

## Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique pour l'année scolaire 2019-2020 et la session 2020

NOR : MENE1910614N

note de service n° 2019-045 du 19-4-2019

MENJ - DGESCO - MAF 1

---

Texte adressé aux rectrices et recteurs d'académie ; au directeur du service interacadémique des examens et concours d'Île-de-France ; aux inspectrices et inspecteurs d'académie-inspectrices et inspecteurs pédagogiques régionaux ; aux chefs d'établissement ; aux professeurs d'arts plastiques, de cinéma-audiovisuel, de danse, d'histoire des arts, de musique et de théâtre

---

N. B. : seuls les œuvres et thèmes renouvelés apparaissent en gras.

La liste des œuvres et des thèmes inscrits au programme de terminale (enseignements de spécialité en série littéraire, options facultatives toutes séries) pour l'année scolaire 2019-2020 et la session 2020 du baccalauréat est la suivante :

### Arts plastiques - Enseignement de spécialité, série L

- Collaboration et co-création entre artistes : duos, groupes, collectifs en arts plastiques du début des années 60 à nos jours

L'étude des pratiques artistiques en collaboration et en co-création, des années 1960 à nos jours, à partir de démarches d'artistes significatifs, a pour objectif de soutenir l'investigation de l'entrée de programme portant sur le « chemin de l'œuvre » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, [BOEN spécial n° 9 du 30 septembre 2010](#)), dans la visée globale du programme qui interroge ce qu'est « faire œuvre ».

Une certaine vision de l'artiste en génie solitaire s'est progressivement imposée au XIXe siècle avec la montée en puissance du sujet créateur tendant à laisser en retrait d'autres conceptions de l'artiste, de l'œuvre et de l'art. Pourtant, les pratiques artistiques dites « à plusieurs mains » ne sont pas nouvelles. Historiquement, elles croisent la notion d'atelier et ses évolutions ; elles interrogent la répartition des savoirs et des tâches au service de l'œuvre d'un artiste. Certaines, plus récentes, naissent au sein de regroupements d'artistes désireux de penser et produire ensemble autour de modes de vie et de création choisis, d'engagements esthétiques, sociaux ou politiques, etc. À l'instar de la participation ou de l'interaction avec le spectateur, avec lesquelles elles ne se confondent pas, mais qu'elles peuvent inclure, les collaborations, co-créations et co-conceptions entre artistes conduisent à repenser le processus de création et statut de l'œuvre comme celui de l'auteur.

Une sélection d'œuvres, de démarches, de mouvements et de pratiques significatifs pourra être opérée par chaque enseignant, afin de travailler les points suivants :

- les évolutions à partir des années 1960 des notions d'œuvre et d'auteur dans le cadre des pratiques en collaboration, en co-création et en co-conception, au sein de duos, de groupes et de collectifs d'artistes : désir de non-hiérarchisation entre les créateurs et parfois entre les arts, gestes et manifestations de « singularité collective » - par exemple au sein de Fluxus -, apparition dans les années 1970 et 1980 de la catégorie du couple d'artistes - duos artistiques et dans certains cas dans la vie, etc. ;
- les diverses modalités de partage d'objectifs et de ressources entre artistes : centrées sur la conception et la production ponctuelle d'une œuvre présentée à un public, visant à favoriser des associations et des coopérations dans le contexte d'un projet collectif de plus ou moins longue durée, relevant de collaborations qui peuvent articuler les langages et les pratiques des arts plastiques avec ceux du théâtre, de la danse, du cinéma, de la vidéo, etc. ;
- l'émergence de nouvelles pratiques « à plusieurs » liées au numérique (technologies, processus, concepts), à la constitution de collectifs de création numérique (plus ou moins pérennes, pouvant varier au gré des projets) ;
- les contextes particuliers de certaines œuvres collaboratives, tel celui de l'espace public ou, plus largement, celui suscité par les réflexions actuelles sur la mondialisation ;
- plus généralement, les pratiques singulières développées dans le cadre d'œuvres collaboratives ou coopératives : pratiques de la conversation, de la conférence-performance, etc.

- Auguste Rodin (1840-1917)

En s'appuyant sur des œuvres, des démarches et des processus significatifs de l'œuvre d'Auguste Rodin, l'objectif est de soutenir l'investigation de l'entrée de programme portant sur « l'espace du sensible » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, [BOEN spécial n° 9 du 30 septembre 2010](#)). Il s'agit d'articuler cette approche précise à l'apport d'autres références dans la visée globale du programme qui interroge ce qu'est « faire œuvre ».

