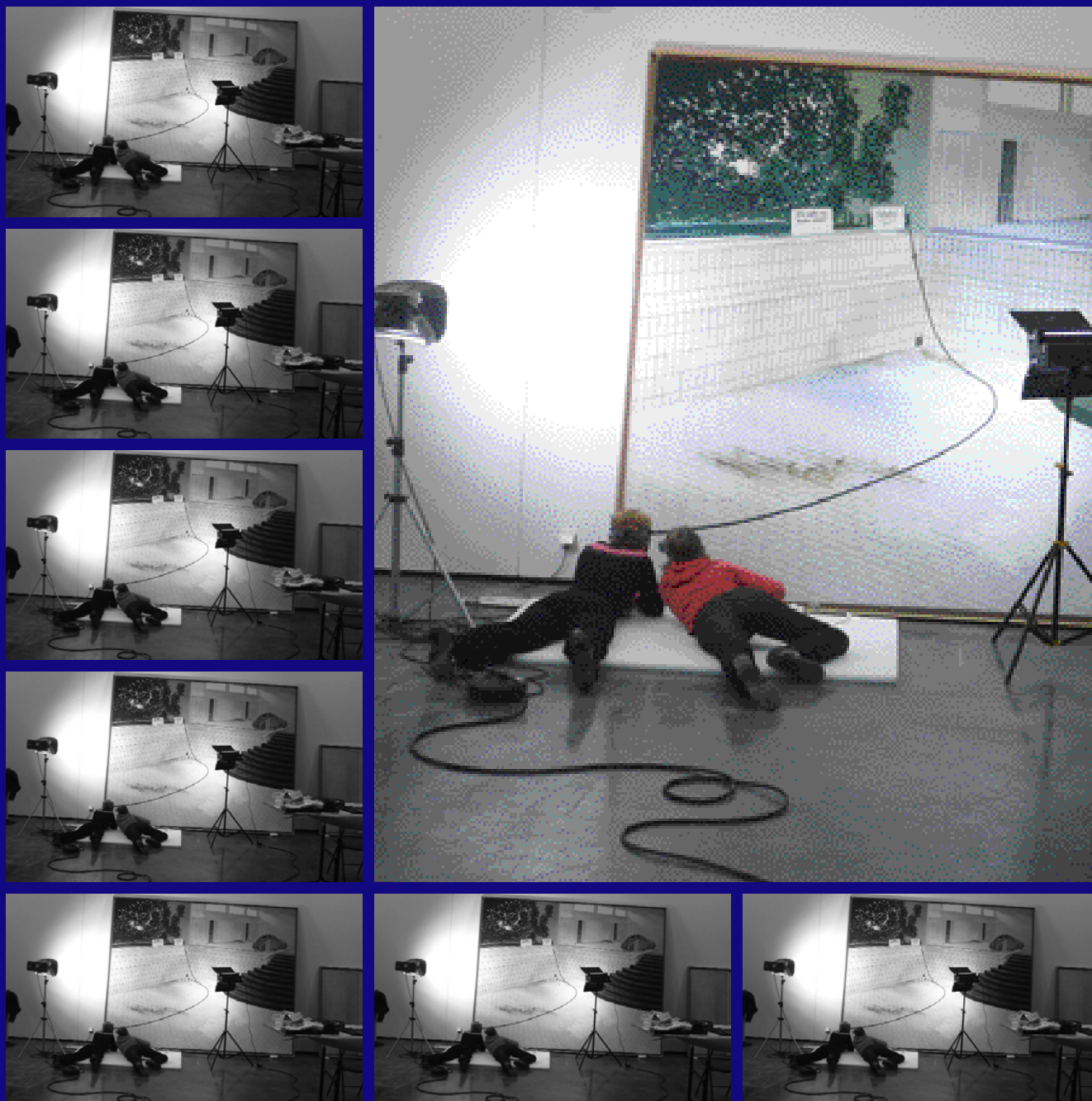


## CQFD : CE QU'IL FAUT DÉCOUVRIR / LA COLLECTION DU MAC/VAL



Le premier accrochage de la collection permanente du MAC/VAL, articulé autour d'un scénario thématique, privilégie un dialogue sensible des œuvres les unes avec les autres et prend le parti de l'expérience du spectateur. Les matériaux constitutifs des œuvres étant le premier vecteur de cette expérience, le CQFD s'organise autour des catégories : Peinture / Sculpture / Dessin / Photographie / Vidéo / Installation / In situ.

