

Corrigé du bac blanc n°3 dans les conditions de l'épreuve
Les exemples et références donnés ici sont issus des cours en culture artistique et en méthodologie proposés sur <https://www.profartspla.site/wordpress/terminale-specialite/>

Sujet partie 1

Documenter le réel : le projet de l'oeuvre.

En **rouge les œuvres du corpus**, en **vert les œuvres personnelles**, en **bleu le vocabulaire**

En **jaune**, les éléments obligatoires

Introduction

Documenter le réel signifie observer, enregistrer, conserver une trace du monde : lieux, personnes, gestes, objets ou événements. Le réel est le référent qui sert de modèle à toute représentation. Cependant, en art, le document n'est jamais neutre. Il dépend d'un **cadrage**, d'un choix technique, d'une **intention** de l'artiste. À travers les **œuvres du corpus choisies (et pourquoi)** sont celles de **Medardo Rosso, Johannes Gump, Hans Namuth, Andreas Gursky et Sophie Calle**, qui montrent que le réel peut être représenté fidèlement, transformé, mis en scène ou interrogé.

(définitions du sujet) L'artiste part ses productions **documente le réel** avec plus ou moins de fidélité, plus ou moins d'**écart**. Par son projet, il propose une œuvre que le spectateur peut interpréter et relier, comparer à sa propre connaissance du réel. Rappelons que le **réel** est ce qui existe indépendamment de nous, objectivement. Alors que la **réalité** est notre perception du réel, subjective, personnelle. L'œuvre ne se résume pas à son apparence finale : elle naît d'une intention, d'un **processus**, qui peut être encore visible, ou qui peut se deviner, de **choix plastiques** et d'une relation au spectateur. Une œuvre, avant d'exister matériellement, elle naît d'une intention, d'une réflexion et d'un ensemble de choix menés par l'artiste. C'est la **cosa mentale de Léonard de Vinci**. Le **projet de l'œuvre** désigne donc tout ce qui relie l'idée initiale à sa réalisation et à sa réception par le public.

(problématique) Nous pouvons donc nous demander si une œuvre existe avant même d'être réalisée, si le projet de l'œuvre compte autant que l'œuvre achevée ?

(plan) Nous verrons d'abord que le projet commence par une intention qui est encore lisible dans la proposition aboutie que l'artiste propose, puis que le projet guide les choix plastiques de l'artiste, et enfin que le projet se réalise dans la rencontre avec le spectateur.

Toute œuvre naît d'une intention artistique. Avant de produire une forme, l'artiste suit une intention. Il peut vouloir **représenter** le monde, exprimer une émotion, dénoncer une situation sociale, questionner l'image ou encore expérimenter de nouvelles manières de créer. Le projet de l'œuvre commence donc par une **démarche** intellectuelle et sensible.

L'œuvre **99 Cent** d'**Andreas Gursky** est une **photographie retouchée** qui montre l'intérieur d'un supermarché rempli de marchandises. L'objectif n'est pas seulement **documentaire** puisque Gursky a **augmenté** l'effet d'**accumulation**, de **saturation**

par des retouches numériques. Grâce au format **monumental**, à la **frontalité** et à **l'accumulation visuelle**, l'artiste met en évidence les excès de la société de consommation. Son projet transforme un lieu banal en image spectaculaire et critique.

De la même manière, **Sophie Calle**, dans *La filature*, ne cherche pas simplement à raconter sa vie. En demandant à un détective privé de la suivre, elle met en place un **protocole** destiné à interroger l'identité, la surveillance et la frontière entre vérité et fiction. Ici, l'œuvre naît d'une question : comment se voir à travers le regard des autres ?

Cette primauté de l'idée apparaît également chez **Marcel Duchamp** avec les **ready-made** comme son urinoir renversé intitulé **Fontaine** de 1917. En choisissant un objet manufacturé et en lui donnant le statut d'une œuvre d'art, il montre que l'intention de l'artiste et le contexte d'exposition peuvent suffire à transformer un objet ordinaire en création artistique. Le projet devient alors plus important que la fabrication manuelle. Cette intention sera le point commun à beaucoup **d'artistes conceptuels** comme **Sol LeWitt** qui délègue la réalisation de ses dessins muraux à ses assistants.

