

Ressources  
Programme terminale

Baccalauréat  
Spécialité  
ARTS PLASTIQUES

Domaines de la formalisation  
des processus et des  
démarches de création :  
penser l'œuvre, faire œuvre



## Domaines de la formalisation des processus et des démarches de création : penser l'œuvre, faire œuvre

Etienne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique* désigne l'œuvre qui « vient du latin *opera* » en tant que « travail, soin, a hérité en plus des sens d'*opus* : travail, mais aussi résultat du travail, chose fabriquée. C'est en ce dernier sens qu'il est un terme d'esthétique; et le concept d'œuvre peut alors s'analyser ainsi :

1/ *Une chose matérielle*, existante objectivement, et reçue par l'intermédiaire des sens. [...]

2/ *Le résultat d'une activité productrice*

[...] Le peintre œuvre en ce qu'il opère de ses mains et produit un objet [...]

3/ *L'aboutissement d'une activité d'esprit*

Quelle que puisse être l'importance du *faire* matériel, dans l'œuvre d'art d'art il est guidé par une pensée.[...]

4/ *Une ipséité*

Par ce terme, la scolastique désignait l'essence propre d'un être individuel, ce qui fait qu'on est soi-même (*ipse*).

Le processus se distingue ainsi du procédé, qui est une « *manière d'agir plus proche du progrès* » (E.Souriau), en tant que démarche. Engageant la réflexion entre l'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre et les formes possibles pour créer à plusieurs, le statut de l'œuvre se trouve réinterroger à l'aune des démarches des artistes et des axes ci-dessous.

### - **L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre**

- Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches.
- Œuvre comme projet : dépassement du prévu et du connu, statut de l'action, travail de l'œuvre.

### - **Créer à plusieurs plutôt que seul**

- Contextes et dynamiques de collaboration et co-création : situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature.

# I//L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Cézanne disait, repris en cela par Picasso qui l'approuvait, qu'un tableau change à chaque coup de pinceau. Ils ne parlaient pas des changements qu'on provoque dès qu'on efface ou rectifie quelque chose sur une toile déjà achevée. Ce qu'ils voulaient dire, c'est que, au cours de l'exécution d'un tableau, chaque coup de pinceau modifie l'effet produit par tous ceux qui l'ont précédé, de sorte que, chaque fois qu'il touche sa toile, le peintre se trouve confronté à une situation nouvelle. Ainsi l'ajout d'un ton, ou d'une nuance peut changer tous les rapports de couleur déjà établis et donc l'aspect initial de chaque teinte. Même si, au départ, le peintre a une idée très nette de son travail, cette présence simultanée de tous les éléments du tableau aura des conséquences importantes. C'est dire que tant qu'un tableau est en cours, il pose un problème global qui évolue au fil de corrections et de révisions permanentes. Le médium, tant dans sa dimension physique que perceptive, modifie les termes mêmes du problème au fur et à mesure que le jeu avance. À vrai dire, certains aspects du problème n'émergeront qu'à des étapes ultérieures du jeu. Pour apprécier un tableau et comprendre comment les styles changent et évoluent historiquement, il est souvent important de prendre conscience de cette dimension - de se souvenir qu'on a affaire à un processus fait de rectifications, de découvertes et de réponses aux situations rencontrées par le peintre lorsqu'il pose ses pigments.

Michael BAXANDALL, *Approches du processus : comment parler des intentions*, in *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Editions Jacqueline Chambon, 1991, p.111-112.



Claude MONET (1840-1926), *Cycle des Nymphéas du musée de l'Orangerie*, entre 1897 et 1926, huile sur toile, H. : 1,97 m, L. : environ 100 m linéaire, surface environ 200 m<sup>2</sup>. Paris, musée de l'Orangerie.

## L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

« Le projet (du latin *projectus*, jeté en avant) est la proposition d'accomplir quelque chose, et même la décision de l'accomplir, avec souvent l'étude préliminaire qui est la condition de cette réalisation. Il se distingue donc de l'œuvre, passage de l'étude à l'acte achevé. Comme pensée des possibles. Il peut prendre deux sens complémentaires.

### I- *Le dessein*

Le mot peut alors désigner :

- Soit l'anticipation d'un acte futur, une intention déployée dans un temps ouvert [...]
- - soit la fin même visée par cette intention [...]

### II – L'esquisse préparatoire

C'est le plan établi, matérialisé sur papier, par maquettes, afin d'appliquer cette intention, de réaliser l'œuvre. [...]