Imprégné des références esthétiques qui lui sont contemporaines, Auguste Rodin en dépasse régulièrement les normes, questionnant nombre de conventions et de canons de la statuaire. Les grandes commandes dont il bénéficie dans le domaine de la sculpture publique témoignent des liens que l'artiste entretient avec la société dans laquelle il vit : les monuments qui en sont issus, en prenant leurs distances avec une rhétorique propre à l'époque, suscitent controverses et polémiques, mais ils apportent à Rodin le soutien et l'intérêt d'un cercle artistique convaincu.

Par une perpétuelle interrogation de l'univers des signes, Auguste Rodin sert l'idée d'une création toujours en mouvement, jamais interrompue, jamais achevée. Fidèle à la « Nature », le sculpteur perçoit les « vérités intérieures sous les apparences ». Entretenant une relation singulière aux processus artistiques, tirant parti des langages plastiques et des matériaux, il élargit les répertoires formels de la sculpture et renouvelle le travail de l'atelier. Les ruptures plastiques et les gestes artistiques qu'il affirme élaborent un nouvel espace sensible. Ce faisant, il invente une autre économie de l'œuvre sculptée, d'une saisissante modernité.

Une sélection d'œuvres emblématiques d'Auguste Rodin sera opérée par chaque enseignant, afin de les mettre en relation en tenant compte de leurs dimensions formelles, techniques, symboliques et sémantiques, à partir des repères ci-après indiqués, sans pour autant devoir s'y limiter :

- les fondements et transformations du rapport de Rodin à la sculpture : références à l'antique, aux cathédrales, à Michel-Ange ; question du mouvement ; problématique du socle ; statut du matériau et matérialité de l'œuvre ; traitement de la lumière ; possibilité du non fini ;
- l'expérimentation au cœur du processus de création : prise en compte du hasard et de l'accident, fragmentation, assemblage, réutilisation, recombinaison, changement d'échelle, répertoire de formes ;
- les temps et lieux de la fabrique de l'œuvre : techniques de la sculpture, organisation matérielle des ateliers, liens avec les assistants, relations avec les modèles, usages du dessin et de la photographie ;
- les grands ensembles sculptés : commande publique, langages et dispositifs plastiques de l'échelle monumentale, conditions de réception, dialogue avec l'environnement et le spectateur.

- Machines à dessiner, protocoles ou programmes informatiques pour générer des dessins, trois études de cas avant l'ère du numérique : les *Méta-matics* de Jean Tinguely, les *wall drawings* de Sol LeWitt, les dessins assistés par ordinateurs de Véra Molnar.

À partir de l'étude d'une sélection d'œuvres de ces artistes, opérée par le professeur et s'inscrivant dans le cadre de cette problématique, il s'agira de soutenir l'investigation de l'entrée du programme portant sur « Œuvre, filiation et ruptures ». Cette approche, en tant qu'études de cas, s'articule à d'autres références mobilisées dans la visée globale du programme qui interroge ce qu'est « faire œuvre » et nourrit la pratique plastique des élèves.

L'utilisation de machines, de protocoles de travail ou de programmes informatiques pour dessiner - avant même l'ère du numérique - a connu et poursuit des développements contribuant à l'évolution globale des pratiques, des démarches et des attitudes artistiques. Elle ouvre sur une variété de modalités de création et de finalités exprimant également des positions critiques dans l'art et sur la société.

Les *Méta-matics* de Jean Tinguely (1925-1991), les *wall drawings* de Sol LeWitt (1928-2007), les dessins assistés par ordinateur de Véra Molnar (née en 1924) reconfigurent, élargissent ou déplacent les manières de convoquer ou de générer le dessin. Héritières de lointaines traditions et témoignant de divers usages du dessin en art, elles sont porteuses de nombreuses caractéristiques de la modernité en art.

Axes de travail :

On sera attentif, à partir d'exemples précis et de problématiques dégagées des démarches et productions de ces trois artistes, à :

- explorer les potentialités de l'usage à visée artistique de machines, de technologies, de protocoles de travail dans le champ du dessin ;
- analyser la nature et le statut du geste artistique dès lors que l'artiste n'est pas l'unique inventeur ou producteur du dessin ou qu'il l'intègre dans un processus plus large ;
- mettre en perspective les pratiques de ces trois artistes avec les différentes conceptions et usages du dessin en arts plastiques.

