tradition, l’autre dans celui de sa perpétuation. Les artistes de l’Arte povera ont tourné le dos à la peinture et ont élu la statique du sol en lieu et place du châssis traditionnel rendant du coup tous les types d’espaces susceptibles d’être investis par l’art; en réaction, ceux de la Trans-avant-garde sont revenus aux moyens traditionnels en bénéficiant de toutes les innovations apportées par leurs contradicteurs. Avec eux, le nomadisme culturel est devenu l’attitude créative de référence.
3. Nous avons reconnu le désir actuel de presque tous les artistes de ne se référer qu’à une mythologie personnelle qui prend en compte les événements de la vie et de l’art selon une nécessité tout à fait subjective.
4. Face à cette situation générale, l’actuelle proposition d’examen donne à l’élève la possibilité de s’engager dans la voie d’une utopie personnelle ou de la poursuivre s’il l’est déjà, en prenant position pour l’une ou l’autre des tendances présentées au point 2, et de toute façon en prenant en considération le point 1 qui oblige à une définition claire de la matière, du support, du format et de la présentation.

B) Proposition

Une installation est proposée dans l'espace de la classe. Elle est composée d'une table dressée avec son couvert pour une personne. Une assiette pleine de coquilles d'escargots vides, une bouteille de vin et une miche de pain bien entamées, quelques fruits dans une corbeille dont une pomme prématurément abandonnée en constituent les reliefs qui donnent à penser que le repas a été brutalement suspendu. Devant le couvert, une vidéo fait défiler des images qui semblent être celles de *"La grande bouffe"* de Marco Ferreri. Sur le mur, quelques reproductions d'oeuvres de la grande peinture classique représentant des scènes de repas (Vinci, Tintoret, Véronèse, Breughel, Rembrandt, Manet, Van Gogh) attestent du goût pour l'art et pour les rites de la table du mangeur solitaire.

C) Travail

1. Les différents aspects du repas (l'installation générale - la mise en abyme du repas par le film - les différentes scènes de repas dans le repas) peuvent être pris en considération chacun séparément ou ensemble dans une perspective telle que de leurs relations repensées naisse une "rêverie" personnelle sur le thème du repas.
2. Au thème peuvent s'ajouter quelques contrepoints utiles à en révéler des aspects qui sans eux ne seraient pas possibles:
 - a) l'alphabet (les écritures de toutes cultures);
 - b) le nombre (les chiffres de toutes cultures);
 - c) les signes de la signalétique générale des moyens de communication.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Le repas avec contrepoints, installation, détail



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
 Durée: 08h.00 - 12h.00
 Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

L'opposition est la condition naturelle de l'union

A) Définitions

1. Opposition: rapport ou position de deux ou plusieurs "choses" qui ne peuvent coexister sans se nuire.
- 2) Union: relation qui existe entre deux ou plusieurs "choses" considérés comme formant un ensemble organique.

B) Généralités

Le thème proposé s'inscrit dans une tradition des polarités qui structure la pensée occidentale depuis ses origines.
 Opposition des genres, des dimensions de l'espace, des éléments, de l'ombre et de la lumière, du sec et de l'humide, etc. et bien entendu, pour nous tout particulièrement les oppositions des paramètres constitutifs du langage artistique. Oppositions fertiles qui engendrent des formes de coexistence harmonieuse, antagonismes qui suscitent des complémentarités organiques.

C) Proposition

1. Une installation est proposée dans l'espace de la classe. Elle est constituée d'une série de propositions visuelles distinctes avec leur satellites plus ou moins proches ou éloignés, tous ayant pour objectif l'évocation des contraires en vue de susciter une rêverie esthétique sur leur union.
2. Les sept propositions et leurs satellites sont aménagés à partir d'oppositions élémentaires inscrites depuis toujours dans notre expérience: 1) féminin-masculin; 2) grand-petit; 3) sec-humide; 4) dur-mou; 5) matière-forme; 6) plein-vide; 7) être-apparaître.
3. Disposés au mur ou sur une table, à deux ou à trois dimensions, images et objets ont une apparence familière ou sont parfois plus difficilement identifiables. Bien qu'ils soient des métaphores évidentes de toutes sortes de "situations" humaines, ils sont également partie prenante d'une réflexion sur les processus créatifs.

L'opposition est la condition naturelle de l'union, installation





L'opposition est la condition naturelle de l'union, installation, détails



D) Travail

1. L'un des premiers objectifs du travail est de faire se rencontrer les contraires afin que réunifiés par le travail de l'art ils semblent comme "suspendus" dans le tissu même de l'image.
2. Selon son tempérament créatif, l'élève pourra opter pour différentes solutions plastiques et conceptuelles, par exemple:
 - représenter l'une des propositions le plus fidèlement possible;
 - subvertir le destin du sens donné en brouillant les évidences, en recourant à des liaisons inédites;
 - faire valoir l'au-delà subjectif de l'opposition;
 - accentuer l'unité ou la séparation;
 - opter pour la fusion intemporelle ou pour les contingences de la division.
3. Il s'agit pour l'élève sur un support au format de son choix, par toute technique graphique, picturale ou en faisant usage de matériaux particuliers, de conclure son trimestre dans l'optique qu'il a définie sans toutefois négliger d'y intégrer un élément proposé à partir duquel il pourra ordonner sa propre continuité.
4. Les propositions visuelles peuvent être partiellement ou entièrement utilisées. Elles ne sont pas imposées: seul l'est le thème général.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

L'opposition est la condition naturelle de l'union, installation, détail



Akhenaton et le lapin, installation
Détail: colosse d'Akhenaton, vers 1370 av. J.-C.



EXAMEN DE MATURITE
DESSIN

Classe: 4AV
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Akhenaton et le lapin

A) Présentation générale du travail

1. L'Égypte - Les Cyclades

L'art égyptien s'exprime au moyen de la pierre: granit noir et rose, grès, basalte, cristal porphyre, améthyste, violette, cormaline rouge, turquoise, albâtre... Toutefois, les sculpteurs ne sont pas les seuls artistes. Les peintres appartiennent à la même tradition spirituelle. Leurs représentations évoquent souvent, elles aussi, l'"intemporel" et le "surnaturel" en interrogeant le quotidien. Sculptures et peintures exercent toujours sur nous une action qui nous accorde - par delà nos préoccupations culturelles contemporaines - à ce que nous avons encore en commun avec elles: l'interrogation que pose à l'homme sa signification.

La sculpture cycladique s'apparente à l'égyptienne au sens où elle crée des formes tout aussi essentielles. Formes plus sommaires qui annoncent les préoccupations esthétiques de l'abstraction (voire plus tard du minimalisme) au XXe siècle, dont Arp et Brancusi sont des exemples représentatifs.

2. Descendant du couple Marcel Duchamp - Andy Warhol: Jeff Koons

Koons s'oppose à la perpétuation de la tradition d'un art intemporel pour exalter, au contraire, ce qui dans le quotidien est le plus provisoire voire le plus dérisoire. Comme Duchamp, il s'approprie des objets ordinaires (aspirateur, jouets en peluche, fleurs en plastique, balle de baseball, etc.), et comme Warhol, fait l'apologie de l'argent, des affaires (le marchand étant à ses yeux un médiateur généreux avec le public puisqu'il rencontre ses besoins). Koons fait un usage fréquent de l'acier poli, "*le matériel du prolétariat*". Son "matérialisme" a pour objectif déclaré de "séduire" comme l'Eglise - dit-il - "*séduit*" et "*manipule*" ses croyants... Son cycle d'oeuvres avec la Cicciolina ("*la Vierge éternelle*"), bien qu'usant des ficelles provocatrices du marché pornographique, représente à ses yeux la tentative de faire voir à ses inconditionnels le "*Sacré-Coeur de Jésus*"! On l'aura compris, l'art de la manipulation esthétique et conceptuelle est l'art même de Jeff Koons: rien de religieux chez lui, sinon les signes extérieurs de la religion.



B) De la nature de ces deux formes d'art

Ces deux formes d'art parfaitement antagonistes ont été choisies parce qu'elles permettent de prendre position face à deux attitudes créatrices fondamentales. Se positionner par un choix préalable apparaît donc comme la première condition à remplir avant de commencer le travail proprement dit.

