

## ANALYSE D'UN CORPUS D'ŒUVRE

Lors du XXème et XXIème siècle, l'art s'est vu révolutionné par la création de nombreux courants artistiques tels que le surréalisme et le dadaïsme, la nouvelle figuration et l'art numérique. Ces courants artistiques ont permis aux artistes de questionner la fonction et le statut de l'œuvre, la contribution de l'artiste dans l'œuvre et ainsi s'émanciper des règles traditionnelles de l'art en ordre jusqu'à lors. Se questionner sur le statut de l'œuvre revient à se demander « Qu'est ce qu'une œuvre d'art ? » : Une œuvre a-t-elle besoin d'être encadrée et exposée pour l'être, a-t-elle besoin d'être unique et esthétique et d'être pensée méticuleusement et créée par la seule main de l'artiste ?

Nous retrouvons dans le corpus des œuvres appartenant à ces nouveaux courants artistiques tels que la nouvelle figuration, le dadaïsme, l'art minimal comprenant Fontaine de Marcel Duchamp, Tabula de Simon Hantai, 2 trames de tirets 0° 90° avec participation du spectateur de François Morellet, Wall drawing #86 de Sol Lewitt et Metamatic 7 de Jean Tinguely. Nous étudierons en quoi la vision de l'œuvre d'art s'est transformée au cours des XX et XXIe siècles et par quels moyens cela a influencé les artistes dans leurs processus de création en s'appuyant sur les œuvres de Marcel Duchamp, François Morellet et Jean Tinguely. Nous expliquerons d'abord la remise en question de l'art académique, puis la fin de l'œuvre originale et unique et pour finir, la nouvelle place du spectateur et le nouveau rôle de l'artiste dans l'œuvre.

L'œuvre Fontaine est une réplique dont la première réalisation date de 1917 par Marcel Duchamp, peintre, plasticien, homme de lettres français et pionnier de l'art conceptuel. Cassant les codes artistiques et esthétiques alors en vigueur, il est vu comme le précurseur de certaines formes les plus drastiques de l'évolution de l'art depuis 1945. Rare artiste n'appartenant à aucun courant artistique précis, Marcel Duchamp se rapproche cependant, avec ses ready-made (série d'objets 'tout-faits'), ainsi que par son côté destructeur, de l'esprit dadaïste.

Ce "Ready-made" remet en question l'art académique (symbole de valeurs traditionnelles et bourgeoises) qui s'est enfermé pendant des siècles à représenter le monde. De la représentation des objets, on passe à leur présentation directe par ce nouveau procédé plastique: l'objet est retiré de son contexte et est présenté comme œuvre d'art sans avoir besoin de représenter son image où de l'incorporer à un support.. Cet acte réalisé par Duchamp est fondateur pour la pensée artistique contemporaine parce qu'il renouvelle les conditions d'être de l'œuvre d'art, de l'artiste, du spectateur. En effet, l'œuvre ici en est une par la volonté de l'artiste, et si le spectateur regarde l'objet comme tel (dans l'idée que ça serait le spectateur qui légitimerait l'œuvre). Dans ses méta-matics, Tinguely remet aussi en question l'académisme de l'art en créant des machines construites avec des objets de récupération, s'opposant à l'idée de l'objet neuf et pratiquant le recyclage. Pour Tinguely, " *La technique n'est rien, le rêve est tout*" : le travail d'artiste n'est plus question de maîtrise et de compétences mais de l'effort de les ramener à l'esprit même de l'objet. C'est la fin de l'idéalisation de 'l'artiste génie' possédant une capacité innée et le talent naturel, comme l'exprime François Morellet dans son livre Mais comment taire mes commentaires : « *Voir disparaître à jamais le mot génie, en*

*art ou en politique, ce serait génial*». Marcel Duchamp n'a pas fabriqué l'urinoir mais il le montre comme une œuvre d'art par le fait de le montrer comme d'autres objets qu'il décontextualise dans ses ready-mades comme une roue de bicyclette qu'il fixera sur un tabouret, Roue de bicyclette de 1913. N'importe quel objet peut donc devenir une œuvre dans un "lieu destiné à exposer des œuvres", le musée, car c'est aussi le musée qui légitime l'œuvre. Quand Marcel Duchamp dit « *Je me suis forcé à me contredire pour éviter de me conformer à mon propre goût* » ou encore « *Le grand ennemi de l'art, c'est le bon goût* » (dans une Interview de 'Revista'), il renforce cette idée, toujours en contradiction avec la tradition et le 'bon goût', que l'œuvre n'est pas qu'un sujet d'esthétisme et de maîtrise et remet en question sa fonction.

