

**Proposition de corrigé pour l'analyse de corpus  
(sujet du baccalauréat session 2022)  
Texte du corrigé**

Je propose ici une courte introduction.  
L'introduction n'est pas obligatoire. Si vous  
êtes pressé.e par le temps, commencez  
directement par l'analyse des œuvres.

[Pour interpréter une image, il faut saisir son contenu - son sujet, les motifs qu'elle représente. Ce contenu cependant ne se donne pas à voir hors de tout contexte : le dispositif de présentation de l'image (son support, l'ensemble des éléments matériels avec lesquels elle est mise en relation) ainsi que, plus largement, l'environnement dans lequel l'image est présentée orientent l'interprétation. Dans l'art ancien comme dans l'art contemporain, les artistes ont tiré parti des possibilités offertes par ces paramètres liés à la présentation des images. Nous en verrons deux exemples significatifs avec le *Triptyque de l'Annonciation* de Robert Campin et *Monument* de Christian Boltanski, que nous analyserons successivement.]

Le *Triptyque de l'Annonciation* (1427-1432) de Robert Campin est ce que l'on appelle un retable. Caractéristique de la religion chrétienne, le retable est généralement placé derrière un autel<sup>1</sup>, dans une église ou une chapelle, pour servir de support à la prière. Comme son titre l'indique, l'œuvre de Campin est plus précisément un triptyque, et présente donc un dispositif composé de trois panneaux : un panneau central presque carré, et deux panneaux latéraux, d'un format rectangulaire équivalant à la moitié du panneau central. Chaque panneau est entouré d'un cadre. La présence de ce qui semble être de petites charnières à la jonction des cadres laisse supposer que les panneaux latéraux pourraient être rabattus sur le panneau central. Comme c'est souvent le cas pour les triptyques, l'œuvre pourrait être présentée ouverte ou fermée, laissant apparaître ou non les images en fonction du calendrier liturgique<sup>2</sup>.

Sur le panneau central, la scène principale montre le moment de l'Annonciation : dans une petite pièce qui évoque une riche demeure de la Renaissance, Marie, à droite, est absorbée dans sa lecture. A gauche, l'ange Gabriel apparaît pour lui annoncer que, bien que vierge, elle enfantera le fils de Dieu. Le panneau de gauche montre une femme et un homme vêtus à la manière de bourgeois du début du XVe siècle. Regardant en direction de la scène centrale, ils se tiennent à genou, à l'extérieur, face à une porte ouverte. Ce sont probablement les donateurs. Sur le panneau de droite, un homme âgé travaille le bois dans un atelier. Il s'agit sans doute de Joseph, compagnon de Marie.

Campin suggère la profondeur par des moyens proches de la perspective linéaire. Dans chaque scène, on peut identifier des lignes filant dans la direction de notre regard et qui paraissent converger à la manière de fuyantes (par exemple, les bords des marches dans la scène de gauche, les lignes des bancs et des solives<sup>3</sup> dans les deux autres scènes). Ces lignes cependant ne rejoignent pas un point de fuite unique, comme dans une perspective linéaire régulière, mais plutôt une « zone de fuite ». En définissant les volumes, la représentation de la lumière et des ombres contribue également à suggérer la profondeur. Mais les ombres propres et portées sont, à quelques exceptions près, peu marquées, et leur disposition est telle qu'il semble difficile de situer précisément l'origine de la lumière. Certains indices, comme les ombres portées dans le bas de la scène d'atelier à droite, peuvent toutefois donner l'impression que la lumière pénètre dans la scène depuis l'espace où se tient le spectateur (c'est-à-dire, à l'origine, le fidèle), selon une direction légèrement oblique, depuis

<sup>1</sup> Il n'y a pas lieu de le préciser dans l'analyse, mais rappelons que dans le christianisme, l'autel est la table sur laquelle le prêtre célèbre l'eucharistie, rite central de la messe.

<sup>2</sup> Le calendrier des fêtes chrétiennes.

<sup>3</sup> Les solives sont les pièces de charpente en bois, visibles au plafond.

la gauche. Peut-être le peintre a-t-il ainsi cherché à donner le sentiment d'une communication entre l'espace fictif, suggéré dans l'image, et l'espace réel dans lequel l'œuvre est présentée.

L'œuvre joue également de la relation entre les images et le dispositif de présentation dans lequel celles-ci s'inscrivent (trois panneaux, les bordures des cadres) : la juxtaposition des panneaux indique a priori des scènes contiguës, mais le fait que chaque espace figuré dispose de sa propre zone de fuite maintient un sentiment de séparation – renforcé par les cadres –, comme si chaque scène était incluse dans une sorte de « boîte » indépendante. Cependant la porte devant laquelle se tiennent les donateurs pourrait donner sur la scène centrale. On peut imaginer que l'ange est passé par cette ouverture et qu'à travers elle les donateurs contemplant la scène de l'Annonciation. Mais derrière l'ange, le mur apparaît plein. L'embrasement de la porte est-elle seulement cachée par le cadre qui sépare les images, ou est-elle réellement contredite par celui-ci ? Les deux espaces sont-ils – ou non – réellement contigus dans la représentation ? L'œuvre maintient une tension entre continuité et discontinuité, et n'apporte pas de réponse à ces questions.