1. L'Égypte nous donne le pressentiment de l'au-delà immobile d'un éternel Présent, rend tangible l'énigme de la Nuit, fait surgir de l'insaisissable immensité du Vide l'ordonnance d'un art qui cherche à relier plus qu'à séparer.
2. L'art de Koons n'est pas qu'une provocation néo-dadaïste au sens où il représente avec une certaine lucidité la manière artificielle que nous avons de vivre aujourd'hui. En ce sens, il fait preuve d'une certaine objectivité. En nous renvoyant au chaos de notre société, il nous révèle ce qui sépare la conquête de l'apparence du spectacle de l'apparence. Ses oeuvres ne nous délivrent pas du temps mais nous y plongent en ne nous laissant aucune illusion sur l'époque où elles furent imaginées. Michael Jackson et la Cicciolina sont les protagonistes de cette modernité si éloignée de "la grandeur cataleptique de l'Égypte" (Malraux).
3. Il serait inexact de penser que cette opposition (art/anti-art) oblige l'élève à faire un choix sans nuance. L'union des contraires est ici toujours valable. Faire se rencontrer la désinvolture et la dérision modernes avec le sens caché des choses (le hiératisme inventé), réussir la rencontre de Cicciolina avec Akhenaton, de Michael Jackson avec l'idole cycladique, semble une difficulté plus stimulante à surpasser que trancher entre l'une ou l'autre vision du monde. Le principe de simultanéité offre des possibilités esthétiques sans analogue dans notre culture actuelle!

C) Propositions

Une installation est proposée dans l'espace de la classe. Elle est composée d'une table recouverte de divers objets naturels et culturels, souvent réunis par deux, dont le sens parfois converge souvent diverge: sculpture égyptienne, billes, viande, fruits, branches mortes, branchages, pigments primaires, terre, feu, eau, farine, pain, revues, quotidiens, livres, bandes dessinées, photographies, cartes postales, projecteurs, verres brisés, tissus, jouets, fleurs en plastique. Derrière ces objets qui dessinent une sorte de dédale, des images sont disposées sur le mur par couple: Cicciolina - Akhenaton, Michael Jackson - Cyclade, Brancusi - Koons.

D) Travail

1. L'objectif n'est pas de reproduction mais d'interprétation. L'élève s'intéressera à ce qui lui paraît le plus significatif par rapport à sa démarche personnelle.
2. Quelle que soit la démarche, il est impératif de prendre en considération l'une des deux propositions: ensemble ou fragment ou d'en faire la synthèse.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.



Les conquêtes de Fibonacci, installation, détails



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Les conquêtes de Fibonacci

*"Tu es présent, intangible et tu es tout l'univers
que je crée dans l'espace de ma chambre".*

Frida Kahlo

A) L'or et le sang

En 1925, il y eut dans la vie de Frida Kahlo, âgée de 18 ans, un événement tragique qui déterminait toute sa vie de femme et sa vie d'artiste: un tramway avait heurté l'autobus dans lequel elle se trouvait. On la retrouva brisée gisant dans son sang et recouverte d'une "pluie" d'or, la main courante de l'autobus plongée dans son dos ressortant par le bas-ventre. Le destin avait aussi voulu qu'à côté d'elle se trouva un artisan qui portait un sac de poussière d'or laquelle, dans l'accident, s'était répandue sur elle et se mêlait à son sang...

On ne peut dès lors s'empêcher de rêver Frida Kahlo en Danaé. Sombre Danaé pour laquelle la pluie d'or - symbole de fertilité dans le mythe grec - devient symbole de stérilité annoncée, puisque on le sait, à la suite de l'accident elle ne pourra avoir l'enfant qu'elle espérait toujours. Ce que l'or annonce pour Frida Kahlo, c'est qu'en perdant l'enfant espéré elle se découvrirait peintre. Son oeuvre sera son enfant.

Il y a entre l'histoire de Danaé et celle de Frida Kahlo, un commun événement foudroyant qui bouleverse l'ordre de chacune des deux vies et qui est associé à la présence de l'or.

L'apparition de l'or dans l'histoire de Danaé s'inscrit dans un mythe bien codifié (comme nous l'avons étudié) qui deviendra un "thème" pour les peintres au cours de leur histoire.

A l'époque de la première Renaissance, l'or aura l'aspect d'une pluie de poussière d'or, d'une lumière en train de se matérialiser. La représentation de Danaé à cette époque est proche de celle de la Visitation de la Vierge. Plus tard, lorsque la pluie d'or aura cédé la place à la pluie de pièces d'or, Danaé se rapprochera des représentations de Vénus et des Cupides courtisanes qui acceptent un "présent" - semble-t-il - en échange d'une sorte de performance amoureuse.

- a) A retenir de cet ensemble d'informations: les notions de rupture, d'événement exceptionnel, d'apparition dans un espace clos avec pour tout protagoniste une femme. Par transposition, l'élève peut imaginer l'épanouissement ou la destruction d'une forme organique dans un espace rigide baigné d'une lumière "mythique".

- b) L'élève peut aussi faire une interprétation personnelle de ces données dans la continuité de son travail du trimestre. S'il le souhaite, il peut, par exemple, représenter les deux femmes réunies dans la même image.

B) Journal et cahier intimes

Contrairement au journal intime de Frida Kahlo qui couvre les dernières années de sa vie et qui répond à une sorte d'urgence d'expression irrépressible - un journal destiné, semble-t-il, à son seul usage - les carnets de Picasso qui l'accompagnent durant toute sa vie, nous permettent de déchiffrer le processus d'une créativité qui mêle l'enregistrement des événements quotidiens dans l'environnement familial du peintre à la recherche préparatoire d'oeuvres essentielles en cours, voire parfois à l'inventaire d'oeuvres existantes et à des projets de variations à partir de ces mêmes oeuvres; elles se présentent parfois comme des oeuvres achevées en elles-mêmes. Alors que les carnets de Picasso sont des parties vitales d'une oeuvre en train de prendre forme, le journal de Frida Kahlo - envers de son oeuvre peinte tellement réfléchi - emprunte aux accidents des éclaboussures d'encre délibérées, aux hasards des pulsions et des gesticulations imprévisibles, aux marques aléatoires des gestuelles de sa révolte, le moyen de se confier à elle-même - sans doute pour s'en délivrer - ses tourments, ses souffrances, ses désillusions, ses amours tragiques.

Pour l'un comme pour l'autre, journal et cahier, sont le miroir sans masque de ce qui les hantait dans leur oeuvre comme dans leur vie.

- a) Pour nous aussi, la confiance que l'on se fait à soi-même aujourd'hui demeure un moyen esthétique original et fondamental pour parvenir à découvrir des formes nouvelles, un nouveau sens. Se faire une confiance à soi-même, se libérer d'un secret, le revivre en l'exprimant est sans doute l'un des plus sûrs moyens de travailler au sens et à la forme de l'expression plastique parce que s'y engage une nécessité secrète dont dépend, d'une certaine manière, l'équilibre de l'individu.
- b) L'élève qui a fait sienne une telle démarche au cours du trimestre pourra la poursuivre librement en y incorporant toutefois une réflexion sur l'un ou l'autre des éléments en présence dans la proposition visuelle ou écrite de l'examen.
- c) L'élève qui n'a pas choisi ce thème durant le trimestre peut également le traiter à condition que la proposition de l'examen devienne la matière même de sa "réflexion confidentielle".

C) Le nombre "mythique"

*"Le pied comprime ses parfaits
pignons osseux dans la forme des
nombres 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55".*

Mario Merz

Pour les artistes, la suite numérique de Léonard de Pise, dit Fibonacci, est sans doute une série de nombres mythiques parce qu'au moyen des chiffres de notre système décimal mis dans des rapports mathématiques particuliers, Fibonacci a su transcrire en symboles chiffrés les lois qui gouvernent la croissance de toute forme de vie organique. Et, du coup, au moyen du Nombre d'or qui en est la résultante, éclairer les lois esthétiques qui rassemblent et font croître "en un certain ordre" couleurs et formes pour le plaisir de nos yeux et de notre esprit. On sait l'utilisation méthodique qu'on fait du Nombre d'or, par exemple, Mondrian et Le Corbusier, et l'on reconnaît sans peine chez les plus grands artistes "expressionnistes" (Picasso, De Kooning, Bacon) la projection instinctive de cet ordre supérieur qui semble les gouverner malgré eux.

Mario Merz s'est emparé de cette suite de nombres (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...) qu'il a placée sous forme de néons moulés dans ses peintures, ses objets, ses installations, notamment sur ses igloos.

Mario Merz fait donc ainsi le geste symbolique de renvoyer sa création à ce qui la fonde: à la reconnaissance de lois naturelles antérieures à toute pensée, celles-ci n'étant que l'une des lointaines conséquences d'un ordre que ces nombres tardifs aident à rendre un peu moins énigmatique...

Le répertoire formel de Mario Merz est fait d'appropriations d'objets naturels (terre, granit, graisse, fagot, fruits), d'animaux (escargot, reptile, rhinocéros), d'objets culturels (habit, parapluie, chaise, table, ellipse). Son univers est peuplé de matériaux élémentaires (pauvres) ou d'objets culturels dont la nécessité s'est imposée pour la survie.