On veillera à ne pas confondre cette étude avec une histoire générale du dessin ou avec des monographies de Jean Tinguely, de Sol LeWitt et Véra Molnar, comme avec une investigation exhaustive de toute leur œuvre.

## Arts plastiques - Option facultative toutes séries

- Sophie Taeuber-Arp (1889-1943)

En appui sur trois œuvres significatives de Sophie Taeuber-Arp, le professeur soutiendra l'investigation de l'entrée de programme portant sur « la tradition, rupture et renouvellements de la présentation : la tradition du cadre et du socle, ses ruptures et renouvellements contemporains » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, [BOEN spécial n° 9 du 30 septembre 2010](#)).

Artiste particulièrement inventive, Sophie Taeuber-Arp est pleinement inscrite dans les avant-gardes du début de XXe siècle. Elle devait pourtant rester longtemps dans l'ombre des grandes figures masculines de la modernité en arts plastiques. Membre de Dada, pratiquant l'art concret bien avant que les principes en soient énoncés par

Théo Van Doesburg, elle s'est rapidement associée à des groupes d'artistes de tendance abstraite : Cercle et Carré, Abstraction-Création ou Allianz. Son œuvre très diverse s'exerce dans de nombreux domaines entre lesquels elle entretient de nombreux liens, les nourrissant réciproquement de leurs langages, de leurs esthétiques, de leurs avancées : peinture, sculpture, danse, architecture, architecture d'intérieur, arts décoratifs, etc. Elle devait également fonder et éditer la revue *Plastique/PLASTIC*.

- Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), *Tapisserie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux*, 1916, tapisserie au petit point, laine, 41 x 41 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris. Legs Mme Ruth Tillard-Arp, 2007 ;

- Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Jean ou Hans Arp (1886-1966), Théo van Doesburg (1883-1931), L'Aubette, 1926-1928, aménagement et décors d'un complexe de loisirs (café, restaurant, brasserie, salon de thé, ciné-bal, caveau-dancing, salle des fêtes, etc.) sur quatre niveaux (caveau, rez-de-chaussée, entresol et étage), Strasbourg. Premier étage restitué de 1985 à 2006. Classée au titre des Monuments Historiques ;

- Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, 1936, relief en bois peint, 50 x 68.5 cm, signé et daté sur le dos : SH Taeuber-Arp 1936. Kunstmuseum, Basel. Don de Marguerite Arp-Hagenbach, 1968.

- Les transparents de Carmontelle : d'une mise en scène de l'image aux prémices de l'histoire de l'installation.

Ces œuvres et cette problématique visent à soutenir l'investigation de l'entrée du programme portant sur « l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ». Si l'étude des transparents réalisés par Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806) en constitue l'objet, elle est aussi le point d'entrée - y compris dans le cadre de la pratique des élèves - vers des éléments de comparaison avec des stratégies et des modalités de présentation développées ultérieurement.

La part faite en arts plastiques à la sollicitation des sens du spectateur (perceptions tactiles, synesthésiques, auditives, etc.), son immersion ou son implication dans l'œuvre sont des caractéristiques de la modernité, sans en être les uniques marqueurs. En matière de présentation, la cimaise - « présentoir » frontal - s'est avérée particulièrement propice à soutenir un système de retrait contemplatif du regardeur. De nouvelles expériences sensibles et définitions de l'œuvre ont été proposées par l'installation et ses prémices. Celles-ci jouent fréquemment avec les mises en scène de l'image, le développement de son mouvement ou de la relation du spectateur avec l'image. Quelques précédents avant le XX<sup>e</sup> siècle, dont les transparents de Carmontelle et leur dispositif, ont jalonné progressivement les possibilités de cet élargissement de la conception et de la réception de l'œuvre plastique.

Axes de travail :

On étudiera les enjeux et problématiques que proposent les transparents de Carmontelle du point de vue de la présentation :

- l'émergence d'un mouvement imprimé à l'image et d'une mise en scène de l'œuvre plastique dans les transparents de Carmontelle ;
- les caractères nomades et éphémères de la monstration des transparents et multi sensoriels de leur réception ;
- les modalités techniques du dispositif et d'organisation de l'espace de présentation chez Carmontelle.

En prenant appui sur des exemples précis, librement choisis, le professeur enrichira cette étude des transparents de Carmontelle de leur écho dans les pratiques contemporaines.