Ainsi, toute œuvre prend d'abord naissance dans une volonté de signifier, de questionner ou d'inventer. L'idée d'une œuvre fait déjà œuvre.

Le projet guide les choix plastiques et le processus de création. Une intention ne reste pas abstraite : elle se traduit par des choix concrets. Le projet de l'œuvre détermine la technique employée, les matériaux, le format, la composition, le lieu d'exposition ou encore la place accordée au hasard et à l'expérimentation.

Dans la technique de Jackson Pollock, inspirée par **Max Ernst** (artiste allemand surréaliste) la peinture n'est pas conçue selon les méthodes traditionnelles du **chevalet**. La **toile** est posée au sol, l'artiste tourne autour, projette et laisse couler la peinture. Le **dripping** correspond parfaitement à son projet : faire de la peinture une trace directe du geste et de l'énergie du corps. L'œuvre finale garde la mémoire de l'action qui l'a produite. C'est **l'action painting**. Le terme d'Action Painting est inventé par le poète, écrivain et critique d'art **Harold Rosenberg** qui écrira « Pour chaque Américain, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action - plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou « exprimer » un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais une action. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet ; il y venait tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre... ».

La photographie de **Hans Namuth** montrant Pollock en train de peindre est d'ailleurs essentielle, car elle révèle que le **processus créatif** fait partie intégrante de l'œuvre. Ce qui compte n'est pas seulement le résultat, mais aussi la manière dont il advient. Cette photographie a un **statut documentaire** et non artistique.

Medardo Rosso avec *Aetas Aurea* propose cette même logique. Le relief présente des formes floues, incomplètes, presque instables. L'artiste ne cherche pas la précision académique mais la sensation d'une présence fugace. Le traitement de la

matière et de la lumière répond donc à un projet poétique : capter l'instant plutôt que figer l'apparence.

Ce **non-finito** mis à l'honneur par **Michel-Ange** puis **Auguste Rodin** dans le marbre, trouve ici un équivalent dans le bronze. L'œuvre qui se présente à nous n'est pas **aboutie**, on voit sa **structure**. Elle est présentée en **ronde-bosse**, sur un **socle** alors que toutes ses faces ne sont pas travaillées. Il nous appartient de mentalement la terminer ou pas. Le projet de l'œuvre est exposé, montré au public, présenté comme une œuvre aboutie. On devine deux visages (celui de sa femme et de son fils), deux personnages enlacés. Le titre l'âge d'or suppose peut-être une période heureuse disparue, comme une lecture nostalgique de ces moments fugaces de la vie.

Le projet de l'œuvre est donc aussi une lecture des choix plastiques de l'artiste : son projet et son intention guident et imposent les moyens plastiques nécessaires à la réalisation.

Le projet prend sens dans la rencontre avec le spectateur. Une œuvre n'existe pleinement que lorsqu'elle est regardée, interprétée ou parfois expérimentée par un public. Le projet de l'artiste inclut souvent la place du spectateur : émotion recherchée, participation attendue, questionnement provoqué. « C'est le regardeur qui fait l'œuvre » disait **Marcel Duchamp**.

Dans son **Autoportrait** de **Johannes Gump** se représente de dos, face à un miroir, tandis que son visage apparaît à la fois dans le reflet et sur la toile. Le spectateur comprend que l'identité n'est jamais donnée directement : elle passe par des images construites. Le projet repose donc sur une **mise en abyme** qui invite à réfléchir sur la représentation de soi. Par sa position, de dos, il adopte le rôle du **personnage repoussoir**, qui est celui qui se tient dans la même position que le spectateur qui regarde l'œuvre, **frontalement**, et qui donc s'identifie à ce personnage. Le portrait peint est orienté de telle sorte que l'autoportrait nous regarde, là encore pour nous prendre à témoin, nous **solliciter**. L'artiste est donc face à lui-même mais aussi en dialogue avec le spectateur. Ce travail d'introspection se veut universel, se veut partageable. Il propose aussi au spectateur son **dispositif de représentation** : une pose de trois-quarts, un miroir et son reflet et sa représentation peinte sur un tableau de chevalet. Ce dispositif rappelle celui de **Norman Rockwell** dans son triple autoportrait : le miroir que l'on voit à l'**arrière-plan** est un outil de la représentation de soi, un gage d'authenticité. Ce qu'on nous montre devrait correspondre à la réalité. Mais c'est aussi une **mise en abyme** : l'œuvre se répète à l'intérieur d'elle-même : c'est un peintre en train de se peindre. Il nous dévoile son portrait tel qu'il est dans la réalité (son reflet fidèle dans le miroir), tel qu'il voudrait être (l'image représentée sur la toile) et tel que nous le voyons (de dos).