Le projet est toujours de l'inachevé. Mais à la différence de l'ébauche, il a une valeur motivante et une marche vers la réalisation qui l'accrédite d'un accomplissement. » Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*.

En considérant l'œuvre comme projet et le projet de l'œuvre, il apparaît néanmoins par extension que « le projet comme idée (voire l'idée d'un projet) peut tenir lieu d'œuvre à part entière. »

(in ressource d'accompagnement des programmes de lycée : Le projet comme œuvre, dans l'art et dans l'enseignement au lycée, et la question de la note d'intention au service du projet artistique : [https://cache.media.eduscol.education.fr/file/AP/58/7/RA20\\_Lyce GT 21T AP Projet et note inetention 1246587.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/AP/58/7/RA20_Lyce GT 21T AP Projet et note inetention 1246587.pdf))

# I/1. Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches :



Marcel DUCHAMP, *La Boîte-en-valise*, 1936-1941, 41,7 x 38,5 x 9,7 cm, cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica), Centre Pompidou, Paris



Gabriel OROZCO, *My Hands Are My Heart*, 1991, deux épreuves argentiques à blanchiment de colorants, 23,2x31,8 cm chacune, édition de 5.



Francis ALÿS, *Sometimes doing something leads to nothing*, *Paradox of Praxis*, 1997.



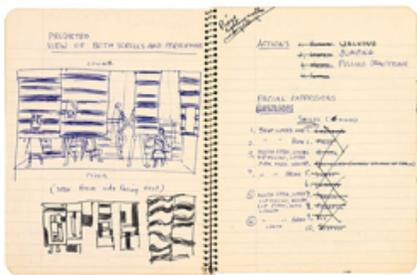
Claude MONET, *Série des Cathédrales de Rouen*, 1892-1894, huile sur toile 100 x 65 cm (40 tableaux)



Tracey EMIN, *Everyone I Have Ever Slept With* 1963-1995, 1995.



# I/1.a) Structuration d'une intention et d'un projet en vue de réaliser l'œuvre : fonctions et potentialités variées des étapes du processus de création...



Allan KAPROW, *18 Happenings in six Parts*, octobre 1959



Robert RAUSCHENBERG, *Erased De Kooning Drawing*, 1953, traces de dessin sur papier, avec légende (de son ami Jasper Johns), passe-partout et cadre en bois doré, 64,1x55,2x1,3 cm, San Francisco.



Kurt SCHWITTERS, *Merzbau*, 1923-1933, maison de l'artiste à Hanovre, 1932.



Clément COGITORE, *The Evil Eye*, 2018

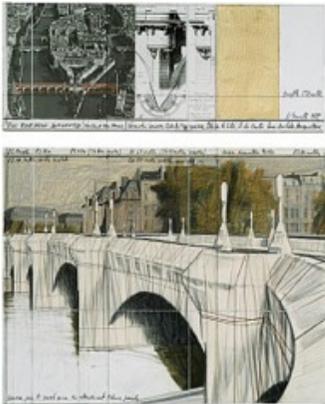


Rineke DIJKSTRA, *Almerisa*, série photographique, 1994-2008



Félix GONZALEZ TORRES, *Untitled (Ross in LA)*, 1990.

# I/2. b) Langages et supports de communication de l'intention ou du projet : dessins préparatoires, maquettes, simulations numériques, photomontages...



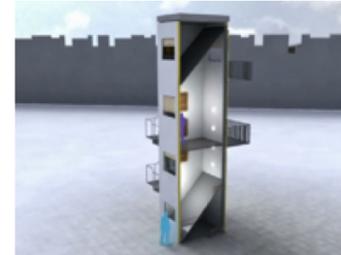
CHRISTO ET JEANNE CLAUDE, *Projet pour l'emballage du Pont-Neuf à PARIS* ( graphite, fusain, crayon de cire, échantillon de tissu, ficelle, dessin d'architecte, photographies aérienne)



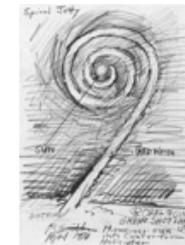
Claes OLDENBURG et Coosje VAN BRUGGEN, *La Bicyclette Ensevelie*, 1990, Parc de la Villette, Paris.



James TURRELL, *Roden Crater*, près de Flagstaff (Arizona), 1974-2014.



Leandro ERLICH, *La Torre*, 2007, maquette, images virtuelles.  
*La Torre*, 2007, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, tour de 11 m.