- Bill Viola

En appui sur des œuvres de Bill Viola, le professeur soutiendra l'investigation de l'entrée de programme portant sur « le statut de l'œuvre et présentation » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, [BOEN spécial n° 9 du 30 septembre 2010](#)).

Mondialement reconnu, Bill Viola est aujourd'hui un des artistes majeurs de l'image électronique. Né en 1951, il a grandi à l'ère des premiers développements de l'art vidéo. Dès ses études et ses premiers travaux d'artiste, il privilégiait ce nouveau médium pour en explorer les multiples possibilités artistiques : captations de performances, mises en espace des images et des moniteurs vidéo, exploitation du potentiel plastique, sémantique, symbolique des projections sur de grandes surfaces... Au moyen d'installations intimistes ou monumentales, ses créations interrogent le rapport au temps de l'œuvre et au réalisme des sensations, des émotions et des expériences. Sculptant le temps, bouleversant les perceptions, immergeant le spectateur, Bill Viola propose une relation différente aux images animées. Il en pousse notamment les conventions narratives pour rejoindre parfois l'idée de « tableaux animés ». Il associe le visuel, le sonore et l'espace. Il tire parti des appareils et des technologies (caméras, optiques scientifiques, systèmes numériques...), des formats et des qualités des écrans (miroirs, moniteurs multiples, rétroprojecteurs...). Il joue de divers effets (ralentissements, grossissements, pétrifications...). Nombre de ses créations ouvrent des dialogues entre la modernité du médium digital et un univers d'images s'inscrivant dans l'histoire de l'art.

Le professeur pourra sélectionner des œuvres parmi celles indiquées ci-après, à titre de repères, sans pour autant devoir s'y limiter :

- des bandes vidéo aux écrans plasma : *The Reflecting Pool*, 1977-79 ; *Chott El-Djerid*, 1979 ; *Reverse Television - Portraits of Viewers*, 1983-1984 ; *Deserts*, 1994 ; *Walking on the Edge et The Encounter*, 2012 ; *The Dreamers*, 2013 ;

- sculptures vidéo et installations : *Heaven and Earth*, 1992 ; *The Sleepers*, 1992 ; *The Veiling*, 1995 ; *The Crossing*, 1996 ; *Going Forth By Day*, 2002 ; *The Tristan Project (Fire Woman et Tristan's Ascension)*, 2005 ;  
- références aux grands maîtres : *The Sleep of Reason*, 1988 ; *The Greeting*, 1995 ; *The Quintet of the Astonished*, 2000.

## Cinéma et audiovisuel - Enseignement de spécialité, série L

- **Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962.**

Portrait de femme par une femme, premier long métrage d'Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* se distingue autant par la singularité de son écriture (le rapport au décor, à la musique, au son, au geste documentaire) que par la richesse des références littéraires et plastiques.

L'œuvre est abordée tant sous l'angle de l'histoire du cinéma et des liens avec la nouvelle vague, que de l'évolution de sa réception depuis les années 60.

- **La Tortue rouge de Michael Dudok de Wit, animation, 2016.**

La Tortue rouge, premier long-métrage d'animation du Néerlandais Michael Dudok de Wit, qui reçut en 1996 le César du meilleur court-métrage pour *Le Moine et le poisson* et, en 2001, l'Oscar pour *Père et fille*, est une co-production franco-japonaise. Le réalisateur du *Tombeau des Lucioles*, Isao Takahata, cofondateur du prestigieux studio japonais Ghibli, séduit par le travail du cinéaste néerlandais, dont l'œuvre cinématographique s'inspire grandement des arts asiatiques, l'encourage à travailler sur ce long-métrage. Et c'est en France que le film a été entièrement conçu.

Présenté en 2016 à Cannes aux côtés d'autres films d'animation, il obtient le *Prix spécial* dans la sélection *Un certain regard*, puis l'Oscar du meilleur film d'animation en 2017.

Conte philosophique sans paroles, *La Tortue rouge* raconte l'histoire émouvante d'un Robinson Crusoé, rejeté sur une île déserte à la suite d'un naufrage, et met en scène ses rapports à la nature qui l'environne. Une tortue rouge, animal puissant et inquiétant qui détruit toutes les embarcations de fortune que le personnage tente de se construire pour échapper à son sort, dans une métamorphose qui nous renvoie aux mythes étiologiques ovidiens, se transforme en une jeune femme gracieuse qu'il aimera et qui lui donnera un enfant.

