

SUJET DE BAC : MACHINE À DESSINER

PREMIÈRE PARTIE

L'historien de l'art Ghislain Lauerjat dit dans sa conférence TED que l'œuvre d'art a trois temps : celui de création, celui d'exposition, et enfin celui de monstration. L'artiste intervient les deux premiers temps, le spectateur agit en dernier. Durant des siècles, et dans la majorité des courants artistiques, l'artiste allie talent et savoir-faire pour créer une œuvre, qu'il expose ensuite afin de la mettre en valeur, pour qu'à son tour le spectateur puisse faire son travail : regarder. Le rôle de l'œuvre est d'être observée, et pour Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre ». Ainsi, depuis toujours, le spectateur, l'artiste et l'œuvre vont ensemble. Toutefois, au XXe siècle, alors que se développent un grand nombre de courants artistiques mêlant art et processus expérimentaux, plusieurs artistes questionnent ces trois temps de l'œuvre, remettant ainsi en cause son statut.

Prenons d'abord la création de l'œuvre. Pour Ghislain Lauerjat, elle correspond au premier temps : l'artiste utilise son savoir-faire et met en pratique son talent lors du processus créatif. Il est d'abord auteur de l'idée, qu'il réalise ensuite seul ou parfois en collaboration avec des assistants ou même des artisans (qui sont, par ailleurs, assez proche du statut de l'artiste par le fait qu'ils créent également des productions matérielles ; la différence réside dans l'idée que l'œuvre est unique et propre à l'artiste contrairement à la production de l'artisan, qui n'apporte pas d'intention artistique). Le XXe siècle est marqué par l'impact croissant de la technologie dans beaucoup de domaines, et l'art en fait partie. Ainsi, Jean Tinguely, représentant de l'art cinétique (ou art en mouvement), et l'un des premiers à parler d'une « collaboration » avec les robots, et lorsqu'il crée, en 1960, la série de dessin appelée Meta-Matic n7, il est aidé par l'une de ses fameuses « machines à dessiner ». Celle-ci est composée, d'un bras dessinateur capable de tracer, sur une feuille, des dessins (assez proches des « gribouillis » enfantins). Ainsi Schöffer, autre représentant de l'art cinétique décrète que « le rôle de l'artiste ne sera plus de créer une œuvre, mais de créer la création ». En effet, cette collaboration avec la machine remet en question le statut de l'œuvre par son ambiguïté : qui de l'homme ou du robot est l'artiste ? qui du robot ou de la production finale est l'œuvre ? Ces questions, posées dès les années 1960, sont toujours d'actualité dans le domaine artistique actuel, puisqu'on observe aujourd'hui des artistes comme STELARC ou Patrick Tresset qui explorent les possibilités de cette collaboration entre l'artiste et la robotique. Ainsi, le développement des technologies a permis un questionnement autour de la distinction entre ce qui génère l'œuvre et ce qu'est l'œuvre en soi. Il est d'ailleurs intéressant de noter que pour Tinguely, l'œuvre n'était pas le dessin final mais bien la machine. Enfin, le rapport de l'artiste à la création de l'œuvre est également modifié par le développement du protocole : Vera Molnár, par exemple, mêle technologie et protocole afin de créer des séries d'œuvres qui se rapprochent finalement plus de l'expérience scientifique que de la démonstration artistique, mais nous y reviendrons plus tard.

L'œuvre, dans son second temps, est exposée. Là encore, plusieurs artistes se penchent sur la question en se détachant des codes habituels. C'est le cas d'Oscar Oiwa, dont l'œuvre « Oiwa Island » emplit tout l'espace dans lequel elle se trouve, faisant entrer le spectateur dans un œuvre à 360 degré. Nous ne nous intéressons pas encore au rapport entre le spectateur et l'œuvre, mais bien à la manière dont l'artiste choisit d'exposer sa création :

ici, Oscar Oiwa décide de mettre le lieu au service de son œuvre. Il en va de même pour Sol LeWitt, qui crée en 1968 les « Wall Drawings », qu'il continuera d'imaginer jusqu'à la fin de sa vie. Ces créations suivent un protocole, et constituent donc déjà une remise en question du statut de l'œuvre, mais vont plus loin dans ce qu'on pourrait appeler « l'expérimentation » : il s'agit, à chaque fois, d'un mur entier recouvert de tracés simples conceptualisés par l'artiste. Dans le cas du « Wall Drawing #86 », on trouve dix mille lignes d'environ 10 pouces réparties sur l'intégralité du mur. Ici encore, le lieu est le support direct de l'œuvre puisque le mur est en quelque sorte la toile de l'artiste. Les « Wall Drawings » sont effacés à l'issue de leur exposition : cette notion d'éphémère a également son importance, puisqu'elle s'est beaucoup développée avec l'avènement du street art à la fin du XXe siècle. L'œuvre est soumise à la contrainte de l'espace dans lequel elle se trouve, prenant son environnement comme support direct. Les aléas ne permettent pas de garder l'œuvre intacte, rendant sa pérennité impossible. Ces créations sont donc vouées à disparaître, parfois volontairement pour certains artistes qui voient leurs œuvres se succéder sur, par exemple, des façades d'immeubles. Sol LeWitt, en avance sur son temps, choisit ainsi de se plier à ces « codes » nouveaux issus de l'art urbain. Dans un tout autre registre, nous pouvons nous intéresser rapidement à l'œuvre « Cyclop », de Jean Tinguely, qui remet également en question la notion d'exposition de l'œuvre puisque cette œuvre monumentale en forme de tête de géant accueille en fait des spectateurs à l'intérieur, leur permettant d'admirer d'autres œuvres qui y sont exposées. Jean Tinguely propose donc une œuvre, posée à même le sol en pleine forêt, qui n'est pas « exposée » comme on pourrait l'entendre mais qui est elle-même support d'exposition.