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, Utah, avril 1970

# 1/2. Œuvre comme projet : dépassement du prévu et du connu, statut de l'action, travail de l'œuvre :



Robert FILLIOU, *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait*, 1968, bois, fer, laine, feutrine, 200 x 1000 cm, Centre Pompidou, Paris.



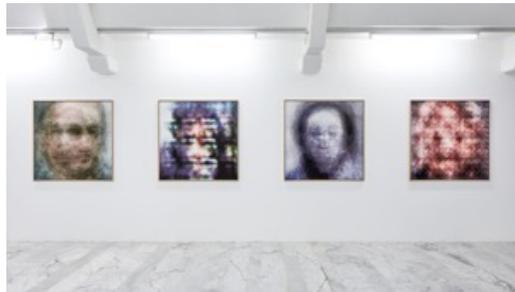
Michel BLAZY, *Bar à oranges*, 2012, installation pour l'exposition « Le grand restaurant », Paris, Le Plateau.



Abraham POINCHEVAL & Laurent TIXADOR, *L'Inconnu des grands horizons*, 2002



Raymond HAINS, *Macintoshage Raymondrian*, 1998, image numérique, 60 x 75 cm, MAMAC, Nice



Julien PRÉVIEUX, *Les inconnus connus inconnus*, tirage pigmentaire Fine Art contrecollé sur dibond, 120 x 120 cm (chaque), 2018



Gordon MATTA-CLARK, *Conical intersect*, 1975-1978, Paris, 27-29 rue Beaubourg, photo couleur et ensemble de 6 photos noir et blanc

I/2.a) Processus créatif, intentionnalité, formalisation, non-directivité de l'artiste : interaction entre l'idée de l'œuvre et sa production, diversité des processus ou des stratégies de l'artiste, prise en compte des possibilités de l'improvisation, de l'éphémère, de la trace, de l'enregistrement...



Roman OPALKA, *Opalka*  
1965/1 à l'infini, 1965-2011



Sophie CALLE, *La Filature*, 1981, Paris



Vera LUTTER, *Temple of Athena, Paestum, V: October 8*, 2015  
impression argentique, 140 x 233 cm.



Sarkis, *L'Atelier d'aquarelle dans l'eau*, 2005



Peter FISCHLI et David WEISS, *Le Cours des choses*, 1987, couleur, 16mm, 30 minutes.



Julien PRÉVIEUX, *Anthologie des regards*,  
Œuvre protocolaire, enregistrement de regards, report de l'enregistrement au mur, fil de laine et colle, dimensions variables, 2015-2018

# I/2.b) Devenir du projet artistique : inachèvement, transformation, réemploi, accident, altération, recréation...



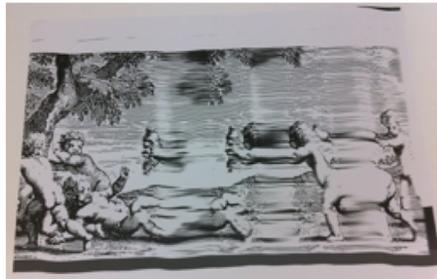
Tacita DEAN, *JG*, 2013, film 35 mm, couleur et noir et blanc avec son optique, 26 minutes et 30 secondes.



Michel-Ange (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni dit), *L'Esclave rebelle*, 1513-1516, marbre, 209 cm, Musée du Louvre, Paris.



Urs FISHER, *Sans-Titre*, 2011, cire, pigments, mèches, acier, dimensions variables, installation *ILLUMInations*, Arsenal, Biennale de Venise.



Sigmar POLKE, *ST, Putti avec un masque*, 2001, une de 57 photocopies, 29,7 x 42 cm, coll. part.



Mathieu MERCIER, *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Boîte-en-valise)*, 2016, fac-similé de l'édition G de 1968 + Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins. Boîte verte avec 81 répliques-miniatures, 37,5 x 37 x 7,5 cm, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne.

## II/ Créer à plusieurs plutôt que seul

Le terme collaboration est à la fois utile et vague: le préfixe « co- » est à l'origine de nombreux autres termes, dont chacun apporte une nuance différente sur le sens de créer ensemble : collectif, communal, commun, coopératif, coordonné, combiné. En pratique, chaque groupe trouve son propre langage pour décrire son type particulier de collaboration. Il existe également différents niveaux de collaboration : le travail effectué ensemble par les membres d'un groupe a une qualité différente du travail effectué entre le groupe en tant qu'entité et un autre collaborateur externe. Chacune de ces relations est définie par la pratique, et nombre d'entre elles sont longuement discutées [...]. Le passage entre être un et être plusieurs, qui se fait par la collaboration, peut être complexe et parfois long.