A ce nombre "mythique" répond un nombre plus terre-à-terre mais digne tout de même d'intérêt, un nombre en usage dans notre quotidien qui existe par la beauté et la plénitude de sa forme, par sa capacité à permettre de multiples opérations et à entrer dans toutes sortes de situations: le chiffre de notre système décimal. On sait l'usage qu'en a fait le cubisme et plus tard Jasper Johns.

- a) En contrepoint du nombre l'élève trouvera dans l'installation proposée dans la classe une montagne de fruits: mont analogue à méditer autant que fruits du jardin d'Eden à reproduire.
- b) La proposition vaut comme moyen de repérage et comme analogie à une nouvelle relation que l'élève peut librement imaginer.
- c) Il est nécessaire toutefois de prendre en considération la nature du contraste proposé: "chiffre-monumentalité organique".

D) Travail

- a) L'installation et les propositions sont un support visuel et intellectuel pour poursuivre et conclure le travail en cours.
- b) L'une des propositions sera obligatoirement choisie dans la mesure où par son choix l'élève se donne les moyens de rendre plus manifeste le propos de sa recherche personnelle.
- c) L'objectif premier de ce choix n'est donc pas de reproduction mais d'interprétation et de transposition.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AVA
Durée: 12 h.30 - 16 h 30
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Du sacrifice comme l'un des principes de la création

A) Préambule

Il est rappelé que l'épreuve trimestrielle du deuxième trimestre est une sorte de simulation de l'examen de maturité. En se présentant à l'examen de maturité, tout élève en artistique devrait être en mesure de mener une réflexion et une recherche cohérentes et personnelles. En même temps, fort de sa singularité, il se devrait de trouver en lui assez de maîtrise pour prendre en considération les propositions de l'école et les faire siennes.

Il en va de même pour la présente épreuve. Les propositions qui suivent ne sont qu'un support visuel et intellectuel pour poursuivre et conclure le travail personnel en cours. Les propositions valent donc comme moyens de repérages, analogies, "objets" d'accompagnement et de méditation plutôt que comme "objets" imposés à des fins d'exercices scolaires de vérification.

L'élève qui n'a pas fait sienne l'une ou l'autre des propositions du trimestre, parce qu'engagé dans une "mythologie" personnelle avec un thème et des signes fortement affirmés, pourra poursuivre librement sa démarche en y incorporant toutefois obligatoirement l'un ou l'autre élément présent dans l'installation ou dans le texte de l'examen.

B) Généralités

1. Au cours du premier trimestre, nous avons étudié l'oeuvre de quelques artistes de l'Arte povera pour mettre en évidence ce que ce courant des années 70 avait apporté de profondément innovateur à l'art d'aujourd'hui. Son univers formel n'est plus le tableau qui s'accroche à la hauteur des yeux: il est peuplé de matériaux élémentaires (pauvres) ou d'objets culturels dont la nécessité s'est imposée pour la survie. Indifféremment à deux ou à trois dimensions, fabriquées pour l'intérieur ou l'extérieur, destinées à des lieux d'art spécifiques ou non et présentées avec la plus grande liberté: on peut dire que les oeuvres de l'Arte povera ont fait du monde leur cimaise sans privilégier de nouvelles habitudes.

Ces artistes ont donc engagé une réflexion sur le sens de l'art et de l'artiste dans notre société. Ils ont contribué à redéfinir signes, support, matérialité, fonction, lieux, interlocuteurs en faisant le geste symbolique de renvoyer leur création à ce qui la fonde: l'énigme de la puissance vitale de la nature.



2. Proche de la nature également, l'art des tribus nomades persanes qui vivent depuis le XVI^e siècle dans les plaines ouvertes du nord-ouest de l'Iran. Comme l'art d'Afrique noire et de l'Arte povera, l'art des Shabsavan établit un rapport fondamental entre l'homme et ce qui l'entoure. Leurs objets sont beaux parce qu'ils répondent à la nécessité d'une double fonction matérielle et spirituelle: objets nécessaires à la survie de la vie nomade dans le contexte spirituel de l'influence islamique qui interdit toute forme de représentation naturaliste.

Quatre types de textiles ont été retenus pour illustrer comment la fonction crée la forme, comment la forme et les matériaux de l'art peuvent être la conséquence d'une nécessité tout simplement associée à la vie quotidienne.

Le **Mafrah** est un textile à trois dimensions. Il est considéré comme l'article de ménage le plus important parce qu'il sert à ranger vêtements, matériel de couchage, étoffes, vaisselle et toutes sortes d'autres effets. C'est un coffre mou qui peut être plié lorsqu'il est vide. Les jeunes filles le tissent dès que possible: il contiendra leur dot. Le Mafrah est tissé sur les six côtés. Pour nous, il est à la fois "sculpture polychrome" et "peintures en polyptyque".

Mafrah, détail



Le **Khorjin** est un textile fait de deux poches assemblées par le milieu; l'intervalle est plus ou moins large selon qu'il est utilisé comme sacoches de selle, porté sur l'épaule ou comme porte-monnaie. Sac à céréales, ustensiles de cuisine, légumineuses, sucre, argent, tabac, nécessaire de couture, etc.

Le Khorjin est tissé en une seule pièce et ses quatre panneaux évoquent deux "diptyques".

Le **Namakdan** est un textile tissé en une seule pièce et il est utilisé surtout par les bergers pour transporter le sel pour leurs troupeaux et dans les tentes pour ranger le sel de cuisine. Pour les Iraniens, c'est un sacrilège de renverser du sel. La forme de ce textile est une conséquence de ce respect du sel. Pour nous, dans notre culture, il évoque la volonté de certains artistes de transgresser le rectangle du tableau traditionnel pour l'ouvrir à de nouvelles formes.

Le **Qashoqdan** est un textile fait de plusieurs sections assemblées (poches et filet). Les poches sont emplies d'objets tels que cuillers, couteaux, ciseaux, allumettes, etc.; le filet sert à suspendre louches et spatules.

Le Qashoqdan est un fourre-tout. Pendant les migrations, il est suspendu au poitrail du chameau.

Dans notre culture, on pense à certains développements de Support/Surface.

L'intérêt de cet art est qu'il puisse à la fois évoquer l'Arte povera pour ce qui est de son rapport avec la nature. Paul Klee pour la discipline ornementale et géométrique, Henri Matisse pour l'exaltation de la couleur.

3. A cette proposition qui engage une réflexion sur la fonction de la forme, le format, la couleur, s'en ajoute une autre, en contrepoint, qui a pour modèle un certain type d'image télévisuelle faite de greffes de plusieurs images. Pour travailler à la fabrication d'une telle image, des systèmes de signes sont proposés: textiles africains, persans et japonais, décors de samouraï, symboles bancaires, nombres et alphabets, iconographie occidentale.

Qashoqdan, détail



C) Proposition

Une installation faite de tissus et d'images variés occupe le plus grand mur de la classe. Tissus et images sont comme un répertoire de formes, de couleurs et de thèmes qui illustrent les descriptions faites en B. Elles peuvent servir à l'élève de point de départ formel. Comme ensemble ou fragment, elles sont susceptibles d'être librement associées pour entrer en résonance avec la thématique personnelle de l'élève.

D) Travail

Le thème proposé est celui du sacrifice. Charles Baudelaire dit que "L'art n'obtient ses effets les plus puissants que par des sacrifices proportionnés à la rareté de son but", et Paul Valéry: "Qui dit: Oeuvre, dit Sacrifices. La grande question est de décider ce que l'on sacrifiera".

De nos jours, certains artistes, que nous avons étudiés, ont fait du sacrifice un système de fabrication de l'image. Aventures de la collusion et du parasitage des images les unes par les autres à la découverte d'une nouvelle image plus essentielle que celles que l'on a sacrifiées et qui parfois subsistent sous forme de fragments ou de fantômes...

Il y a dans l'acte de sacrifier quelque chose de religieux (qui relie).

