

**CHAMP DES QUESTIONNEMENTS PLASTICIENS - La matière, les matériaux et la matérialité de l'oeuvre :**

**Reconnaissance artistique et culturelle de la matérialité et de l'immatérialité de l'oeuvre : perception et réception, interprétation, dématérialisation de l'oeuvre.**

**Renouvellements de l'oeuvre :**

**Question de la cohérence plastique :** traitement des données matérielles de l'oeuvre visant l'homogénéité ou le composite...

**Valeur artistique de la réalité concrète d'une création plastique :** présence physique de l'oeuvre, sa possible immatérialité...

**Question de l'authenticité de l'oeuvre :** valeurs artistiques, sociales, symboliques de la matérialité, de la dématérialisation, et leurs évolutions...

pratiques sociales, évènements, gestes, rites, happenings comme sujets des oeuvres et moyens d'expression des oeuvres...

**Question de la cohérence plastique**

**Valeur artistique de la réalité concrète d'une création plastique**

**Question de l'authenticité de l'oeuvre**

- **Cohérence plastique en lien avec le degré de transformation des matériaux** (homogénéisation d'éléments composites ou hétérogénéité affirmée), importance de la trace et du geste ;
- relations entre le niveau de transformation de la matière et des matériaux et la cohérence plastique de l'oeuvre (entre homogénéisation d'éléments composites et hétérogénéité affirmée, minoration ou accentuation des données matérielles, de la trace, du geste...) ;
- **expérience de l'oeuvre** par des perceptions visuelles ou tactiles suscitées par la matérialité, incidences sur la polysémie et l'interprétation ;
- partis-pris sensibles et **réception par le spectateur**, valeur artistique, sociale, symbolique de l'oeuvre et nature des savoir-faire de l'artiste (**de l'affirmation de la technicité jusqu'au basculement vers d'autres modalités**, lien avec la reconnaissance de la qualité d'une création) ;
- jeux dans la création artistique, notamment contemporaine, sur **l'authentique et le factice, le pauvre ou le précieux, le réemploi et le recyclage** ; etc.

## introduction

Longtemps, l'histoire de l'art s'est concentrée sur une histoire des sujets des œuvres et des formes représentées. Les matériaux utilisés se sont retrouvés relégués au second plan ou relevant uniquement du domaine de la technique artistique.

Il est vrai que de la Renaissance jusqu'au XIXe siècle, les matériaux utilisés en peinture et en sculpture ont, d'une part, peu variés, et d'autre part se devaient d'être invisibles au profit de l'image illusionniste.

Il faut attendre véritablement le XIXe siècle avec l'impressionnisme et le début du XXe siècle pour voir la matérialité de l'œuvre de plus en plus mise en avant. Cette matérialité va aller de pair avec un élargissement considérable des matériaux employés. L'élargissement des constituants des œuvres se fera jusqu'à l'opposé de la matière : l'immatériel.

Cette nouvelle visibilité donnée à la matière n'a pas été simple pour les artistes. Elle a été longtemps source de rejet des œuvres de l'avant-garde. Le public et la critique reprochaient l'inachèvement des œuvres, le manque de savoir-faire technique (« il ne sait pas peindre »), l'absence de cohérence plastique face à l'hétérogénéité des matériaux employés, l'absence de création lorsque le matériau utilisé n'était pas transformé ou que l'œuvre était immatérielle.

## I. L'INVISIBILITÉ DE LA MATIÈRE

### 1. Dans la peinture et la sculpture classique

La peinture classique se doit de cacher la matière dont elle est constituée : aucune touche, aucune épaisseur ne sont visibles : c'est le règne de la surface lisse.

Deux raisons sont à l'origine de cette invisibilité de la matière de l'œuvre :

- **La raison essentielle** : La présence de la matière picturale contrarie l'effet d'illusion du réel que la peinture est censée produire. L'opacité de la matière ne doit pas masquer **la transparence** de la surface picturale : autrement dit, **la matière-peinture** qui a servi pour fabriquer l'image **doit être invisible**. La peinture se veut semblable à **un miroir** qui reflète la réalité.
- A partir de la Renaissance la dignité du peintre réside dans la dimension intellectuelle de l'art pour se distinguer de l'artisan considéré comme inférieur : Il faut donc effacer le travail physique de la matière pour privilégier les idées, la créativité.