Ellen Mara De Wachter, *Co-Art : Artists on Creative Collaboration*, Editions Phaidon, 2017.



Sophie TAEUBER-ARP (1889-1943) en association avec Jean ARP (1886-1966) et Théo VAN DOESBURG (1883-1931), *L'Aubette*, entre 1926-1928, restructuration, aménagement et décors de divers espaces. Strasbourg, Place Kléber.

## Créer à plusieurs plutôt que seul

**Co-conception** : manière de concevoir en s'appuyant sur la contribution de plusieurs personnes toutes impliquées à des degrés divers dans le processus d'innovation, utilisée notamment dans le co-design.

**Co-construction** : implication d'une pluralité d'acteurs dans l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet ou d'une action avec l'idée d'interactivité, il existe une variété des usages, car le terme est mobilisé dans des contextes diversifiés.

**Co-création** : les pratiques de co-création se distinguent des pratiques de type participatif (participation du spectateur) au sens où elles réunissent plusieurs artistes (appartenant ou non à la même discipline) pour créer une œuvre commune, ou bien au sens où un artiste conduit avec d'autres (pouvant ne pas être des artistes) un projet artistique. Dans une pratique de type participative, le spectateur intervient dans un cadre préalablement défini par l'artiste sans pouvoir le modifier. À l'inverse, travailler en co-création repose sur un « partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste » (Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, 2011).

**Collaboration** : étymologiquement, le mot vient du latin *co* (« avec ») et *laborare* (« travailler »). Il désigne un processus par lequel deux ou plusieurs personnes ou organisations s'associent pour élaborer une œuvre commune (du dessin à la performance) ou un projet artistique commun (revue, exposition, etc.) suivant des objectifs partagés. Les collaborations peuvent s'effectuer dans des temps synchrones ou non et depuis plusieurs lieux (voir, par exemple, les pratiques en réseau). Aujourd'hui, certains artistes préfèrent à ce terme celui de « co-création » ou encore celui de « coopération », qui leur paraît mieux mettre en évidence la réalisation d'une œuvre commune, le terme latin *opere* renvoyant à *opus*, « œuvre ».

**Collectif** : les associations d'artistes, au sens moderne du terme, existent depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle sous des formes diverses correspondant à des enjeux variés (confréries, villages et colonies, sociétés d'artistes, communautés, clubs, écoles, groupes, mouvements, etc.). L'usage du terme « collectif » (dans le sens « un collectif d'artistes ») se répand à la fin du XX<sup>e</sup> siècle pour désigner des regroupements d'artistes aux objectifs eux aussi divers mais dont le point commun pourrait être d'affirmer la force de l'action et du projet collectifs avant la singularité des membres le constituant. Exceptionnellement, un artiste travaillant seul peut se désigner comme un collectif au sens où il se donne pour objectif d'affirmer une position artistique indépendante de l'individu qui le compose. Les collectifs peuvent avoir des pratiques et des objectifs variés : créer des œuvres ou des événements à plusieurs, exposer ensemble, partager les frais de monstration, partager des espaces, des positions idéologiques, politiques et/ou esthétiques, etc.

Glossaire in *Collaboration et co-création entre artistes : duo, groupes, collectifs en arts plastiques du début des années 1960 à nos jours*, éditions CANOPE, <https://www.Reseau-canope.fr/outils-bacs/collaboration-et-co-creation-entre-artistes-duo-groupes-collectifs-en-arts-plastiques-du-debut-des-annees-1960-a-nos-jours>

# II/1. Contextes et dynamiques de collaboration et co-création : situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature



Andrea DEL VERROCCHIO, *Le Baptême du Christ*, 1472-1475, huile et détrempe sur bois, 177 x 150 cm, Galerie des Offices, Florence.



MONSU DESIDERIO, *Vue de Metz et descente de croix* par Didier Barra et François de Nomé, début 17ème, Collection privée.



Les frères LE NAIN, *Vénus dans la forge de Vulcain*, 1641, huile sur toile, 150 x 117 cm, Musée des Beaux-Arts, Reims.