À travers l'étude du film, de son esthétique, de sa genèse et de sa production, on interrogera plus particulièrement les points suivants :

- le jeu subtil des motifs culturels universels (les quatre éléments, la tortue cosmophile, « le défilé » d'une renaissance, etc.) et des références, celles notamment qui renvoient le spectateur aux textes et mythes fondateurs, constitue l'œuvre en une fable des origines du monde et du regard : l'homme n'y apparaît pas « face à la nature, mais l'homme dans la nature : (...) ils sont toujours ensemble. Ils s'appartiennent », comme l'explique le cinéaste ;
- le langage visuel et graphique (les éléments naturels simples, les dessins gracieux des corps, le choix du trait et du layout par rapport à la couleur, etc.), auquel s'ajoutent l'absence de paroles et la composition sonore, travaille dans la sobriété, l'épure et la transparence, et fait de ce film une œuvre poétique et sensorielle ;
- la singularité de la place d'un cinéaste indépendant européen au sein d'un studio d'animation japonais, la nature des liens et des enjeux esthétiques nés de cette hybridation interrogent profondément l'histoire du cinéma d'animation en se donnant comme un retour aux sources.

La poésie mystérieuse de cette œuvre renforce la nécessité de passer par un travail sur la réception des élèves : « J'ai choisi la tortue car elle est paisible et solitaire et c'est pour cela que je l'aime. Mais j'ai voulu qu'elle garde une part de mystère. Je veux permettre aux spectateurs de percevoir ce qu'ils veulent, sans leur imposer un point de vue. Il faut qu'ils ressentent les choses de façon intuitive, sans forcément tout analyser », précise le cinéaste qui ouvre la voie à un nouveau régime du signe et de perception du sens au cinéma : la force première d'une évidence dont la complexité symbolique délicate et s'enrichit lentement chez le spectateur.

- **Les Lumières de la ville de Charles Chaplin, 1931.**

Entrepris à la charnière de la période du muet et du parlant, mais présenté seulement en 1931, en plein règne des *talkies*, *Les Lumières de la ville* marque la première étape de Charles Chaplin dans sa réflexion sur la manière d'aborder un cinéma sonore et parlant. N'utilisant la piste sonore que pour porter un accompagnement musical synchronisé, avec un minimum d'effets de bruitage et aucun dialogue audible, le film pourrait apparaître comme un manifeste anachronique pour les images muettes et marquer les réticences de son auteur vis-à-vis des innovations sonores au goût du jour.

Pourtant, prenant une dimension fortement allégorique et méta-poétique, la diégèse redonne toute son importance (cinématographique, cognitive, morale) à l'ouïe et au toucher, contre la vue, toujours susceptible de faire écran. Une jeune fleuriste aveugle se prend d'amitié et d'affection pour un vagabond qu'elle s'imagine être un millionnaire. Rendue à l'univers des voyants grâce à lui, elle le reconnaît pour ce qu'il est dans un final sublime qui consacre la voix et le contact sensible comme les fils conducteurs subtils d'une relation profonde entre les

êtres, par-delà le fracas des apparences fallacieuses. Avec cette fable des temps modernes révélatrice de son ambition, Chaplin s'impose immédiatement comme un immense cinéaste de la sensibilité et de la mise en scène de la Parole, visant bien plus qu'une simple reproduction technique des corps et des sons. Son comique s'en trouve approfondi et redynamisé. Plus que jamais le rire côtoie le pathétique dans une alliance qui n'est pas une alternance de registres mais un alliage authentique. À partir de l'analyse de la scène emblématique du dévidage du gilet du vagabond, rembobiné par la jeune femme, Gilles Deleuze décrit exemplairement ce nouveau circuit chaplinien « rire-émotion », « où l'un renvoie à la petite différence, l'autre à la grande distance, sans que l'un efface ou atténue l'autre, mais tous deux se relayant, se relançant. » Avant de conclure : « Le génie de Chaplin, c'est de faire les deux ensemble, de faire qu'on rie d'autant plus qu'on est ému » (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, p. 234).

Suggestions bibliographiques :

- André Bazin, *Charles Chaplin*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2000.
- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983, p. 231-236.
- Michel Chion, « Chaplin : trois pas dans la parole », *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2003, p. 27-32.
- Olivier Mongin, *Éclats de rire : variations sur le corps comique*, Paris, Le Seuil, 2002.