Dans l'art contemporain, certaines œuvres vont plus loin en faisant du public un **acteur**. Les **installations immersives ou interactives** modifient l'**expérience du visiteur**, qui ne se contente plus de **regarder à distance**. **JR**, par exemple, avec ses **portraits monumentaux** installés dans l'**espace public, in situ**, implique les habitants, les bénévoles volontaires et changent leur rapport à la ville, au lieu. Lorsqu'il intervient sur la pyramide de verre de **Pei** au Louvre, il modifie la perception que nous avons de ce lieu emblématique. Il nous questionne aussi car à l'époque de

Mitterrand ce projet a fait polémique. Cette architecture de verre et de fer allait dénaturer notre patrimoine. Aujourd'hui JR nous interroge : et si elle disparaissait, que feriez-vous ? Lorsqu'il complète cette **installation** par la **performance** avec son ami, l'artiste chinois, **Liu Bolin**, maître du **camouflage**, ils nous questionnent aussi : et si les artistes disparaissaient, que feriez-vous ? Cette interprétation est guidée par le projet de **dénonciation** du régime chinois qui **censure** les artistes que Liu Bolin met en avant dans toutes ses performances. Se faire disparaître dans le décor c'est ce qu'il a subi dans son pays quand son atelier a été détruit. Le régime politique de son pays voulait le faire disparaître, lui ôter la possibilité de créer.

Ainsi, le projet de l'œuvre ne s'arrête pas à **l'atelier**, ne se découvre pas que dans les musées ou centres dédiés à l'art. Il se prolonge dans **l'expérience** vécue par un **large public**, spectateur averti ou pas, sensible à l'art ou pas, qui contribue à son interprétation et prolonge son existence.

Conclusion

Le projet de l'œuvre est essentiel car il unit l'idée initiale, les choix plastiques et la réception par le public. Il détermine la forme de l'œuvre, oriente les techniques, donne du sens à l'utilisation des matériaux et fait naître les relations entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Le travail de l'artiste ne consiste donc pas seulement à produire un objet fini : il engage une pensée, un processus et une expérience. À l'époque contemporaine, où performances, installations et œuvres numériques se multiplient, cette dimension du projet devient même parfois plus visible que l'objet lui-même. Créer, c'est alors autant concevoir que réaliser. Il existe même des artistes sans œuvres, car ils ont théorisé leurs projets artistiques sans jamais les réaliser ou les faire réaliser ou parce qu'elles ont disparu.

En 1968, **Lawrence Weiner** décide de n'exposer à la Siegelau Gallery que *Statements (Énoncés)*, un livre compilant une suite de propositions sculpturales à réaliser mentalement. Dès lors, toutes les propositions de Lawrence Weiner se fondent sur cette déclaration d'intention de l'artiste, publiée en 1969 : « L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre) ; la pièce peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception ».

Avec les images génératives et l'intelligence artificielle, nous pouvons aussi nous demander si nous ne sommes pas face à des œuvres sans artistes.

Sujet partie 2 a commentaire critique

L'art, les sciences et les technologies : dialogue ou hybridation.

Le geste artistique à l'ère des nouvelles technologies.