Anne et Patrick POIRIER, *Cendres du Monde, Mesopotamia*, 2012, Cendres de papier et polyuréthane, 110 x 120 cm



Gilles AILLAUD, Eduardo ARROYO et Antonio RECALCATI, *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965, ensemble de huit tableaux signés collectivement par les peintres, dans le cadre de l'exposition « Figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze à Paris.



GILBERT & GEORGE, *The Singing Sculpture*, 1970.

# II/1. a) Traditions et approches contemporaines de l'atelier collectif ou du collectif d'artistes : continuité, rupture, nouvelles modalités des relations entre artiste concepteur et assistants...



Daniel BUREN, Olivier MOSSET, Michel PARMENTIER et Niele TORONI, créé en décembre 1966, et dissous en décembre 1967. Courte période d'une année durant laquelle ont lieu cinq « Manifestations » numérotées de 0 à 4

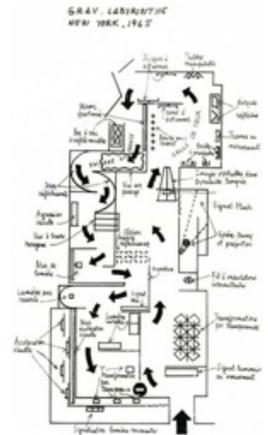


La Monte Young / Marian Zazeela, *Dream House 78' 17*, 1973



EI ANATSUI, *In the World But Don't Know the World*, 2011, aluminium, 560 x 1000 cm. Les sculptures sont réalisées à partir des bouchons de bouteille, par assemblage de modules (20 cm x 40 cm environ) fabriqués par ses assistants selon des étapes bien établies par l'artiste.

GRAV, *le Labyrinthe*, New-York, 1965



Sol LE WITT, Détail de *Wall Drawing #831 (Geometric Forms)*, réalisé pour le Musée Guggenheim de Bilbao en 1997.

## II/1. b) Déterminismes de la création à plusieurs : nécessité ou désir de la création associant des compétences diverses, mutualisation des ressources...



BLACK MOUNTAIN COLLEGE (Eric SATIE, John CAGE, Merce CUNNINGHAM, Elaine et Willem DE KOONING, Richard BUCKMINSTER FULLER), *Piège de Méduse*, 1948.



Tadashi KAWAMATA, *L'observatoire*, 2007, Lavau-sur-Loire. L'œuvre a été construite avec la participation des habitants, de l'École supérieure du bois, des Écoles d'architecture de Nantes, Saint-Étienne et Paris-La Villette, Écoles des Beaux-Arts de Nantes et Paris, École nationale supérieure du paysage de Versailles, ainsi que des étudiants du monde entier et de l'association de réinsertion Motiv'action.



Max MORISE, Man RAY, André BRETON, Yves TANGUY, *Cadavre exquis à l'encre, aux crayons noir et de couleur* daté du 17 mai 1927.



Allan KAPROW, *Fluids*, happening, 3 jours d'octobre 1967, Pasadena et Los Angeles.



Jean TINGUELY, *Cyclograveur*, 1960, ferraille soudée, éléments de vélo, tôle, tambour et cymbale, livre, 225 x 410 x 110 cm, Zürich, Kunsthaus.

## II/1. c) Économie de la production collective : association, syndicat et collectif d'artistes, réseau, outils de prototypage de type « FabLab », ateliers partagés...



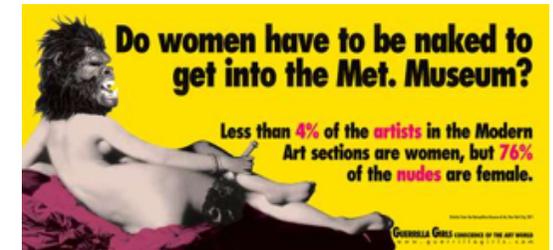
N.E.Thing Co. Baxter& (Iain Baxter) coprésidée avec Ingrid Baxter. *1/4 Mile Landscape, Prince Edward Island, 1969.*



Xavier VEILHAN, *Studio Venezia*, 2017, 57<sup>e</sup> Biennale Internationale de Venise, à la fois atelier d'artiste, studio d'enregistrement et espace d'exposition.



Andy WARHOL, *Factory*, atelier ouvert en 1963, 47<sup>e</sup> rue Est de New York.



THE GUERRILLA GIRLS, *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*, 2012, Poster, 30,5 x 66 cm.



CLAIRE FONTAINE, *La société du spectacle brickbat*, 2005, brique, brique numérique d'archives, colle, élastique, 19.1 × 11 × 6.4 cm