### 2. L'invisibilité de la matière dans la sculpture moderne

Si l'art moderne depuis les impressionnistes a déconstruit l'imitation illusionniste de la nature, l'art contemporain va lui réinventer le trompe l'œil.



**Huang Yong Ping, *Serpent d'océan*, 2012, fonte d'aluminium, 28 x 3 m,**

### **Saint-Brevin-les-Pins**

*Serpent d'Océan* est la sculpture très réaliste d'un animal imaginaire. Il s'agit d'un vrai squelette de serpent qui a été agrandi. La gueule ouverte et la forme sinueuse suggèrent le mouvement, la vie.

Cet animal est imaginaire et n'existe pas dans la réalité. L'enjeu est de faire croire à l'existence d'un tel monstre échoué sur une plage réelle. Rendre cet animal vraisemblable permet de l'intégrer dans le paysage marin réel.

**Une nuance** : La fonte d'aluminium qui constitue le squelette du serpent n'a pas été peinte en blanc pour simuler la couleur des os car elle rappelle notre monde industriel et technologique que l'on aperçoit d'ailleurs sur le site : pont et chantier naval de Saint-Nazaire. Car cet animal est une figure allégorique de notre monde technologique en train de mourir.

### **Duane Hanson, *Delivery Man*, 1980, Polyvinyl, polychromed in oil and mixed media with accessories**

Pour sculpter ces personnages de la classe populaire américaine, Duane Hanson utilise la technique du moulage de vraies personnes. Le moulage **en résine** permet de reproduire à la perfection le grain de l'épiderme. **Il peint ensuite à l'huile la peau pour parfaire l'illusion, reproduisant tous les défauts de la peau.**

L'illusion est parfaite même lorsque le spectateur se tient au plus près de l'oeuvre. Le corps est habillé avec de vrais vêtements et associé à de vrais objets.

### **Le moulage : du rejet à l'acceptation.**

Traditionnellement, une sculpture réalisée avec la technique du moulage n'est pas considérée comme de l'art mais comme un artifice pour pallier un manque de maîtrise technique de la part de l'auteur. Ce n'est plus le cas à partir des années 60. Aujourd'hui de nombreux artistes ont recours à cette technique, tel Penone.



## **II. AFFIRMATION DE LA MATÉRIALITÉ DE LA PEINTURE ET DU GESTE : DE LA TRANSPARENCE À L'OPACITÉ**

### **1. L'Affirmation moderne de la matérialité de la peinture : l'impressionnisme**

**L'affirmation moderne de la matière picturale commence avec l'impressionnisme.** La première exposition de ce mouvement a lieu en 1874 chez le photographe Nadar. En effet le jury de sélection du Salon officiel refuse d'exposer ces peintres qui transgressent les règles de la peinture académique.

Dans les tableaux de paysage de Claude Monet, le réalisme de l'image est brouillée par la matière picturale épaisse, parfois chaotique lorsque le spectateur s'approche des tableaux. En effet, Claude Monet réalise ses tableaux sur le motif, en extérieur. **Il travaille vite afin de saisir l'instant lumineux.** Cette urgence laisse donc voir **les coups de pinceaux et la matière picturale**, tout comme on voit les traits de crayons dans une esquisse.

**Rupture avec la tradition :** S'il est aujourd'hui universellement admiré, l'impressionnisme a d'abord été synonyme de scandale. Les critiques de l'époque reprochent aux tableaux impressionnistes de n'être qu'une « impression », une ébauche, un tableau non fini. Car la norme, la référence est la peinture néo-classique et académique qui impose une peinture lisse, une matière picturale invisible.

**Claude Monet, *La grenouillère, détails*, 1869, huile sur toile, 66 x 81 cm**



« Autrefois, devant les cadres blancs qui enferment les tableaux des impressionnistes, le public se tordait dans les convulsions d'une joie effrénée, proposait d'interner ces déments, plaignait ces daltoniens, conspuait ces farceurs. Aujourd'hui, il comprend vaguement, et s'il ricane c'est non sans timidité ». Félix Fénéon, L'impressionnisme 1887.