(présentation du document) Le document est un extrait de l'article paru sur le site du Musée de l'Orangerie à l'occasion de l'exposition **Michel Paysant. Voir Monet**. du 1 octobre 2025 au 26 janvier 2026. Le travail de Michel Paysant, notamment son projet DALY, présenté, consiste à dessiner grâce aux mouvements des yeux enregistrés par un eye-tracker. Cette démarche associe art, sciences et technologies. Lors de notre visite du musée de l'Orangerie, nous avons pu voir ce projet exposé dans le

sas avant d'entrer dans les deux salles ovales du musée où le Cycle des Nymphéas de **Claude Monet** est exposé.

(problématique) Nous pouvons alors nous demander : dans quelle mesure les nouvelles technologies transforment-elles le geste artistique au risque de le faire disparaître ?

Une redéfinition du geste artistique. Traditionnellement, le geste artistique est lié à la main : tracer, peindre, modeler, sculpter. Michel Paysant remplace la main par le regard. L'œil devient outil de création. Le geste n'est donc plus uniquement manuel : il devient corporel, numérique, capté par une machine, distant. Cela élargit la définition même de l'acte créateur. Des artistes comme **Jean Tinguely** avec ses **machines à dessiner** ont déjà questionné le **statut de l'artiste**. Il co-signait ses œuvres avec la machine, faisant de ses **assemblages cinétiques** en ferraille bricolés des **collaborateurs**.

L'auteur du document insiste sur la **collaboration** avec des laboratoires et différents domaines techniques, sur le **dialogue entre art et sciences**. L'artiste ne travaille plus seul dans son atelier : il échange avec des ingénieurs, chercheurs ou artisans.

Cette interdisciplinarité montre que les technologies ne sont pas ennemies de l'art. Elles offrent de nouveaux moyens d'expérimentation, comme autrefois la **photographie, inventée en 1826-27** par **Nicéphore Niepce**, la vidéo avec des artistes comme **Bill Viola** ou l'informatique avec les **installations interactives** d'**Edmond Couchot, les Pissenlits**, où c'est le souffle du spectateur qui active l'œuvre. Ce croisement enrichit la création contemporaine : capteurs, logiciels, projections ou intelligence artificielle ouvrent de nouveaux champs plastiques. L'artiste d'aujourd'hui peut travailler comme chercheur, expérimentateur ou concepteur de dispositifs comme **Miguel Chevalier**.

Mais l'artiste reste porteur d'intention, il reste le concepteur de son projet. Même si la machine intervient, elle ne crée pas seule. C'est l'artiste qui choisit le **protocole**, le sujet, les paramètres et le sens donné à l'œuvre. La technologie n'est donc qu'un outil. L'essentiel reste l'intention artistique : surprendre, déplacer notre regard, inventer de nouvelles formes sensibles. Le robot humanoïde artiste, **Ai-da**, créé par **Aidan Meller** en 2017, est-elle réellement consciente de ce statut ?

Conclusion

À l'ère des nouvelles technologies, le geste artistique évolue : il devient augmenté, hybride, partagé avec des outils numériques. Cependant, la créativité humaine demeure centrale. Les technologies ne remplacent pas l'artiste ; elles renouvellent ses possibilités d'action et de pensée.

OU

Sujet partie 2 b note d'intention pour un projet d'exposition

Votre projet doit respecter obligatoirement l'intégrité de l'œuvre du corpus et s'intituler : **Work in progress** (souvent abrégée WIP) signifiant littéralement « travail en cours » ou « œuvre en cours de réalisation ».

Je suis la **commissaire** de l'exposition intitulée « **L'oeuvre se faisant** » qui présente la photographie d'**Hans Namuth, Jackson Pollock peignant, 1950**. Pour cette exposition, **j'ai choisi la photographie de Hans Namuth** représentant Jackson Pollock en train de peindre **car** cette image montre l'artiste au travail, penché et marchant sur sa toile posée au sol, en plein mouvement.

Bien que cette photographie ait un **statut documentaire**, elle peut aussi être considérée comme une photographie artistique puisque Hans Namuth est photographe, d'abord **reporter de guerre**, puis de **photographe de mode** et enfin **photographe plasticien** comme **Andreas Gursky**.

Elle correspond parfaitement au thème Work in progress, car elle ne montre pas une œuvre achevée, mais une création en cours de réalisation. Le spectateur assiste au moment où l'œuvre se construit. Le **point de vue en plongée** lui permet de découvrir l'artiste en plein travail, dans son **atelier**.