Il est difficile de séparer les temps d'exposition et de monstration dont parle Ghislain Lauverjat puisque les deux notions sont très proches, très liées, et qu'elles impliquent toutes deux une réflexion sur le rapport entre l'espace et l'œuvre, ce qui permet à chaque fois de repenser le rôle du spectateur par rapport à l'ensemble. Cependant, ce qu'on appelle la monstration (l'action de montrer) a une importance spéciale pour certains artistes et il est intéressant de les étudier, bien que l'art contemporain soit de toute façon une « mine d'or » de monstration puisqu'il vise en partie à provoquer des réactions spécifiques chez le spectateur. Reprenons la citation de Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre » : l'art a toujours eu pour vocation d'être regardé, cependant à partir du XXe siècle cet objectif est devenu tout un art en soi. De nombreux artistes ont ainsi cherché à provoquer un lien entre le spectateur et l'œuvre. Jean Tinguely, une fois de plus, place le spectateur comme acteur dans son travail puisque certaines de ses machines à dessiner (notamment le « Cyclograveur ») demandent une action du spectateur pour fonctionner et ainsi produire un dessin. Dans le cas des machines qui fonctionnent avec un moteur et donc « seules », le spectateur est également impliqué puisqu'il assiste à la création d'une œuvre en devenir, un dessin se formant sous ses yeux. La présence du spectateur donne tout son sens à l'œuvre. Il en va de même pour François Morellet qui explore également le rapport entre le spectateur et l'œuvre en jouant grâce à des néons, sur la persistance rétinienne de l'œil du spectateur. Ainsi, il met en place l'installation intitulée « 2 trames de tirets 0°-90° avec participation du spectateur » repose sur le fait d'être regardée puisque même lorsqu'il ferme les yeux, le spectateur continue de voir la « trace » des néons. Le spectateur est ainsi très présent dans l'œuvre, dont la monstration demande une participation. L'art du XXe siècle remet en question le dessein de l'œuvre qui jusqu'alors visait à émouvoir le spectateur, qui observait l'esthétique de la production puis qui s'en détachait. Les artistes d'avant-garde sont les premiers à bouleverser cette idée en instaurant le principe que l'art n'est plus seulement sujet

de contemplation mais bien de réflexion, leurs créations provoquant des questionnement sur leur vocation et/ou leur fonctionnement. Vera Molnar, dans les années 1960, produit des travaux sur ordinateur qui ne provoquent généralement pas de réactions émotionnelles chez le spectateur, mais bien un questionnement sur la méthode utilisée par l'artiste. Finalement, comment parler de rapport entre le spectateur et l'œuvre sans évoquer « Fontaine », de Marcel Duchamp ? L'œuvre est devenue un « incontournable » en art contemporain : se rapprochant du dadaïsme, elle n'appartient à aucun courant artistique à proprement parler ; c'est juste un « ready-made » concept inventé par l'artiste, soit un objet du quotidien « promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple geste de l'artiste ». Duchamp crée donc une définition ironique pour une œuvre qui ne l'est pas moins, et provoque ainsi le spectateur, qui ne peut que réagir. « Fontaine » est un symbole de monstration, puisque sa valeur artistique réside dans son rapport au spectateur. L'urinoir retourné et signé d'un faux nom dérange, fascine ou fait rire ; son histoire (l'original perdu, sa réplique exposée des années plus tard) fait partie intégrante de l'œuvre ; l'œuvre n'est ni l'objet ni le concept : c'est la performance.

Ainsi, le statut de l'œuvre est repensé, exploré, modifié par de nombreux artistes qui cherchent à créer, exposer et montrer toujours différemment. Parmi ces œuvres et artistes, deux noms ressortent particulièrement : « Fontaine », de Duchamp, et Jean Tinguely dans tout son travail. « Fontaine » car Marcel Duchamp impose une remise en question du statut de l'œuvre en repensant tout dans le rapport entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. Il place ainsi la performance artistique au cœur de la problématique « qu'est-ce que l'œuvre d'art ? ». Jean Tinguely développe également toute une réflexion sur ce sujet à travers de nombreuses créations, sans cesse à la recherche d'une remise en question du lien entre l'œuvre et le spectateur. Même si son statut change, une œuvre reste une œuvre, et pour reprendre, encore, Marcel Duchamp : « Peut-on faire une œuvre qui ne soit pas d'art ? ».