A la fin du XIXe siècle, Claude Monet connaît une grande reconnaissance artistique et financière qui culmine avec l'achat et l'installation dans le bâtiment de l'Orangerie du cycle des Nymphéas.

<https://books.openedition.org/purh/5001?lang=fr>

## 2. Les expressionnistes : la matière devient plus importante que la figuration

L'affirmation du geste et de la matière picturale inaugurée par les impressionnistes restait au service d'un réalisme. Au XXe siècle, les expressionnistes et les fauves ( Henri MATISSE, *Le Nu bleu*, *Souvenir de Biskra*, 1907) vont s'emparer de ce langage pour **libérer le geste de la figuration et se faire expression et donc défiguration puis abstraction.**



**Dans les années 50, L'Abstraction lyrique ou l'Expressionnisme abstrait vont éliminer la figuration même défigurée pour se concentrer sur les capacités d'expression du geste et de la matière picturale.**

**Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950, peinture Émail sur toile, 266.7 × 525.8 cm**

Au USA, à partir de 1947, Pollock invente une technique, le dripping, qui consiste à projeter de la peinture à l'aide d'un bâton sur une toile de grand format posée au sol.

**C'est la matière picturale et la façon de l'utiliser qui font l'œuvre** : La toile est entièrement recouverte, ou presque, sans centre ni hiérarchie, par les entrelacs. C'est le principe du "all-over". Tous les éléments plastiques ont la même intensité en tous points du tableau.

Cette façon de procéder hérite de l'écriture automatique des surréalistes qui consiste à **laisser parler le corps sans penser afin que l'inconscient s'exprime**.

**Réception de l'abstraction** : Cette transgression radicale de la figuration **au profit de la matière picturale** sera vivement attaquée, et particulièrement au sein de la classe politique, dans l'Amérique du maccarthysme : « Pour être moderne, on n'est pas obligé d'être cinglé » déclare le président Eisenhower.

C'est à la fin des années 1950 que les artistes de l'expressionnisme abstrait vont connaître un réel succès financier. Les critiques vont faire de Pollock un artiste américain qui rompt avec la tradition européenne : Clément Greenberg insiste sur l'aspect uniquement formel de sa peinture tandis que Rosenberg souligne la part existentielle d'une telle œuvre.



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978>

## **II. UTILISATION DE MATÉRIAUX NON TRANSFORMÉS**

### **1. introduction**

L'art du XXe siècle se caractérise par un élargissement considérable des types de matériaux utilisés pour faire de l'art. A la peinture à l'huile et au marbre se mélangent voir

se substituent des objets réels, trouvés ou achetés. Ce nouveau matériau apparaît entre 1912 et 1914 dans les collages et assemblages de Picasso, puis chez Duchamp avec le ready-made. Il aura une fortune considérable jusqu'à aujourd'hui.

### **L'objet réel comme matériau va transgresser les définitions traditionnelles de l'œuvre d'art et de l'artiste :**

Matériaux nobles / Matériaux pauvres

Savoir technique / bricolage

Fabriquer une oeuvre/ Trouver un objet

Homogénéité des matériaux/ hétérogénéité des matériaux

Représentation du réel / présentation du réel

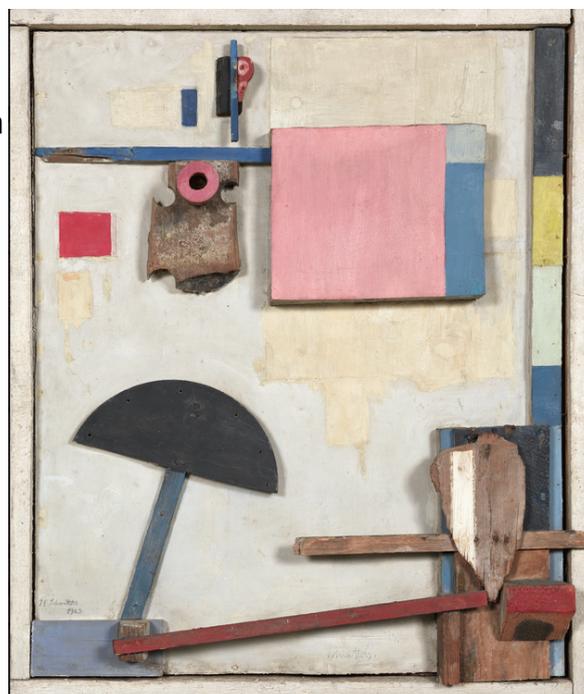
### **2. Le collage et l'assemblage : l'introduction du réel comme matériau**