Mon intention est de faire comprendre au **public** que l'art ne se limite pas au résultat final. Ce qui compte aussi, c'est la recherche, les essais, les gestes, les hésitations et tâtonnements, et surtout l'énergie de la création.

La photographie de Hans Namuth est importante car elle révèle une dimension essentielle du travail de Pollock : peindre devient une action physique.

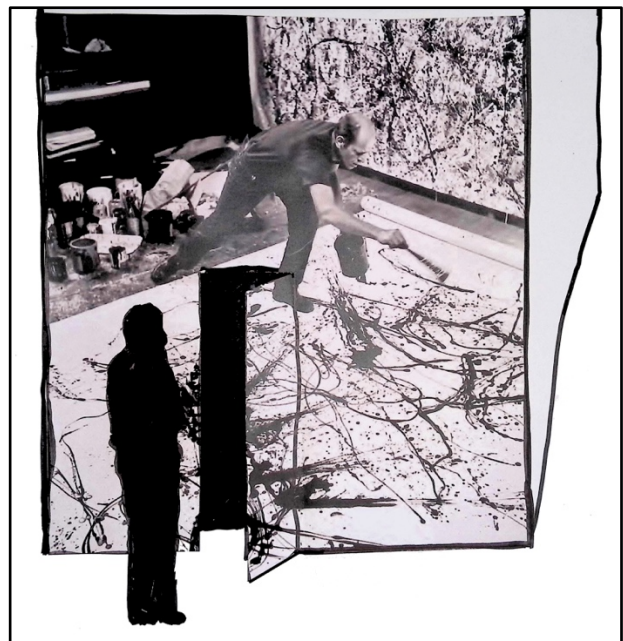
L'artiste tourne autour de la toile, projette la peinture, engage tout son corps. Le tableau garde la trace de ces mouvements. Cette **action painting** préfigure les **performances** de **Marina Abramovic** ou encore **Liu Bolin**.

Cette image documente donc un **processus créatif**. Elle permet de montrer que, dans l'art contemporain, la démarche, l'intention, la réflexion peut être aussi importante, voire plus importante que l'objet produit, que l'œuvre réalisée, aboutie.

L'exposition serait installée dans une salle vaste et sombre, une **black box**, afin de mettre en valeur les images et les projections lumineuses, avec 3 espaces distincts.

À l'entrée, la photographie de Hans Namuth serait présentée, en un nouveau **tirage** en format **monumental** sur tout un mur unique afin de montrer le geste saisi. Le visiteur découvrirait immédiatement Pollock en action. Cette première image fonctionnerait comme une porte d'entrée vers la notion de création en train de se faire.

Pour rappel il est possible de découper les éléments visuels du dossier.

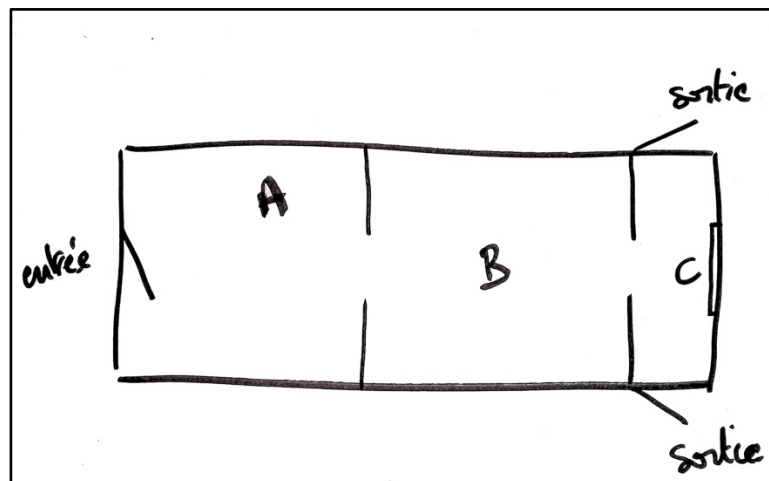


Puis, dans une autre pièce, un espace (A sur le plan) serait dédié au processus visible avec des vidéos de Pollock peignant captées à son époque dans un **court-métrage** aussi réalisé par son ami Hans Namuth mais aussi reprises dans le **biopic** consacré à l'artiste dans lequel **Ed Harris** est le réalisateur et joue le rôle de Pollock avec une ressemblance physique surprenante. Des détails agrandis de coulures dans quelques œuvres numérisées en haute définition et des citations sur le geste artistique comme celle de **Rosenberg** citée en partie 1 viendront compléter cette présentation.