## Danse - Enseignement de spécialité, série L

- *Le Sacre du printemps*, pièce chorégraphiée par Vaslav Nijinsky, sur une musique d'Igor Stravinsky, présentée le 29 mai 1913 ; pièce révolutionnaire tant du point de vue musical, que chorégraphique et esthétique.

Les réinventions du *Sacre du Printemps* dont celle que proposa Pina Bausch en 1975 à l'opéra de Wuppertal, et *Le Sacre du Printemps* de Maurice Béjart en 1959.

Les chorégraphies mentionnées ci-dessus sont des références pour l'évaluation des élèves au baccalauréat, mais le travail sur *Le Sacre du Printemps* et ses réinventions depuis 1913 ne sauraient se circonscrire à elles seules.

- *May B.*, pièce chorégraphique de Maguy Marin créée en 1981 au Théâtre municipal d'Angers. Musiques originales Franz Schubert, Gilles de Binche, Gauin Bryars.

Danseuse et chorégraphe célèbre pour son style singulier, intégrant de nombreux éléments théâtraux et non dansés, empreint d'une musicalité évidente, Maguy Marin (née en 1951 à Toulouse) est une pionnière et l'une des figures les plus importantes de la Nouvelle danse française qui a bouleversé les scènes depuis la fin des années 1970.

S'appuyant sur Samuel Beckett et son écriture, particulièrement sa pièce de théâtre *En attendant Godot*, Maguy Marin invente sa propre danse de l'absurde. Les personnages semblent directement issus des tableaux de Pieter Brueghel l'Ancien : des corps entravés, empêtrés, malhabiles.

- Danse et technologies : *Biped*, de Merce Cunningham. Création au Cal Performances, Zellerbach Hall, Berkeley, California, le 23 avril 1999.

« Avec Cunningham, la danse conquiert enfin une totale indépendance en n'étant plus chargée une signification autre que celle que suggère le mouvement en lui-même ». Merce Cunningham (1919-2009) est aussi l'un des premiers à avoir vraiment entamé des recherches sur la danse et l'image avec la vidéo. L'utilisation de plusieurs caméras permet de multiplier les points de vue, contrairement à ce qu'il est possible de voir dans une salle. « Cunningham se saisit des techniques de l'image pour multiplier les angles de vue et démultiplier l'espace de la danse ».

« À partir de 1990, Merce Cunningham s'empare de l'ordinateur. Il invente un logiciel de chorégraphie assistée par ordinateur "la motion capture" qui permet la saisie du mouvement par des capteurs installés sur le corps des danseurs afin de les renvoyer dans un univers virtuel où les mouvements de ces personnages seront modifiés par ordinateur ». La création de *Biped*, en 1999, mêle danseurs réels et virtuels sur la scène.

Le décor de *Biped* est une exploration des nouvelles possibilités technologiques de capture du mouvement. Le mouvement des danseurs est transposé en images digitales.

Pour cette œuvre, il a collaboré avec deux plasticiens numériques, Shelley Eshkar et Paul Kaiser.

## Histoire des arts - Enseignement de spécialité, série L

- Question et enjeux esthétiques : l'art et le sacré



Partant du principe que la « notion de sacré [est] une notion sociale, c'est-à-dire un produit de l'activité collective » (Marcel Mauss), l'étude des rapports entre l'art et le sacré, dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts, englobe non seulement les genres artistico-religieux communément regroupés sous le qualificatif générique d'« art sacré », mais encore tout ce par quoi l'art exprime « le sacré [...] comme une catégorie de la sensibilité » (Roger Cailliois), « un élément dans la structure de la conscience » (Mircea Eliade).

À l'aide d'exemples choisis dans une diversité aussi grande que possible d'époques, de domaines artistiques et de civilisations, d'objets et d'édifices culturels ainsi que d'œuvres d'art, il s'agira : tout d'abord, d'étudier la relation complexe qu'entretient l'art avec le fait religieux, notamment dans une fonction véhiculaire ou illustrative des textes sacrés ; puis, de considérer son apport à des rituels relevant d'une acception soit strictement religieuse, soit plus largement anthropologique, voire laïque, de la notion de sacré ; enfin, de s'interroger sur la manière dont l'art devient lui-même objet de sacralisation à l'époque contemporaine.

La question s'organisera donc autour des trois axes ainsi dégagés :

- représentations artistiques du sacré ;
- l'art, partie prenante du rite ;
- la sacralisation de l'art.