Une autre façon de rompre avec la figuration fut d'intégrer dans la peinture des fragments de la réalité brute. C'est Picasso qui, le premier, en 1912, dans sa fameuse **Nature morte à la chaise cannée**, ouvre cette voie. Journaux, toile cirée, partition de musique, etc, associés à la peinture à l'huile sont autant de **matériaux hétérogènes** qui détruisent l'illusionnisme de la représentation et insistent sur la matérialité, la planéité de l'œuvre.

### **Kurt Schwitters, Merzbild Kijkduin 1923, huile, crayon et bois sur carton. 74.3 x 60.3 cm**

Le Dadaïste Schwitters hérite de Picasso. Il réalise des tableaux sous forme de collages à partir des **débris trouvés dans les rues** de Hambourg après guerre. Les surfaces géométriques qui structurent cet assemblage rappellent l'**abstraction** des constructivistes russes et des hollandais de De Stijl que Schwitters connaissait.

Les d'objets trouvés sur la plage de Kijkduin en moyen relief s'harmonisent à la peinture par leur formes géométriques rectangulaires ou circulaires : les objets de rebut sont valorisés plastiquement, retrouvent une harmonie.



### 3. Le readymade : l'objet réel comme matériau

**Marcel DUCHAMP, *Fontain*, 1917, urinoir en porcelaine.**

*Fontain* est le premier readymade exposé publiquement.

Au Salon des Indépendants de NY, qui a pour devise « ni jury ni récompense » afin de s'opposer aux principes académiques, MD, qui préside cette association, décide de tourner en dérision la liberté de l'artiste et celle des organisateurs.

Il se rend dans un magasin de plomberie et d'appareil sanitaire, JL Mott, pour y acheter un urinoir en porcelaine.

- Il le fait pivoter à 90° ,
- le pose sur un socle,
- et écrit en lettres noires au pinceau « R (pour Richard) Mutt », et « 1917 ».
- Enfin il lui donne un titre, Fontaine, qui n'a rien à voir avec l'objet exposé.

**Le matériau utilisé est donc un objet réel acheté et non fabriqué par l'artiste. Il n'est même pas intégré à une peinture ou transformé. Il est juste présenté.**

**La réception du ready made :**

Il envoie son « oeuvre » sous le nom de Mutt au Salon dont les membres décident, contrairement à la devise proclamée, de la refuser car jugée scandaleuse.

Mais Duchamp n'en reste pas là. Il décide de publier, dans **The Blind Mind**, la revue de Marcel Duchamp la photo de l'oeuvre sous-titrée « The exhibit refused by the Independants »,

l'objet exposé refusé aux Indépendants, accompagnée de deux textes qui mettent en évidence la question essentielle que pose le ready made : **Qu'est ce que l'art ? Qu'est ce qu'un artiste ?**

**Grâce à cette publication qui théorise le readymade, l'objet et le scandale qu'il a provoqué au sein du comité vont passer à la postérité.**



### 4. La postérité du readymade : l'objet réel comme matériau

**Dans les années 60, les Nouveaux Réalistes, l'Arte Povera, le Pop Art vont se réapproprier le readymade et utiliser les objets réels comme matériau pour créer.**

Une génération plus tard, l'objet du quotidien, l'objet industriel, l'objet de rebut a **définitivement intégré le monde l'art, devenant partie intégrante de la sculpture contemporaine** au même titre que le bois ou la pierre des générations classiques. **Le readymade s'est normalisé, sauf, sans doute, pour le grand public non spécialiste.**

- Arman, 1960
- Tony Cragg, 1980
- Christian Boltanski, 1990



**ARMAN , Réveils, 1960** : Pour Arman, l'utilisation de la peinture, même abstraite, appartient au passé. **L'utilisation d'objets comme matériau permet d'être de son époque.** L'accumulation de réveils plus ou moins usagés, simplement juxtaposés dans une boîte, les transforment en motifs décoratifs vulgaires. L'œuvre est un miroir de la société de consommation qui produit des objets identiques en masse grâce à l'industrie, objets qui sont ensuite jetés.