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

EXAMEN DE MATURITE
DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

L'arbre de la connaissance

A) Généralités

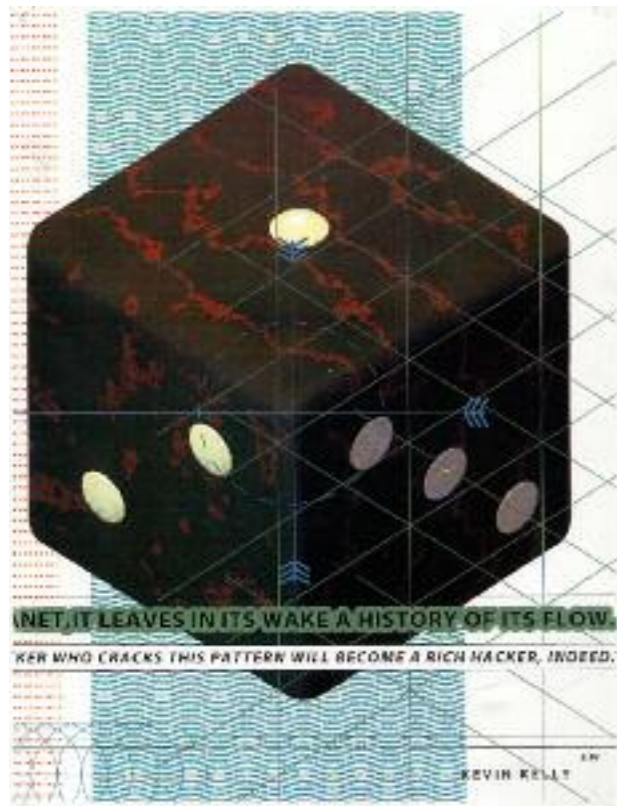
Au cours de l'année scolaire, nous avons étudié le destin inverse mais complémentaire de deux femmes mythiques: celui de Danaé, inscrit dans la mythologie grecque et, en regard, celui de Frida Kahlo, artiste mexicaine du début du siècle, dont l'histoire sera marquée par un événement tragique associé, comme chez Danaé, à l'irruption énigmatique d'une pluie d'or.

Dans les deux cas, l'apparition de l'or eut lieu dans un espace clos au moment où chacune était dans la situation de pouvoir s'accomplir en tant que femme. Pour Danaé, retenue prisonnière dans sa tour d'airain, la pluie d'or est un symbole de fertilité alors que pour Frida Kahlo, enfermée dans un autobus accidenté, un symbole de stérilité annoncée. Danaé deviendra un "thème" pour les peintres au cours de leur histoire qui la représenteront, d'abord à l'époque de la première Renaissance, en Vierge "visitée" et, plus tard, en Vénus courtisane. Frida Kahlo, immobilisée de longues années, se découvrira peintre et confiera ses tourments, sa révolte, ses espoirs, dans un journal intime.

Un livre d'artiste exploite en principe un concept très réfléchi. Le journal de Frida Kahlo, au contraire - comme un Carnet de Picasso est une partie vitale de l'oeuvre en train de prendre forme - répond, au jour le jour, à une urgence d'expression sans masque mêlant textes, images et marques accidentelles du travail exécuté à l'évidence dans une sorte de fièvre créative.

Alors que Danaé nous relie aux esthétiques du passé, Frida Kahlo nous laisse entrevoir que la confiance sans détour que l'on se fait à soi-même dans un journal intime est sans doute l'un des plus sûrs moyens de travailler au sens et à la forme de l'expression plastique pour la renouveler parce que s'y engage une nécessité secrète dont dépend, d'une certaine manière, l'équilibre de l'individu.

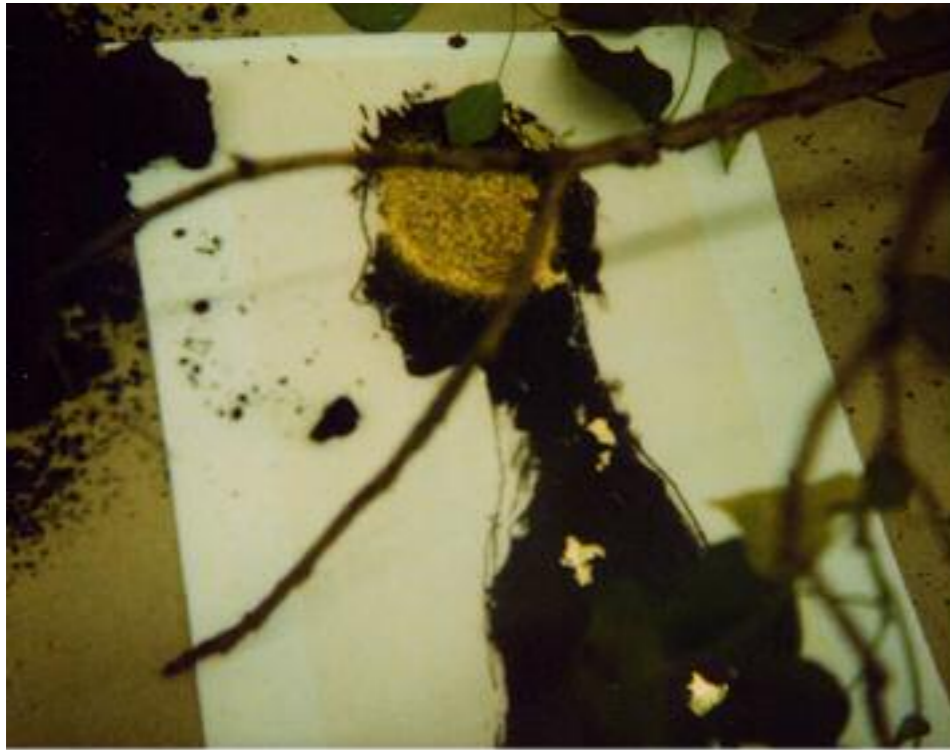
Nous avons également étudié l'oeuvre de quelques artistes de l'Arte povera - notamment celle de Mario Merz - pour mettre en évidence ce que ce courant des années 70 avait apporté de profondément innovateur à l'art d'aujourd'hui. Une réflexion sur le sens de l'art et de l'artiste dans notre société à partir d'une redéfinition des signes, supports, matériaux, lieux de fabrication et d'exposition.



Extrait de *Mind Grenades: Manifestos from the Future*, Editeur HardWired, San Francisco, 1996

L'arbre de la connaissance, installation, détails





Mario Merz nous a ainsi mis en situation de réfléchir sur la suite numérique de Léonard de Pise, dit Fibonacci, laquelle transcrit en symboles chiffrés les lois qui gouvernent la croissance de toutes formes de vie organique.

A la suite des nombres de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...) qui, aux yeux de Mario Merz, renvoie sa création à ce qui la fonde - l'énigme de la puissance vitale de la nature - nous avons, pour établir un contraste de conception, mis en rapport l'usage du chiffre par Merz avec l'usage qu'en ont fait le cubisme et plus tard Jasper Johns.

Pour prolonger cette conception d'un art préoccupé d'établir un rapport "pauvre" (fondamental) entre l'homme et ce qui l'entoure, nous avons pris en considération, les textiles de l'Afrique noire et plus particulièrement les textiles des tribus nomades persanes qui vivent dans les plaines ouvertes du nord-ouest de l'Iran.

Les textiles des Shabsavan répondent à la nécessité des objets utiles à la survie nomade dans le contexte spirituel d'une influence islamique qui interdit toutes formes de représentation naturaliste. Pour nous, cet art a nourri celui de Paul Klee pour la discipline ornementale et géométrique, celui d'Henri Matisse pour l'exaltation de la couleur et il évoque certains développements du groupe français Support/Surface.

En contrepoint de cet art du textile qui engage une réflexion sur la fonction de la forme, sur le support, les matériaux, le format et la couleur, nous avons abordé le thème du "sacrifice" comme principe de création d'un certain type d'image télévisuelle faite à partir de la collusion, du parasitage, de la greffe de plusieurs images ou fragments d'images, ou encore, de plusieurs systèmes de signes tels que les symboles de la signalétique universelle, les nombres, les alphabets, les décors, l'iconographie de toutes cultures, etc., en vue de montrer non plus le possible rapport idéal entre l'homme et la nature, mais, au contraire, pour rendre compte de la complexité des paramètres de la communication, de la création et de la vie contemporaines.

Au cours du troisième trimestre, nous avons travaillé à trois nouveaux thèmes sensés compléter et synthétiser la réflexion générale: 1) le livre d'artiste; 2) le ready-made face à la vitalité de l'imaginaire; 3) les nouvelles représentations du corps.

Nous avons vu que le livre d'artiste est un moyen de création: un objet qui, dépassant sa fonction de support de signes et d'idées, devient forme signifiante. Que le livre d'artiste est un instrument spirituel qui met en scène une idée avant tout autre chose en s'appuyant autant sur les matériaux que sur les signes. Les constituants du livre traditionnel (papier, typographie, décor, miroir, dos, plat, jaquette, code bar, etc.) peuvent devenir pour eux-mêmes séparément un objet d'attention pour l'artiste et avoir une fonction signifiante générale. D'autre part, les matériaux (papier, carton, tissu, cuir, caoutchouc, plastique, bois, métal, verre, etc.) et les interventions (pliure, perforation, collage, déchirure, froissage, empreintes, tamponnage, etc.) permettent une alternative "sensuelle" au caractère souvent minimaliste des livres, le concept prenant corps dans un livre-objet qui suscite chez le lecteur un désir de contact.