De plus, en utilisant un objet provenant d'un magasin de plomberie et de sanitaires à New York, Marcel Duchamp retire à son œuvre sa dimension 'précieuse et unique', il peut la reproduire à l'infini, l'œuvre du corpus étant elle-même une copie (l'originale ayant été perdue), faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture réalisée près de 50 ans après l'originale. L'œuvre n'est donc plus authentique, et c'est par cela qu'on reconnaît les influences de la seconde révolution industrielle et de l'industrialisation dans son œuvre : non seulement il fait de l'industriel son œuvre, mais en plus il reprend son principe de production illimitée et infinie. Tant que la production est possible, alors la production sera. C'est également le cas de Sol Lewitt, artiste conceptuel, avec ses Wall Drawing et la plupart de ses œuvres puisque c'est par un protocole écrit qu'il reproduit ou fait reproduire ses œuvres. Elles sont décrites par l'artiste comme une partition rejouée, jamais terminée et qui existe quoi qu'il arrive, indéfiniment. Sol Lewitt introduit également l'éphémère puisque ses œuvres sont réalisées in-situ et donc détruites après l'exposition, défendant ainsi l'idée qu'une œuvre n'est plus unique et originale et qu'elle ne dit pas forcément durer dans le temps et ainsi être conservée. Aussi, dans l'idée du protocole, Morellet dans son œuvre Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50% bleu, 50% rouge renouvelle l'idée du titre de l'œuvre symbolique en le retranscrivant simplement en protocole.

C'est aussi le principe de l'œuvre Metamatic 7 de Jean Tinguely, sculpteur, peintre et dessinateur suisse. En effet, cette œuvre, machine à dessiner, faite de métal peint, de fils, d'acier, de courroies en caoutchouc, d'un moteur électrique et dessinant sur du papier avec des feutres, produit des dessins à l'infini tant que la machine est encore capable de produire. Tant que la machine ne se casse pas, elle continuera de dessiner. Les dessins sont proches les uns des autres, tout comme des productions industrielles. Ils présentent les mêmes lignes irrégulières, définies par le temps d'action de la machine sur le papier. Mais il n'y a pas deux dessins qui soient identiques : ainsi le nombre de lignes, leur position, les couleurs choisies, le choix de l'outil, la durée de fonctionnement de la machine, la durée d'utilisation de chaque couleur, de chaque outil, incluent ces variations, une certaine originalité du dessin.

Cette œuvre de Tinguely questionne tout comme celle de Duchamp la part de collaboration de l'artiste dans son œuvre. Bien que Tinguely n'est pas lui-même dessiné ces dessins, il a créé celui qui les produit et à le mot d'ordre des différentes variations citées ci dessus. Ainsi, les machines à dessiner de Tinguely sont non seulement des œuvres en elles-mêmes, mais aussi des œuvres qui produisent en même temps des œuvres d'art, l'artiste est co-créateur de l'œuvre produite par son œuvre. Ces dessins sont significativement signés « & Tinguely » car l'artiste n'était ici

que collaborateur de son œuvre. Le dessin, seul, est le résultat de l'action associée de 3 « artistes » : Tinguely, la sculpture et le spectateur qui devient lorsque la machine est exposée, lui aussi, un acteur de la production artistique. Le spectateur n'est plus l'observateur passif d'une œuvre, il devient artiste comme co-créateur du dessin puisqu'il peut choisir les outils utilisés, la durée d'activation, ou simplement de mettre en marche la machine. Cela ajoute une dimension de performance des acteurs. "Tinguely a découvert une source infinie, une mécanique dont le but n'est pas la précision mais l'anti-précision, les mécanismes du hasard", explique Pontus Hultén : la sculpture est réglée pour défaillir, pour être irrégulière : pour introduire de l'aléatoire. Cette notion d'aléatoire est présente aussi dans le sens ou la production artistique est aussi soumise à la volonté des spectateurs-créateurs lors des expositions, ce côté expérimental d'un spectateur qui découvre une œuvre par la pratique. Par tous ces aspects, Tinguely interroge la notion d'auteur et le rôle de l'artiste.

L'aspect 'spectateur-créateur' et d'aléatoire sont également essentiels dans l'œuvre 2 trames de tirets 0°-90° avec participation du spectateur de François Morellet, artiste moderne et contemporain français. Comme son nom l'indique, l'œuvre donne aux spectateurs la responsabilité d'éteindre et d'allumer des néons. Comme Tinguely et contrairement à l'œuvre de Duchamp, le spectateur ne fait pas que légitimer l'œuvre, il y participe. L'œuvre activable, ici, intègre la variable de l'acte des spectateurs avec lesquels l'exposition est visitée. Le rythme n'est pas celui d'un aléatoire mécanique, mais celui d'un aléatoire doté d'intentions, contrairement à l'œuvre de Tinguely qui intègre les deux.

Ainsi, depuis le XXe siècle, les artistes influencés par la seconde révolution industrielle et le climat d'après guerre ont révolutionné la manière de percevoir l'œuvre d'art en changeant complètement ses codes traditionnels. Il n'est plus question de raconter une histoire ou un événement, ou simplement de représenter le monde avec des œuvres uniques et qui relèvent du génie de l'artiste avec des règles définies par une académie restrictive, mais de questionner la nature d'une œuvre et de lui chercher des limites qui ne seraient pas définies académiquement. L'œuvre devient alors une idée ou un protocole, un objet du quotidien ou générée par un mécanisme aléatoire. L'artiste n'a même plus besoin d'être l'unique auteur de son œuvre mais il peut passer par le biais d'une machine ou par l'action de celui qui la découvre. L'œuvre n'est plus esthétique mais messagère, assistant la pensée du spectateur et l'invitant à l'introspection.