## 5. Travailler avec le réel comme matériau

→ **Représenter le corps humain / Utiliser un corps réel : la performance**

L'importance du corps à l'œuvre pour produire une peinture chez Pollock ou Klein va se radicaliser dans les années 60. Certains artistes vont mettre en scène leur propre corps dans des rituels en présence d'un public ou isolé. Ce type d'œuvre dans lesquelles le corps réel devient un matériau est appelé **happening** ou **action**.

**L'engagement physique de l'artiste** qui se manifeste parfois par des prises de risques est essentiel : **contrairement au théâtre**, ce type d'œuvre ne se joue qu'une fois.

Les artistes y transgressent réellement, et non dans une représentation du corps, les normes sociales. Ce sont des œuvres souvent agressives et politiques.

**Des photographies** ou des films témoignent de l'action qui a été réalisée. La photographie est à la fois **document, image artistique et œuvre finale**.

**Réception** : utiliser le corps réel comme matériau conduit à une absence d'oeuvre concrète au profit d'un geste, d'une attitude. On est dans **un processus de dématérialisation**.

D'autre part, la valeur de gestes et rituels reposait sur des attitudes transgressives qui provoquaient le scandale. Mais aujourd'hui, compte tenu de l'évolution des sociétés occidentales, ses oeuvres apparaissent moins scandaleuses, comme par exemple celles qui convoquent le corps nu comme matériau.

**Ana Mendieta, Arbol de la Vida, ou Arbre de vie, 1976, photographie couleurs, 50.8 x 33 cm**

Ana Mendieta a enduit son corps nu de boue d'herbe et de feuilles avant de se plaquer sur un immense tronc d'arbre, les bras en partie levés, dans une attitude hiératique, d'une raideur majestueuse, telle une idole vivante. La femme devient l'Arbre de Vie, l'artiste un chaman

Elle utilise donc son corps et la terre comme matériau pour réaliser une action symbolique, un rituel : **celle de s'unir avec la nature par l'arbre et la terre**. Elle a dû donc se déshabiller puis couvrir sa peau humaine de terre pour ne plus être séparée avec la nature. La proximité des couleurs manifeste cette union.

L'artiste n'a donc rien fabriqué. C'est la dimension symbolique attribuée aux matériaux et l'engagement personnel de l'artiste qui font de cette action une oeuvre authentique.

Cette action éphémère est documentée par la photographie, seule trace de ce qui s'est passé et qui sera vendue.



La mise en scène du rapport entre le corps et la nature a aussi été mise en jeu par **Joseph Beuys** à la même époque : **I like america and america likes me, 1974**. Durant cette action, réalisée à la galerie René Block à New York, Beuys cohabite pendant trois jours avec un coyote. Cette action a été filmée :

[https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sca\\_esv=573459091&sxsrf=AM9HkKms0NROxZMIObhw2U8adNZLCqM3xQ:1697294021689&q=beuys+I+like+america+and+america+likes+me.&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjBw\\_f54PWBAxXITaQEhf\\_u9BMkQ0pQJegQICAB&biw=1760&bih=794&dpr=1.09#fpstate=ive&vld=cid:d7c76ceb,vld:ljl3\\_w9ZbX0,st:0](https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&sca_esv=573459091&sxsrf=AM9HkKms0NROxZMIObhw2U8adNZLCqM3xQ:1697294021689&q=beuys+I+like+america+and+america+likes+me.&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjBw_f54PWBAxXITaQEhf_u9BMkQ0pQJegQICAB&biw=1760&bih=794&dpr=1.09#fpstate=ive&vld=cid:d7c76ceb,vld:ljl3_w9ZbX0,st:0)

→ **Représenter le paysage / Utiliser la nature comme matériau et comme lieu de création : Land art**

**Richard LONG, *Touareg circle*, 1988, Sahara**



Le Land Art utilise la nature réelle comme matériau et comme lieu de création. Richard Long en est un des principaux représentants.