- Arts, ville, politique et société : les années cinquante

Tout arbitraire soit-il, le découpage en décennies ne laisse pas de façonner notre pensée du XXe siècle : l'étude de l'une d'entre elles ne pourra donc s'affranchir d'une réflexion sur la périodisation et les chronologies en histoire des arts.

Les dix années qui voient progressivement s'éteindre une génération d'artistes des avant-gardes (Schönberg, Derain, Matisse, Nolde, Rodtchenko, Vlaminck, etc.) et éclore le Pop Art pour se clore avec l'entrée en scène des Nouveaux Réalistes en 1960 sont marquées, dans les arts plastiques, par une rivalité transatlantique que cristallise la question de l'abstraction. Expressionnisme abstrait à New York, abstraction lyrique avec l'école de Paris : ces courants non seulement promeuvent des peintres majeurs de l'époque, mais confirment le rôle de la critique dans la construction des mouvements artistiques.

En architecture, le brutalisme, en musique, le sérialisme intégral, l'œuvre ouverte et l'essor des grands studios électroacoustiques semblent étayer la lecture de cette période comme d'un nouvel âge des avant-gardes : New-Look, Nouvelle Vague, bientôt Nouveau Roman, etc. Pour autant, la place conquise par la photographie, le cinéma, le design et les arts décoratifs s'accompagne-t-elle toujours de la même audace formelle ? Abstraction photographique en Allemagne, triomphe du photoreportage « humaniste » en France et aux États-Unis ; nouveaux matériaux synthétiques, mais au service d'une élégance néoclassique : une dialectique présente aussi dans le théâtre ou la danse, et emblématisée par le jazz, qui vit en ces années une véritable querelle des Anciens et des Modernes.

Un Adorno ou un Barthes nous invitent aussi à une lecture plus politique et sociologique de cette période. Sur fond de décolonisation et tandis que la guerre fait rage en Indochine et en Corée, cette décennie est à la fois celle des caves de Saint-Germain-des-Prés, de la Beat Generation et celle des grands festivals - Aix, Avignon, Cannes, Kassel ; celle de l'essor des politiques culturelles qui aboutira, en France, à la création d'un ministère en 1959, et celle d'une vulgarisation par la télévision, le film et le microsillon qui fait soudain accéder à une célébrité planétaire des artistes comme Picasso, Callas ou Karajan, à l'instar des stars du cinéma ou du jeune rock n'roll. Les années cinquante n'ont-elles pas, ainsi, transformé le rapport à l'art d'une génération, voire de toute une société ?

- Un artiste en son temps : la photographe Tina Modotti (1896-1942).

## Histoire des arts - Option facultative toutes séries

- Le patrimoine, des sept merveilles du monde à la liste du patrimoine mondial : patrimoines, représentations et mémoire du travail

Agricole ou maritime, artisanal ou industriel, scientifique ou scolaire, le travail humain a suscité nombre de représentations artistiques de toutes époques, mais aussi de sites, bâtiments, dispositifs et objets fonctionnels aujourd'hui conservés, protégés et valorisés en tant que patrimoine - voire, pour certains, au titre du patrimoine de l'humanité.

Au plus près possible de l'établissement - et jusque dans l'établissement - l'observation de tels sites, bâtiments et outils, ainsi que des modalités de leur conservation et de leur valorisation, doit amener l'élève à prendre conscience de la valeur patrimoniale que recouvre un environnement quotidien, à réfléchir sur le statut d'un tel patrimoine par rapport à celui plus communément identifié comme artistique, mais aussi à comprendre le poids de mémoire que ce patrimoine véhicule : mémoire d'une activité humaine et d'une condition sociale, mais aussi de gestes dont certains se transmettent aujourd'hui encore depuis un passé lointain.

L'élève s'interrogera sur le rapport à l'art qu'entretiennent le patrimoine et la mémoire du travail : que ce soit dans le vocabulaire formel ou ornemental - qui ne cesse de chercher une réponse à l'antique question du lien entre beau et utile - ou comme source d'inspiration pour les artistes.

Les services régionaux de l'inventaire, les conservations régionales des monuments historiques et les services locaux en charge du patrimoine sont des partenaires précieux pour que l'étude ait une dimension concrète. La visite de musées ethnographiques et d'écomusées, la rencontre d'artisans qui perpétuent les gestes et les outils ancestraux, l'expérience d'artistes qui investissent des sujets ou des lieux liés à la question, sont éminemment souhaitables.