Nous avons regardé de plus près William Burroughs, Marcel Broodthaers, Robert Filliou, Richard Long, Jean Le Gac.

Nous avons évoqué le ready-made face à la vitalité de l'imaginaire.

Octavio Paz, exaspéré par toutes les contrefaçons faites à partir du concept de Marcel Duchamp, a dit des oeuvres de sa descendance, qu'elles étaient souvent une "dégradation d'un geste unique en un rituel collectif de plus en plus inoffensif". De nombreux artistes d'aujourd'hui évoquent une société sans âme. Installer un réfrigérateur sur un coffre, exposer une lampe de bureau, un réveil à quartz, une paire de chaussures de jogging, sont devenus les formes les plus élaborées de l'expression de soi. A cet art qui parfois prétend dénoncer la culture de la marchandise alors qu'il en est le plus souvent complice, qui annonce la mort de l'art en s'appropriant le jeu publicitaire de la consommation, nous avons opposé des modèles liés au mythe, à l'imaginaire, à la vitalité du corps.

Nous avons enfin recensé les différentes manières de représenter le corps. Le corps figuré par



L'arbre de la connaissance, travail d'élève: Natalia Marzewski



la peinture ou photographié (simple présence physique ou témoin de sensations, émotions, sentiments, etc.); le corps inscrit dans l'action de peindre (Van Gogh, Picasso, Pollock, Bacon, etc.); le corps moulé ou imprimé en creux ou en relief (Yves Klein, Manzoni, Segal, César, etc.); le corps comme support de signes (scarifications, tatouages, perçage, chirurgie esthétique, maquillage, etc.); le corps comme moyen d'expression (marche, danse, etc.).

B) Proposition

Une installation composée d'un arbre, d'images et d'objets divers évoquant l'essentiel des généralités du point A occupe le milieu de la classe. Les images et les objets sont présentés dans sa proximité immédiate ou suspendus à l'arbre, lequel relie sol et plafond. Ils composent un répertoire de formes, de couleurs et de thèmes qui illustrent non seulement les différentes propositions faites en A, mais également les recherches faites par les élèves au cours du troisième trimestre.

C) Travail

1. L'installation, comme ensemble ou fragment, est proposée pour servir de point de départ formel et conceptuel.
2. Les éléments qui la constituent sont susceptibles d'être librement associés pour entrer en résonance avec la thématique de l'élève.
3. L'installation vaut, en premier lieu, comme moyen de repérage, comme une possible analogie de sa recherche et, en second lieu, comme un point de vue nouveau sur des objets connus.
4. Quelle que soit la décision de l'élève, l'esprit de l'une des propositions de l'installation devrait être manifeste dans la méditation plastique qui sert ici de conclusion à son cursus scolaire en arts visuels.
5. Ne pas perdre de vue les grands axes esquissés et en tenir compte:
 - a) Rapport de nécessité entre support, format, matériaux, technique, concept, présentation, avec, pour modèles exemplaires, aussi bien l'art classique que l'Arte povera.
 - b) L'expression plastique comme un processus de créativité courageux et sincère qui affronte le travail de la fusion du sens et de la forme comme un journal intime, un livre d'artiste, un textile d'Afrique noire ou un textile des tribus nomades persanes Shaksavan.
 - c) Ces modèles, on l'aura compris, ne sont pas à prendre à la lettre mais comme références à la qualité de l'engagement qui s'y exprime.
 - d) A l'élève qui éprouverait de la difficulté à conclure son travail personnel de trimestre en intégrant l'un des éléments proposés, il est suggéré le thème général de la confrontation (greffe) des images avec pour contrepoint le corps, à partir des documents de l'installation.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Du nomadisme: l'opposition est la condition naturelle de l'union, installation



**Du nomadisme:
l'opposition est la condition naturelle de l'union**

A) Définitions

Opposition: rapport ou position de deux ou plusieurs "choses" qui ne peuvent coexister sans se nuire.

Union: relation qui existe entre deux ou plusieurs "choses" considérées comme formant un ensemble organique.

B) Généralités

Le thème s'inscrit dans une tradition des polarités qui structurent la pensée occidentale depuis ses origines. Oppositions des dimensions de l'espace, des éléments, de l'ombre et de la lumière, des genres, des paramètres du langage artistique, de l'être et de l'apparaître, de la vie et de la mort...

Antagonismes susceptibles de susciter des complémentarités de tous ordres; de permettre une rêverie et une réflexion esthétiques sur leur union formelle.

C) Propositions

Trois propositions à choix sont présentées sous la forme d'une installation qui occupe le plus grand mur de la classe: 1) l'amour; 2) l'utopie; 3) l'inconscient.

Les trois propositions sont illustrées par des "objets" et des images: "objets" naturels et artificiels, images de la culture universelle. Ces éléments et leur mise en scène particulière, peuvent servir de point de départ du travail comme ensemble ou fragments. Ils sont également susceptibles d'être librement réassociés pour entrer en résonance avec la thématique de l'élève.

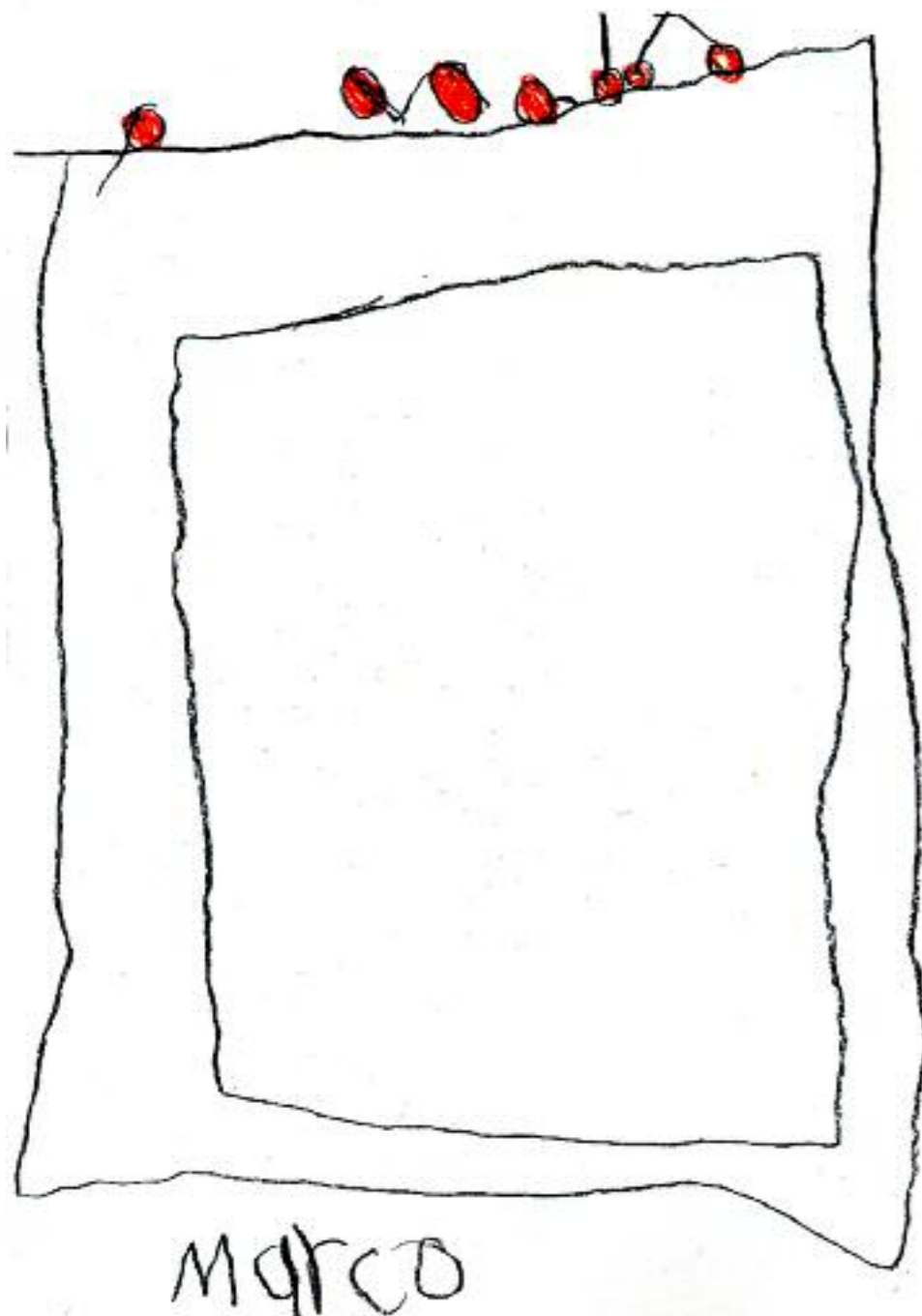
1. L'amour

Images et "objets" illustrent bien la disposition à vouloir le bien d'un autre que soi, l'attachement désintéressé et profond pour une autre personne que soi (exemple: l'amour de la mère