La réalisation d'une sculpture à partir d'un matériau unique qu'il découvre sur place : des pierres. Ces matériaux naturels, **trouvés et non transformés**, seront organisés en figures géométriques simples : lignes, cercles en relation avec le site. Un travail **in situ**.

Photographier la sculpture éphémère. Cette photographie constitue l'oeuvre finale, l'aboutissement du processus créatif. Elle documente la marche et la sculpture réalisée. Elle traduit aussi, par son cadrage, l'immensité du lieu, et l'ordre créé par Long avec la sculpture centrée.

**Réception** : La sculpture n'est pas visible réellement et est éphémère : elle ne peut donc être vendue sinon par le biais de la photographie. Les artistes cherchent à cette époque à échapper au monde marchand des galeries et au capitalisme. Mais le marché va très vite s'emparer de ce nouveau langage.

**Représentation l'animal/L'animal vivant comme matériau  
Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993**

### **III. L'OEUVRE DEVIENT IMMATÉRIELLE**

#### **1. Introduction**

L'œuvre d'art visuelle est traditionnellement fabriquée dans un matériau.

On assiste, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, au développement d'un art qui tend à se passer le plus possible de matière, voire à s'en affranchir totalement. Il s'agit, comme le précise dans les années 1970 Bruce Nauman, de « diminuer l'importance de la chose à regarder ».

#### **2. Exemple : Le texte comme oeuvre visuelle**

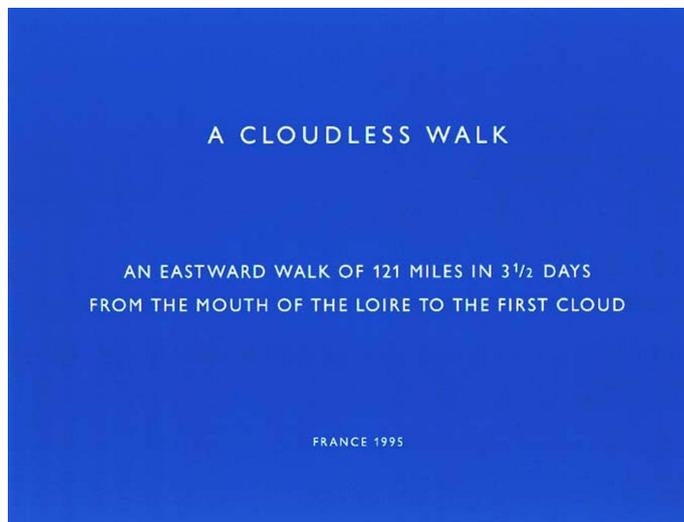
## **Richard Long, *A Cloudless walk*, 1995, Sérigraphie sur papier, 30 x 40 cm**

En plus de photographier les sculptures réalisées lors de marches, Richard Long enregistre également ses promenades sous forme de texte.

**Les text works**, décrivent dans un langage épuré et impersonnel une marche. Le texte, écrit en capitales, en noir sur blanc, ici en blanc sur bleu, est organisé de façon symétrique et neutre.

Sans image photographique, les qualités matérielles de l'œuvre sont ici absentes, laissant place à l'idée qui déterminera l'action de l'artiste. Le texte dit l'essentiel.

Cette démarche se **rapproche de l'art conceptuel** qui valorise l'idée sur la réalisation matérielle de l'œuvre. Mais pour Long il est essentiel que l'idée présentée dans le texte ait été exécutée, alors que pour d'autres artistes, seule l'idée est importante.



### **3. L'art numérique : l'image virtuelle**

#### **Miguel CHEVALIER, *Sur-Nature, Paradis artificiel*,**

Certains artistes de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle et ceux du xxi<sup>e</sup> partent, eux, souvent de processus directement conceptuels ou immatériels (codes et logiciels, réseaux, etc.). Il n'y a plus alors de « dématérialisation » de l'œuvre ; L'œuvre est dès le départ virtuelle, sans matière : sans peinture ni crayon, etc . Une **image de synthèse** calculée par un ordinateur.