- Création artistique et pratiques culturelles dans le monde, de 1939 à nos jours : arts et émancipation

« ÉMANCIPATION : [...] 2. Action d'affranchir, de s'affranchir d'une domination ou d'une servitude, d'une contrainte. L'émancipation des esclaves. L'émancipation politique des colonies. L'émancipation de la femme. 3. Fig. Action de libérer, de se libérer d'une dépendance d'ordre moral ou intellectuel, de préjugés, d'erreurs. L'émancipation des esprits. »

(*Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, t. 1, Paris, Imprimerie Nationale, 1992)

Comment les arts et les artistes ont-ils participé à - voire, pour certaines expressions artistiques, participé de - ces mouvements d'émancipation, tant politiques que sociaux au sens large, qui ont marqué et continuent de marquer l'époque contemporaine, de la Seconde Guerre mondiale à nos jours ?

### Musique - Enseignement de spécialité, série L

Les œuvres et thèmes de référence pour l'année scolaire 2019-2020 et la session 2020 du baccalauréat - enseignement de spécialité musique - série L - sont présentés ci-dessous. Leur découverte puis leur connaissance sont éclairées par l'étude des quatre grandes questions précisées par le programme d'enseignement de la classe terminale :

- la musique, le timbre et son ;
- la musique, le rythme et le temps ;
- la musique, l'interprétation et l'arrangement ;
- la musique, diversité et relativité des cultures.

Cet ensemble d'œuvres visant la préparation des candidats à l'épreuve du baccalauréat ne peut cependant « circonscrire le travail mené au titre du programme d'enseignement, le professeur en alimentant l'étude par un choix diversifié de références musicales supplémentaires et complémentaires » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, [BOEN spécial n° 9 du 30 septembre 2010](#)). Ces références supplémentaires permettent également au candidat de nourrir son devoir écrit et d'enrichir sa prestation orale au moment de l'épreuve.

En outre, le travail conduit sur ces œuvres de référence s'inscrit dans le développement des trois champs de compétences qui, en terminale comme aux niveaux précédents, structurent la progression des apprentissages :

- percevoir la musique : développer l'acuité auditive au service d'une connaissance organisée et problématisée des cultures musicales et artistiques dans le temps et l'espace ;
- produire la musique : pratiquer les langages de la musique afin de développer une expression artistique maîtrisée, individuelle ou collective ; diversifier les pratiques et les répertoires rencontrés ;
- penser la musique dans le monde d'aujourd'hui.

Si certaines de ces œuvres de référence seront plus appropriées pour approfondir l'une ou l'autre des « grandes questions » du programme d'enseignement ou alimenter opportunément le développement d'un des champs de compétences, toutes gagneront à être éclairées par la diversité des questionnements qui nourrissent, tout au long de l'année de terminale, la progression des élèves.

- Johann Sebastian Bach : Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106, (Actus Tragicus) :
  - *Sonatina*
  - Chœur : *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*
  - Aria (tenor) : *Ach, Herr, lehre uns bedenken*
  - Aria (basse) : *Bestelle dein Haus*
  - Chœur : *Es ist der alte Bund*
- Felix Mendelssohn : *Octuor à cordes*, Mib majeur, op20, Allegro moderato ma con fuoco (14'27)
- John Adams : *Short Ride in A Fast Machine*

### Musique - Option facultative toutes séries

Les œuvres qui suivent sont des références pour l'évaluation des élèves au baccalauréat, mais ne sauraient constituer l'ensemble des œuvres rencontrées et étudiées durant l'année. « Celles-ci sont bien plus nombreuses, certaines étant abordées par la pratique d'interprétation, d'arrangement ou encore de (re)création/manipulation, d'autres l'étant par l'écoute, la sensibilité, le commentaire et l'analyse auditive. » (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010).

- **Ludwig van Beethoven : Symphonie n° 5, ut mineur, op. 67**
- Max Richter : *Album Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons* (extraits)

- *Spring 1* (2'32)
- *Summer 3* (5'01)
- *Autumn 2* (3'08)
- *Winter 1* (3'01)
- *Shadow 3* (3'33)

### **Théâtre - Enseignement de spécialité, série L**

- ***Tous des oiseaux*, Wajdi Mouawad**
- *Britannicus*, Racine
- *Woyzeck*, Büchner, traduction de Philippe Ivernel et Patrice Pavis (Gallimard, Folio Théâtre)

Pour le ministre de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, et par délégation,  
Le directeur général de l'enseignement scolaire,  
Jean-Marc Huart