Le public comprendrait que derrière chaque œuvre existe un temps de recherche et un temps de travail parfois très physique.

Enfin, un dernier espace (B) serait dédié à un **atelier participatif et interactif** permettrait aux visiteurs d'expérimenter eux-mêmes le thème du Work in progress avec des dessins **gestuels** sur tablette dont les projections en direct diffuseraient les tracés, en superposant les essais qui s'effaceraient au bout de quelques minutes. Ces projections seront comme un mur d'expériences collectives, le visiteur deviendrait alors acteur du processus créatif.

A la sortie, la photographie d'Hans Namuth (C) dans ses dimensions du tirage du centre photographique encadrée et protégée sous **diasec (plaque de résine très fine)** comme la photographie d'**Andreas Gursky** viendra clôturer cette expérience.

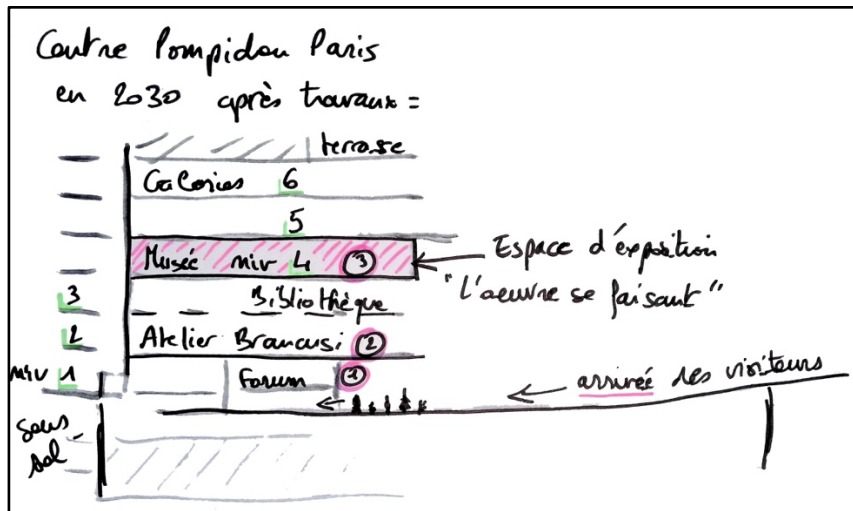


Message adressé au public.

Cette exposition veut montrer que l'art n'est pas seulement un objet figé dans un musée. Une œuvre est le résultat d'un cheminement fait d'essais, d'accidents et de décisions. Le **Work in progress** révèle la part vivante de la création.

J'ai eu l'opportunité de visiter l'atelier de deux sculpteurs, **Philippe Buatti et Jean-Marie Wunderlich** en leur présence. Ces visites des lieux de création, comme dans parcours d'artistes, sont un complément important aux visites de lieu d'exposition. Des artistes renommés comme **Auguste Rodin** et plus tard son élève **Constantin Brancusi** l'avaient bien compris et transformaient leur atelier en lieu d'exposition. L'atelier de Brancusi est d'ailleurs reconstitué et pouvait se visiter au pied du Centre Pompidou Paris, il sera après les travaux intégré au Centre.

L'exposition proposée prendrait donc place dans un des plateaux du Centre Pompidou Paris pour sa réouverture en 2030. <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou-se-metamorphose>



En choisissant la photographie de Hans Namuth, l'exposition met en lumière la naissance de l'œuvre plutôt que son achèvement. Le visiteur découvre que créer, c'est chercher, agir, transformer.

L'exposition célèbre donc l'œuvre comme expérience en devenir.