DEUXIÈME PARTIE SUJET A – Quelle est la place du spectateur dans l'art du XXe et XXIe siècle ?

Dès les années 1960, en relation avec le développement de la technologie (numérique notamment, quelques années après), les œuvres deviennent généralement plus interactives et établissent un nouveau rapport avec le spectateur qui se sent plus impliqué, et donc peut-être plus attentif. Avec « Random access », le spectateur crée une musique selon ses propres choix, et crée ainsi « sa propre représentation de l'œuvre en révélant au fur et à mesure la matière ».

Comme dit dans le texte de Remi Dufay, à l'origine le spectateur découvrait l'œuvre « d'une manière acquise », tandis qu'à partir du XXe siècle, « le corps du spectateur doit parfois s'impliquer directement dans l'œuvre par des gestes spécifiques ». C'est le cas avec certaines œuvres de Jean Tinguely, activées par le spectateur qui pousse un levier, tourne une manivelle ou même pédale, dans le cas du Cyclograveur afin de mettre en marche la machine. Ici, dans « Random access » de Paik, l'implication du spectateur a un sens différent puisqu'elle ne permet pas simplement d'activer l'œuvre mais bien de contribuer à sa création, de la « révéler ». En effet, « là où le spectateur d'une œuvre découvrait avant une matière acquise, ici il contribue par ses actions à la révéler, et cette matière lui sera souvent spécifique ». Ainsi la célèbre citation de Marcel Duchamp « c'est le regardeur qui fait l'œuvre » voit son « regardeur » se transformer en « acteur » puisque le spectateur participe à la création d'une nouvelle version de l'œuvre, une version presque personnelle, puisqu'elle dépend de ses propres choix, encadrés dans une moindre mesure par les décisions de l'artiste et de la quantité de liberté qu'il permet dans son œuvre. Le spectateur voit son rôle bouleversé, et sort de son cadre habituel pour établir un lien avec l'œuvre, et même pour créer une sorte de collaboration avec l'artiste. De cette manière, une nuance se crée : l'artiste conçoit l'œuvre, le spectateur la réalise. Dans l'art contemporain, le spectateur n'est plus passif devant l'œuvre mais devient actif dans l'œuvre. Par extension, sans spectateur, l'œuvre n'existe plus, ou perd son sens. Dans le travail de Paik, sans l'action du spectateur, l'œuvre reste « éteinte », rien ne se passe. Chez d'autres artistes, l'œuvre sans spectateur reste juste en suspens, attendant un acteur pour jouer son rôle. On peut l'observer avec les Pissenlits, de Michel Bret et Edmond Couchot, sur lesquels le spectateur doit souffler afin de les faire s'envoler, ou bien avec Extra Natural de Miguel Chevalier, qui crée un jardin répondant aux interactions du spectateur.

On le voit dans le texte : « La question du spectateur qui fait l'œuvre se pose d'autant plus » avec le développement de cet art interactif. On pourrait dire, finalement, qu'à partir du XXe siècle le rôle du spectateur prend beaucoup d'ampleur dans son statut par rapport à l'œuvre pour parfois lui permettre d'accéder au rôle de « spectateur ».

DEUXIÈME PARTIE SUJET B – Projet d'exposition

Exposer Fontaine de Marcel Duchamp serait intéressant, car l'œuvre en elle-même est tellement dense dans sa signification et en même temps tellement simple dans son visuel qu'elle représente, à la base, un contraste. Je l'exposerais donc de manière à reproduire ce contraste en la plaçant au centre d'une salle où seraient exposés, sur les murs, des tableaux classiques. En effet, l'esprit du classicisme (la recherche de perfection, et surtout l'importance de la raison) s'oppose radicalement à l'art de Duchamp, et une fois de plus le contraste est visuel en plus d'être symbolique.

Les tableaux exposés sont les suivants, tous peints par le peintre classique Herbert Draper : Calypso's Isle, The Kelpie, The Water Nymph, Ariadne, By Summer Seas, The Pearls of Aphrodite, Bather, The Lament for Icarus, Sea Melodies, Ulysses and the Sirens, Halycone, et The Golden Fleece. Tous ces tableaux représentent de l'eau, référence plus ou moins habile au titre de l'œuvre de Duchamp.

Fontaine est disposée à hauteur de regard sur un pilier simple, noir, au centre de la pièce. Sur la face avant du pilier est écrite en caractères blancs l'histoire de l'original de l'œuvre, à partir de sa création en 1917 jusqu'à sa disparition. Au dos du pilier sont inscrites les phrases « l'objet est immoral et vulgaire » et « l'objet est un plagiat ou plutôt une pièce commerciale ressortissant à l'art du plombier » soit les motifs du refus pour l'exposition de l'œuvre au salon de la *Society of Independent Artists* (ou société des artistes indépendants) à New-York en 1917.

Tout réside dans le contraste, et de la réaction provoquée par l'exposition de l'urinoir comme une œuvre « normale » ou équivalente aux autres. Tout doit être installé comme dans une salle de musée classique.