Andata / Ritorno

Art contemporain

37, rue du Stand - 1204 Genève - Tél. 25 60 69 - Fax 42 05 43



la mère pour son enfant) que l'inclination passionnelle d'une personne envers une autre personne. Disposition à aimer Dieu, la patrie, son prochain que la riche iconographie du Haut Moyen Age et de la Renaissance figure comme ses thèmes privilégiés; inclination sensuelle sous forme d'étreintes multiples dans l'iconographie chinoise, japonaise, indienne, grecque, latine et occidentale contemporaine. Le choix des documents proposés ici ne va pas jusqu'à donner l'accès au domaine interdit où la part d'ombre de l'érotisme commence à étendre ses lumières. L'exploration de celui-ci dépend du libre arbitre de l'élève qui seul saura juger en son âme et conscience où commence et s'arrête l'exercice de sa liberté en ce domaine.

2. L'utopie

En grec "en aucun lieu". La définition est incomplète pour circonscrire ce qui nous intéresse dans l'expérimentation artistique contemporaine de l'utopie. Est utopique ce qui fait une place prépondérante à ce qui est invisible, à ce qui est caché sous les apparences du visible, à ce qui passe outre les conventions.

La convention moderne de l'art engagé a été de couper les ponts avec le passé. Un art contemporain digne d'une utopie positive serait un art capable de réunir à nouveau passé et présent: d'en confronter les modèles et les valeurs.

Aujourd'hui, l'artiste comme l'individu est livré à lui-même, à sa capacité d'imaginer sa propre utopie. Pourquoi ne serait-elle pas dès lors la réconciliation de ceux qui ont imaginé l'unité possible de la pensée avec ceux qui lui ont dénié ce pouvoir en lui préférant l'éclectisme atomisé d'un savoir ponctuel souvent nihiliste voire absurde.

La question est donc: peut-on reformer une certaine unité transcendante à partir de l'absence de transcendance? L'installation met en relation passé et présent, art et anti-art. L'objectif du travail est de mettre en oeuvre un processus de modélisation unificateur entre deux ou plusieurs sources opposées: d'explorer ce que Pascal appelait "l'entre-deux".

3. L'inconscient

L'art du présent relève souvent d'une attitude créative volontariste et consciente basée sur une logique décalée.

L'installation, prenant le contre-pied de cette attitude uniforme, met en scène images et objets figurant les mythes, l'art brut, l'art des enfants et ce qu'il est convenu d'appeler le "surréalisme" dans l'histoire des formes. Des formes d'expression donc souvent spontanées, nées soit d'une sorte de dictée automatique où l'exécutant n'est qu'un intermédiaire, soit du travail même sur la matière dans laquelle celui qui opère reconnaît soudainement ce qu'il recherchait. L'inconscient demeure un vaste territoire où la libido, l'utopie et la création peuvent échanger leurs pouvoirs de germination imprévisible.

D) Travail

L'objectif du travail est de faire se rencontrer les contraires de telle sorte que réunifiés par le travail de l'art leur antagonisme soit comme "suspendu" dans le tissu même de l'image.

Les solutions conceptuelles et formelles sont du ressort de l'élève qui devrait saisir ici l'occasion de conclure sa recherche trimestrielle dans une certaine continuité.

Les liaisons inédites, les solutions franchement utopiques sont préférables aux démonstrations logiques ou seulement rationnelles.

E) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4AV

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

Le modèle réticulaire

A) Situation

Au cours des deux premiers trimestres, nous avons réfléchi à la définition du nomadisme appliquée, d'une part, à un thème central: "L'opposition est la condition naturelle de l'union", et, d'autre part, à trois thèmes - dits secondaires pour les besoins de la présentation - relatifs: 1) au sentiment amoureux; 2) à l'utopie de définir un "entre-deux" idéal de l'art et de l'anti-art; 3) à l'inconscient comme territoire de germination d'une nouvelle attitude créative moins volontariste qu'imprévisible...

Les thèmes valaient aussi bien comme métaphores de "situations" intrinsèquement artistiques. A ces thèmes est venu s'ajouter le "modèle réticulaire", le réseau comme une autre structure susceptible, elle aussi, d'entrer en résonance avec ces thèmes et, par complémentarité, d'inciter à une réflexion esthétique sur son contraire: le hasard.

Ces antagonismes inscrits depuis ses origines dans la tradition des polarités qui structurent la pensée occidentale, ne sont rien d'autre pour l'élève que la matière première de toute pensée qui fait de l'art son objet.

Ces thèmes sont présents dans l'installation. Ils peuvent être librement réassociés avec la thématique développée au cours du trimestre par l'élève.

B) L'installation

L'installation insiste sur la thématique du réseau comme ensemble de lignes entrecroisées, de chemins, filets, rets, carrefours, entrelacs et noeuds. L'interconnexion est son objectif premier. Faire se rencontrer ce qui ne devait pas se rencontrer pour définir un nouveau terme peut-être plus important que les deux autres à son origine.

L'installation propose un organisme réticulaire complexe fait d'images et d'objets qui associe librement rationnel et irrationnel, structures logiques et apparitions aléatoires.

Le mur principal de la classe est recouvert d'images de grand format. Les images sont des reproductions d'oeuvres d'art, de photographies, des publicités, des textes. Leur relation sur le mur dessine des chemins, un réseau. A cette relation austère de l'horizontale avec la verticale répond en contrepoint la richesse organique d'une iconographie qui évoque notre culture présente dans ses excès contradictoires. A chacun des carrefours de quatre images réunies viennent se superposer des images plus petites illustrant notamment la notion de hasard, de gratuité.

A cet ensemble réuni sur le plan du mur répond devant le mur un petit pot de fleurs.