Sur-Nature baigne le spectateur dans un flux d'images vivement colorées et en mouvement perpétuel. Ces dispositifs sont proches des jeux avec la lumière des vitraux des cathédrales gothiques : l'immatérialité est alors en rapport avec Dieu.

**L'œuvre d'art est-elle pour autant totalement dématérialisée ?** Ce serait oublier la dimension physique des machines et des infrastructures matérielles qui sous-tendent ce type de création, leur production et leur diffusion. L'opposition du matériel et du virtuel apparaît en partie factice, tant par la complémentarité entre matériel et immatériel dans la création et l'expérience de l'art, aujourd'hui comme hier.

**La reconnaissance par le marché de l'art** a mis du temps à venir : comment vendre une œuvre virtuelle, qui n'existe pas ?

Miguel Chevalier : “Comme le disait Baudelaire dans *L’art Romantique* : « *Le public est, relativement au génie, une horloge qui retarde.* » Les débuts ont été très difficiles. A partir du moment où j’ai commencé à utiliser ces outils, je ne pouvais être considéré que comme un technicien, un ingénieur, et non un artiste. Il a fallu plus de 25 ans pour que peu à peu les mentalités changent en France et ailleurs... La persévérance a été une clé déterminante pour surmonter tous les a priori et montrer que ce médium était en fait un moyen de créer des œuvres, au même titre que la photo, la vidéo ou le cinéma”.

Collectionner l’art numérique pose aussi une question de l’évolution de la technologie qui devient vite dépassée et hors d’usage : La conservation de l’oeuvre numérique pose la question du transfert éventuel des données d’un support à un autre sans dénaturer l’oeuvre dans son sens et son expérience esthétique

“L’immatériel en art n’a de valeur sur le marché qu’au travers de sa matérialité !”

(Dominique Moulon (Art Press / Les Arts Numériques Hors Série, page 150, Juillet 2013

la rematérialisation : création de sculpture à partir d’images virtuelles.

**Force est donc de constater que la matière a la vie dure. Prétendre la faire totalement disparaître est sans doute illusoire.**

[https://ww2.ac-poitiers.fr/arts\\_p/sites/arts\\_p/IMG/pdf/lettre\\_e\\_du\\_num\\_no17\\_arts\\_plastique\\_s\\_juin\\_2016.pdf](https://ww2.ac-poitiers.fr/arts_p/sites/arts_p/IMG/pdf/lettre_e_du_num_no17_arts_plastique_s_juin_2016.pdf)

<https://eduscol.education.fr/document/3634/download>

Nathalie Heinich explique que les praticiens de la vidéo, tentant de faire reconnaître la valeur artistique de leur médium, ont cherché à se distinguer d’activités inférieures (la télévision), à assimiler leurs travaux à des œuvres hiérarchiquement supérieures (la peinture), enfin à signer la spécificité de l’image électronique; c’est sans doute en partie pourquoi le mode narratif est minoritaire en vidéo où dominent les modes plastique ou documentaire, ainsi qu’un intérêt marqué pour l’innovation.

## **Méthode d’analyse d’une œuvre : *La matérialité de l’oeuvre***

**Première question : Quels sont les matériaux utilisés ?**

- Il faut nommer les matériaux : Peinture à l'huile, marbre, fleurs, lumière, corps humain, texte, matériaux virtuels, etc.
- Il faut qualifier les matériaux : nobles / de récupération, propres / sales, naturels / fabriqués par l'homme, transformés/ non transformés, traditionnels / modernes, etc.

**Deuxième question : les matériaux sont-ils cachés ou visibles ?**

**Troisième question : Quelles sont les raisons de cette utilisation particulière des matériaux ?**

Illusionnisme, symbolique, expressivité, volonté de rupture avec la tradition, volonté d'être moderne, désir d'authenticité, etc.

**Quatrième question : Pour qui et en quoi cette utilisation des matériaux a pu faire problème ?**