Enfin, on remarque que les scènes latérales suggèrent en arrière-plan des ouvertures rectangulaires, portes ou fenêtres, qui introduisent un effet de « surcadrage » dans la composition. Ces ouvertures laissent apercevoir au loin un paysage urbain que le peintre a pris soin de détailler : de nombreux bâtiments, des silhouettes humaines traduisent la complexité de l'architecture de la ville et son animation. Le résultat peut faire penser à une sorte de « mise en abyme » : c'est comme si les images qui composent le triptyque devenaient elles-mêmes espace de présentation pour des images secondaires (de petits paysages), sur le mode du « tableau dans le tableau ».

---

*Monument* (1987) de Christian Boltanski est une installation. Le dispositif de cette installation est sobre et l'ensemble présente une certaine hétérogénéité. Sur un mur nu, l'artiste a disposé soixante-cinq photographies en noir et blanc et en couleur bordées d'un cadre fin (un peu plus large pour les photographies en noir et blanc), des lampes électriques, des câbles, un variateur. La juxtaposition des cadres photographiques crée un réseau de verticales et d'horizontales, un quadrillage. Les lampes sont situées sur le pourtour de l'installation, et les câbles qui les alimentent sont bien visibles : pendant devant les photographies, ceux-ci forment des lignes qui jouent avec la géométrie du quadrillage. Sur les soixante-cinq photographies, soixante-deux présentent des surfaces mouchetées de couleur bleue (dans les parties latérales) ou ocre (dans la partie centrale) modérément saturée. Les trois photographies restantes montrent des visages d'enfant, en gros plan et en noir et blanc.

Boltanski s'approprie certains codes de l'art sacré. La disposition générale en triangle peut renvoyer au motif de la pyramide, tandis que la répartition symétrique des photographies, en trois ensembles – deux triangles latéraux et un rectangle central qui s'achève en pointe dans sa partie supérieure – rappelle le dispositif traditionnel du triptyque, dont l'œuvre de Campin nous a donné un exemple. La surface mouchetée des photographies en couleur semble parcourue de reflets, à la manière des fonds d'or fréquents dans les œuvres sacrées du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Enfin, le halo qui entoure chaque lampe laisse supposer que l'œuvre est installée dans un lieu assez sombre ; l'effet se rapproche de celui produit par des bougies ou des cierges dont la lueur favorise le recueillement dans la pénombre d'une chapelle.

Combinée à la mise en valeur des trois photographies de visages, placées chacune au sommet de l'un des ensembles, cette utilisation de la lumière fait penser à un autel ou (comme le titre le suggère) à un monument funéraire destiné à rappeler le souvenir de personnes disparues. Boltanski a composé un espace de présentation énigmatique qui nous parle de la mémoire, mais aussi de la possibilité de la disparition et de l'oubli. Qui sont ces enfants dont nous voyons les visages ? Aucune indication ne

nous est donnée sur leur identité. Quant aux soixante-deux photographies sans visage, peut-on vraiment les considérer comme des images ? C'est aussi d'une certaine manière l'absence de l'image, l'absence du portrait et l'effacement du souvenir que ces surfaces donnent à voir. L'œuvre peut être comprise comme une évocation du sort fait aux nombreux enfants juifs déportés durant la seconde guerre mondiale – thème très présent dans l'œuvre de Boltanski. Mais sa signification est également plus universelle : comme les vanités classiques, elle nous invite à méditer sur la fragilité des destins individuels et de la mémoire face à la marche du temps.

---

De nombreux artistes contemporains ont développé une réflexion sur les images et leur espace de présentation en intégrant l'utilisation de nouvelles technologies. Ceci tout en poursuivant le dialogue avec les motifs et les dispositifs issus de la tradition. Avec l'installation vidéo (visuelle et sonore) *The Dreamers* (2013), Bill Viola propose une variation sur le principe du polyptique. Dans une vaste pièce de type black box, il dispose sept grands écrans plasma montrant des corps immergés, les yeux fermés, baignant dans une lumière dorée. Allant d'un écran à l'autre (plusieurs mètres les séparent), le spectateur est confronté aux images des corps, dressées et délicatement animées dans l'obscurité, en même temps qu'il perçoit un son semblant provenir de la profondeur d'une masse d'eau. L'œuvre produit une sensation de flottement, de temps suspendu. Compose-t-elle une métaphore du sommeil et du rêve ? Une vision apaisée de la mort comme permettant d'accéder à une forme de béatitude ? L'utilisation d'un dispositif de type polyptique tend là encore à relier la recherche de l'artiste aux champs du religieux et du sacré.

Dans *Portrait on the Fly* (2015), Christa Sommerer Laurent Mignonneau utilisent un dispositif technologique – un ordinateur, une caméra, un écran – pour proposer une expérience interactive au spectateur. Des nuées de mouches numériques composent les images-portraits éphémères des spectateurs qui viennent se placer devant l'œuvre. L'interaction étroite entre l'image et l'espace réel, dans lequel elle est présentée et où évolue le spectateur sert ici une réflexion sur la consommation contemporaine des images (les selfies), sur le temps qui passe et fera fatalement disparaître les corps et les personnes. Le motif de la mouche introduit là encore une référence explicite aux vanités classiques, dans lesquelles l'animal évoque traditionnellement la décomposition prochaine et le caractère éphémère de toute chose.