Le modèle réticulaire, installation

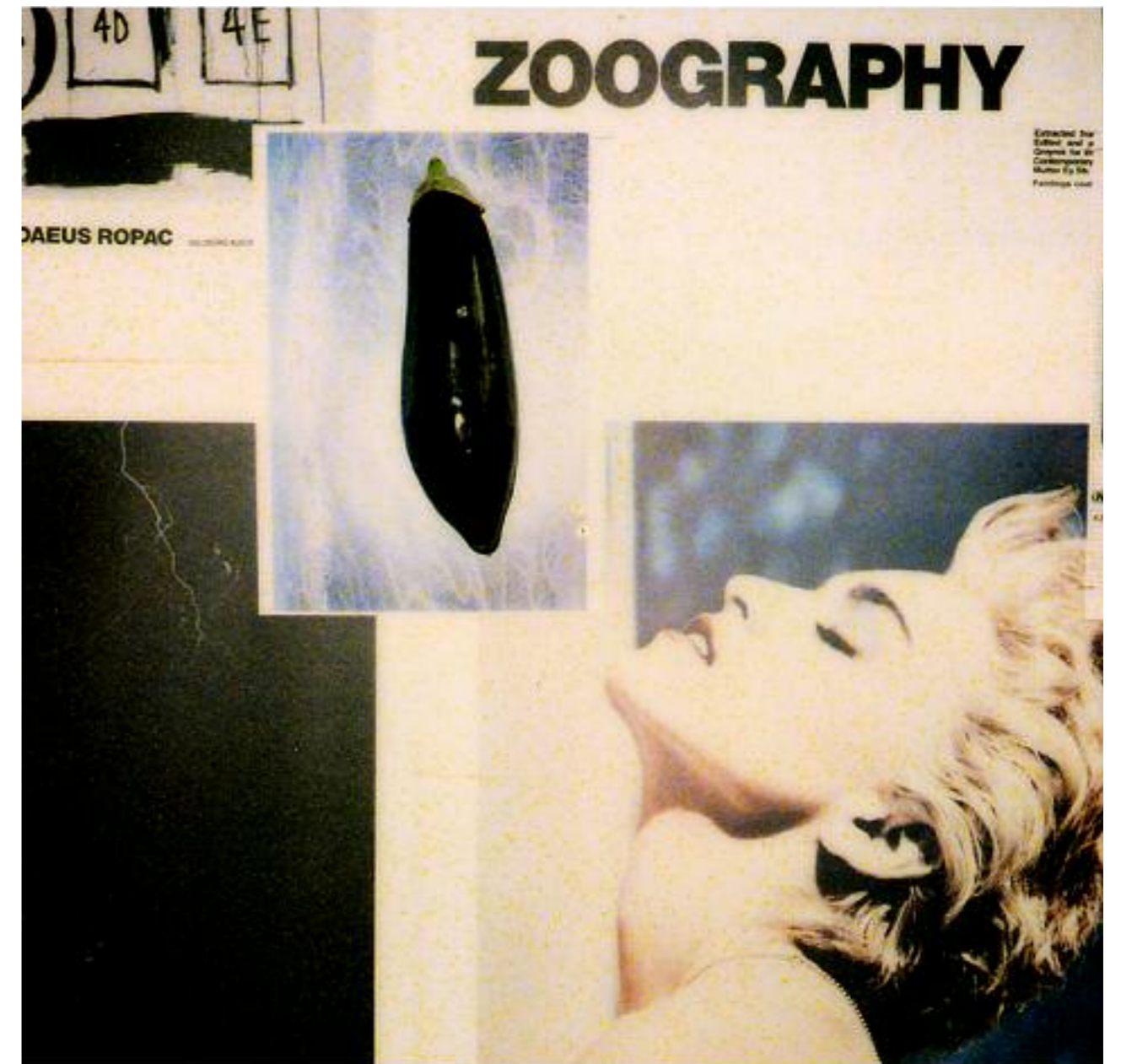




Le modèle réticulaire, installation, détails



Le modèle réticulaire, installation, détail



Le modèle réticulaire, installation, détail



C) Travail

1. Le premier objectif de l'examen est de faire se rencontrer les contraires de telle façon que réunifiés par le travail de l'art leur antagonisme soit comme "suspendu" dans le tissu même de l'image.
2. Par "contraires", il est sous-entendu le mariage d'une structure - bien définie, logique, rationnelle - dont on trouvera des exemples variés sur le mur avec une intervention personnelle relevant de l'expérimentation libre, instantanée voire gratuite dans la saisie du hasard.
3. L'élève devrait trouver ici le moyen de conclure sa recherche trimestrielle dans une certaine continuité d'expression et prendre le risque de s'aventurer en territoire inconnu plutôt que de se satisfaire d'une variation confortable à partir de ce qu'il maîtrise déjà.

D) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

**EXAMEN DE MATURITE
DESSIN**

Classe: 4AV
Durée: 08h.00 - 12h.00
Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, libres.

La poétique de l'espace

"Un seuil est une chose sacrée"
Porphyre

La poétique de l'espace, installation



A) Situation

Au cours de l'année, nous avons réfléchi, les instruments à la main, à une possible définition du nomadisme appliquée à un thème central: "L'opposition est la condition naturelle de l'union".

Par complémentarité, nous avons prolongé cette réflexion esthétique sur "l'opposition" à travers quelques thèmes secondaires relatifs, notamment: 1) au sentiment amoureux; 2) à l'utopie de définir un "entre-deux" idéal de l'art et de l'anti-art; 3) à l'inconscient comme territoire de germination d'une nouvelle attitude créative moins volontariste; 4) au modèle réticulaire (interconnexion) confronté à la notion de hasard.

Au cours du troisième trimestre, nous avons poursuivi cette étude des antagonismes inscrits dans la tradition des polarités qui structurent la pensée occidentale en y adjoignant le thème de "la poétique de l'espace".

B) La poétique de l'espace

1. De nombreux artistes et écrivains ont pensé le terme de "poétique de l'espace". Toutefois, personne ne l'a fait de manière aussi approfondie et imaginative que Gaston Bachelard auquel nous empruntons ici le titre de l'un de ses plus fameux essais.

L'essai de Bachelard n'évoque pas la poétique de l'espace dans les arts plastiques. Il évoque ce dont ces arts se nourrissent pour définir les formes de leurs poétiques de l'espace. Et d'abord, la poétique de l'image, sa communicabilité, son retentissement, et ensuite, la topologie de l'espace heureux, la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés et notamment ceux de la "maison" natale (sa verticalité et son labyrinthe domestique fait de chambres, couloirs, coins, encoignures, armoires, placards, tiroirs, coffres, coffrets, boîtes... emboîtés).

Même l'homme moderne à un seul étage connaît l'existence d'une chambre secrète, d'un

refuge, abri, d'un coin intime protecteur: connaît ce principe d'intégration psychologique qui réunit mémoire et imaginaire...

Dans le même essai, Bachelard évoque également la poétique de la coquille construite en suivant une géométrie transcendante sur l'axe d'une spirale logarithmique dont Fibonacci (1175-1240) a fixé la progression énigmatique dans une suite numérique qui porte son nom. Suite reprise à son tour par Mario Merz qui nous rappelle très opportunément dans un langage nouveau que la vie commence en tournant...

Nous avons complété cette approche littéraire du thème par quelques exemples d'artistes représentatifs d'une exploration passionnée de l'espace. Ils ont été retenus non comme modèles à suivre du point de vue stylistique mais comme modèles d'engagement et pour ce qu'à partir de leur engagement on peut aujourd'hui légitimement imaginer.

Parmi ces artistes, quelques uns figurent dans la présente installation qui servira de point de départ au travail d'examen: Marcel Duchamp, Mark Rothko, Jasper Johns, Edward Kienholz, Leonardo Cremonini, Jean-Michel Basquiat, Georges Rousse.

La poétique de l'espace, installation, détail



C) Intérêt de “la poétique”

L'intérêt de “la poétique” est:

1. De donner à la notion d'espace son retentissement le plus profond, à savoir, celui qui nous lie à l'expérience de notre naissance et à celle de notre habitat.
2. D'engager des dialectiques d'opposition très générales (haut-bas, grand-petit, caché-manifeste, clair-obscur, placide-offensif, mou-vigoureux, dehors-dedans).
3. De réinterroger l'éventail des espaces définis par le travail de l'art.
4. De remettre en évidence une fois de plus combien l'art, au cours de ce siècle, s'est transformé et nous a transformé en usant de moyens, matériaux et instruments nouveaux (presque toujours non artistiques).
A ce propos, Jean-Michel Basquiat, parlant de ses matériaux de prédilection, confie à Démosthènes Davvetas: *“Mes peintures peuvent être construites sur toiles ou sur papier mais également sur des vieilles portières de rebut, des planches abandonnées, des châssis de fenêtres et autres matériaux, souvent des choses de basse catégorie, d'usage limité dans la vie quotidienne”*.
5. Les thèmes étudiés au cours de l'année sont présents dans l'installation. Ils peuvent être librement réassociés avec la thématique développée au cours du dernier trimestre, objet de l'examen.

D) L'installation

L'installation est une illustration de cette pensée qu'il n'existe pas de progression vers l'avenir sans la connaissance du passé fondée sur une mémoire vivante.

Le mur principal de la classe est recouvert, d'une part, de cinq images de grand format reproduisant en noir et blanc et en couleur une oeuvre représentative de chacun des artistes mentionnés ci-dessus et, d'autre part, de cinq petites images (format A4) chacune illustrant l'un des cinq thèmes étudiés durant l'année scolaire.

A ces deux ensembles réunis sur le mur en deux groupes distincts et opposés par le format et le contenu répond, devant le mur, posé sur un socle de bois blanc oblong et vertical, un bouquet de fleur.

L'installation insiste sur la disparité et la coexistence des cultures: l'interconnexion est son objectif premier. Interconnexion entre petites et grandes images, entre les divers thèmes et contenus en présence, et notamment: entre ready-made (Marcel Duchamp), coquillage (Mario Merz), image euclidienne (Leonardo Cremonini), image bi-dimensionnelle (Jean-Michel Basquiat) et image virtuelle anamorphosée (Georges Rousse).

E) Travail

1. Voir comment les signes et les espaces des dix propositions de l'installation peuvent rencontrer, compléter, enrichir, réorienter la recherche et le travail en cours de l'élève.
2. En fonction de cette reconnaissance d'une parenté avec certains des éléments proposés, choisir l'une des propositions (voire deux ou davantage).
3. Le premier objectif du travail de l'examen est idéalement de conclure la recherche du travail de l'année dans l'esprit de continuité où elle a été menée jusqu'ici à partir de l'une des propositions. (Prendre en considération une proposition ne signifie pas forcément rendre hommage à un artiste en faisant une variation d'après son oeuvre, mais d'en rendre l'esprit manifeste par un travail formel et une réflexion personnels).
4. Plusieurs solutions sont envisageables:

- a) faire se rencontrer les contraires de telle sorte que réunis par le travail de l'art, leur antagonisme soit comme suspendu dans le tissu même de l'image;
- b) travailler à l'interconnexion des disparités culturelles (passé-présent, art et anti-art, inconscient-logique spéculative, système-hasard);
- c) en hommage à Gaston Bachelard, mettre en relation labyrinthe domestique et chambre secrète (coin intime);
- d) suivre son intuition du moment en prenant le risque de s'aventurer en territoire inconnu.

F) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Antonio da Correggio, (1489-1534), *Danaé*, 1530-32, Gallerie Borghese, Rome



ÉPREUVE TRIMESTRIELLE DE DESSIN

Classe: 4DEa - AV2

Durée: 08h.00 - 12h.00

Documents autorisés: apportés par le maître. Technique, format, support, livres.

Danaé et bien d'autres choses

“Dans la mesure où les artistes prennent une conscience plus nette des moyens dont ils disposent, il semble bien qu’il leur arrive d’utiliser des thèmes mythiques pour exprimer dans et par l’image le problème de ce qu’est l’image elle-même pour le peintre, dans sa façon de donner à voir la présence de ce qui ne peut être vu ou qui n’est pas là où on le fait voir”.

Jean-Pierre Vernant

A) Préambule

Il est rappelé que l'épreuve trimestrielle est une sorte de simulation de l'examen de maturité. En se présentant à l'examen de maturité, tout élève d'artistique devrait être en mesure de mener une réflexion et une recherche cohérentes et personnelles. En même temps, fort de sa singularité, il se devrait de trouver en lui assez de maîtrise pour prendre en considération les propositions de l'école et les faire siennes.

Il en va de même pour la présente épreuve. Les propositions qui suivent ne sont qu'un support visuel et intellectuel pour poursuivre et conclure le travail personnel en cours. Les propositions valent donc comme moyens de repérages, analogies, "objets" d'accompagnement et de méditation plutôt que comme "objets" imposés à des fins d'exercices scolaires de vérification.

L'élève qui n'a pas fait sienne l'une des propositions du trimestre parce qu'engagé dans une "mythologie" personnelle avec un thème et des signes fortement affirmés, pourra poursuivre librement sa démarche en y incorporant toutefois obligatoirement l'un ou l'autre élément présent dans l'installation ou dans le texte de l'examen.

Au cours du trimestre, nous avons réfléchi à quatre thèmes distincts qui découlent du mythe de Danaé. 1. Le corps. 2. L'argent. 3. La courtisane. 4. La lumière.



Danaé et bien d'autres choses, installation, ensemble et détail



B) Danaé

1. Issue de la mythologie grecque, la première manifestation de Danaé a un caractère littéraire. Elle deviendra par la suite ce qu'il est convenu d'appeler un "thème" pour les peintres lequel sera représenté depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours donnant à voir, à travers ses représentations successives, une histoire des formes et des enjeux esthétiques parallèle à celle de l'histoire de l'art.
2. En résumé, le mythe raconte comment le roi d'Argos, Acrisios, enferme sa fille Danaé dans une tour hermétique pour la soustraire au désir des hommes. Il a, en effet, appris par un oracle que le fils de sa fille tant aimée le tuerait un jour. Il n'avait pas prévu que la beauté de Danaé opérerait jusque dans l'Olympe où Zeus en personne allait s'éprendre de ses charmes et s'introduire dans la tour métamorphosé en pluie d'or pour l'approcher... On connaît toutes les péripéties qui vont s'ensuivre jusqu'à ce que l'oracle se réalise. Du mythe, nous n'avons retenu que ses prémisses: le moment merveilleux de la rencontre.
3. Nous avons vu que de l'histoire de sa représentation et conséquemment de l'histoire de la transformation de son sens, il faut surtout retenir, à l'époque de la première Renaissance avec Jan Gossaert, la figuration de Danaé comme métaphore de la Visitation de la Vierge, et plus tard, lorsque la pluie d'or aura cédé la place à la pluie de pièces d'or - avec notamment Titien et Tintoret - comme métaphore de Vénus, proche des courtisanes qui acceptent un présent - semble-t-il - en échange d'une sorte de performance amoureuse.
4. A retenir de ces informations, les notions d'enfermement et d'apparition (la relation du charnel et du spirituel), d'épanouissement organique et de contrainte topologique (la relation d'un corps sensuel et d'un espace sévère et contraignant: en général le rapport de la courbe avec la droite, de tout objet organique avec une structure géométrique).
5. A retenir encore que Danaé est l'exemple idéal d'une concaténation providentielle des métaphores touchant à la création.
Et d'abord, une métaphore de l'artiste, lui aussi confronté à une forme de solitude "involontaire" et saisi comme elle par une force "fabuleuse" qui lui dicte son bon vouloir.
Métaphore aussi du modèle féminin et du travail: l'étreinte passionnée de Danaé et de Zeus peut être interprétée comme la confrontation du peintre avec la peinture.
6. Plus que comme un modèle formel, le mythe de Danaé est proposé comme une potentialité esthétique et spirituelle.

C) Le corps

Le corps humain a servi à créer des canons culturels extrêmement variés et est à l'origine d'objectifs esthétiques qui n'ont plus rien à voir avec lui. Construit jusqu'à l'hyperréalité et déconstruit jusqu'à l'abstraction, il a aussi été utilisé comme support (maquillage, scarifications, tatouages, percing, chirurgie esthétique), chablon, empreinte en creux ou en relief et notre art le plus contemporain s'est intéressé à ses sécrétions.

Simple présence, témoin de sensations, émotions, sentiments, inscrit dans l'action de peindre ou tenu à distance, moyen d'expression directe - comme Danaé - il illustre les comportements artistiques depuis les cavernes jusqu'à nos jours.

Dans le contexte de notre travail, les points 4 et 5 en proposent quelques utilisations possibles.

D) L'argent

Notre réflexion sur l'argent a pris comme modèle de référence le travail du graphiste genevois Roger Pfund.

Le travail de Pfund démontre comment l'art graphique peut mettre au service d'une figuration contemporaine de l'argent des qualités esthétiques qui ouvrent des perspectives nouvelles pour l'art. Pfund habille l'argent au moyen de motifs ornementaux simultanés et dans une imbrication si subtile de leurs entrelacs, qu'il suggère tout un territoire vierge à explorer...

Lié à la pluie d'or, ce thème est laissé à l'imaginaire de l'élève comme celui de la courtisane et de la lumière...

E) Proposition

Une installation composée d'images et d'objets en relation avec le mythe de Danaé occupe le plus grand mur de la classe. Images et objets composent un répertoire de formes, de couleurs et de matériaux qui évoquent le mythe mais aussi les thèmes-satellites (paillettes d'or, structures de bois et de métal, argent sous forme de monnaie et de billets, images du corps en deux et trois dimensions, lingerie, éclairage électrique).

F) Travail

1. Les propositions visuelles sont autant de supports pour la réflexion en vue d'aider l'élève à conclure son trimestre dans l'optique qu'il a définie. Comme ensemble ou fragment, elles peuvent être librement interprétées pour entrer en résonance avec sa thématique personnelle.
2. Exigé: un rapport de nécessité entre concept et support, format, matériaux, technique, présentation.

G) Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation portent sur l'originalité et la cohérence du travail, sur la qualité de l'engagement, la maîtrise des moyens techniques et le sens du risque.

Le présent ouvrage a été édité à l'initiative de
Monsieur Raymond Jourdan, directeur du Collège Claparède.

L'édition originale noir/blanc et hors commerce est constituée de cent exemplaires.

Outre les exemplaires de l'édition originale, il a été tiré cinq exemplaires couleur enrichis d'épreuves sérigraphiques uniques, signés, datés et marqués A, B, C, D, E, 2001, par le concepteur de l'ouvrage, réservés à l'initiateur et aux techniciens.

Editeur: Département de l'Instruction Publique
Collège Claparède, Genève

Conception, maquette, composition, mise en page: Jean-Claude Prêtre

Première saisie des textes: Anne-Marie Rouiller

Deuxième saisie des textes: Evelyne Robert

Photographie: Ami Holzer et Jean-Claude Prêtre

Saisie des images: Ami Holzer

Montage: Parfab, Dominique Hiestand, Genève

Impression et reliure: Imprimerie Minute, Genève

Achevé d'imprimer: le 31 janvier 2001.

© DIP, Collège Claparède, Raymond Jourdan, Jean-Claude Prêtre. Tous droits réservés.

Jean-Tilman-François Suys (1783-1861)
Temple de Jupiter Stator (Des Castors), 1816
détails de l'entablement, au quart de l'exécution
encre de chine, encre rouge et lavis sur papier entoilé 1,03 x 0,67