Ces entrées mettent en évidence les processus de création à l'œuvre dans l'art actuel mais aussi, en contrepoint, soulignent combien la création vivante met ces classements à l'épreuve, ne cessant de s'affranchir des classifications pour mieux les interroger. Ainsi, on découvrira une sculpture accrochée au mur, des photographies constituant une installation, une vidéo s'essayant à la peinture...

L'équipe des publics

## LES FICHES

### LES FICHES

Note d'intention

#### La Peinture

Claude Rutault  
Pierre Soulages  
Peter Stämpfli

#### La Sculpture

Jérôme Basserode  
Étienne Bossut

#### La Photographie

Valérie Jouve  
Annette Messenger

#### La Vidéo

Stephen Dean  
Melik Ohanian

#### L'Installation

Claude Lévêque  
François Morellet

#### Le Dessin

Pierre Buraglio  
Christian Jaccard

#### In Situ

Jean-Luc Bichaud  
Felice Varini

Les Liens

### CEUX QU'ILS FAUT DÉCOUVRIR

L'équipe des publics  
Les invités du MAC/VAL

## LA PEINTURE

PEINDRE EST APPLIQUER SUR UNE SURFACE UNE MATIÈRE COLORÉE, PÂTEUSE OU FLUIDE.

LES CONDITIONS CONSTITUANTES DE LA PEINTURE SONT DONC :

1) UN SUPPORT (BOIS, PIERRE, TOILE, PAPIER,...)

2) UNE MATIÈRE À Y APPLIQUER

3) UN INSTRUMENT POUR DISPOSER LA MATIÈRE SUR LE SUPPORT (LES DOIGTS, DES PINCEAUX, UN COUTEAU OU LES PROCÉDÉS D'APPLICATION PAR PROJECTION : À LA BOUCHE, AU PISTOLET)

D'APRÈS EMILE SOURIAU, *VOCABULAIRE D'ESTHÉTIQUE*, PUF, 1990.

### TABLEAU/PEINTURE

La définition donnée par Emile Souriau, pourtant assez large, ne parvient pas à rendre compte de toutes les expériences faites dans et autour de la peinture depuis les premiers collages cubistes (1912). Il faut en effet y ajouter d'autres notions pour comprendre les démarches artistiques du XX<sup>e</sup> siècle : le cadre, le support, le format, l'accrochage. Tout ce qui ressort en fin de compte du tableau.

Car plus encore que la peinture, le tableau s'est imposé comme la forme dominante de l'art occidental depuis la Renaissance, reléguant à la marge d'autres techniques comme la fresque, la tapisserie, le vitrail.

Attaques, critiques, hommages, redéfinitions du tableau, de ses constituants et de sa présentation (son accrochage) s'inscrivent donc dans l'histoire et la catégorie « Peinture ».

Claude Viallat, l'un des artistes et animateurs majeurs du groupe Supports-surfaces résumait ainsi cette histoire en 1973 :

*« Le tableau est à la fois support et scène de l'image « mise en scène ». L'analyse historique de la peinture occidentale nous propose successivement : peinture sur le mur (peintures rupestres, fresques) – sur panneaux de bois (tablettes, tableaux, retables) – sur toiles tendues sur châssis, d'abord encadrées, puis perdant progressivement leur cadre pour devenir de très grandes dimensions – c'est alors la forme même du tableau qui va être mise en cause, il va se modifier et se déformer (shaped canvas). Le fait d'enlever la toile du châssis, de la détendre, va imposer d'autres rapports. »*

Claude Viallat, *Penser la peinture*, Art Press, 1973, n°4.

Cette manière de déconstruire le tableau, de s'intéresser à ses propriétés formelles davantage qu'à un motif ou un récit, a été théorisée aux Etats-Unis, en particulier par le critique Clement Greenberg, comme étant l'essence même du modernisme :

*« L'essence du modernisme réside, à mon avis, dans l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline afin de critiquer cette même discipline, non pour la subvertir, mais pour la cantonner plus nettement dans son aire de compétence (...) Chaque art a dû déterminer, par une opération qui lui est particulière, l'effet qui lui est strictement particulier (...) »*

## LA PEINTURE

*Il en résulta rapidement que le champ de compétence propre et unique de chaque art coïncidait avec ce que la nature de son moyen d'expression avait d'unique. Le but de l'autocritique devint l'élimination, dans les effets de chaque art, de tout ce qui avait pu être emprunté aux effets des autres arts.»*

Clement Greenberg, *Modernist Painting*, *Arts Yearbook* 4, 1963,  
repris dans *The new art*, New-York, 1966.

### SUR QUELQUES PEINTURES DE LA COLLECTION DU MAC/VAL

Sans être exhaustif, on peut décliner quelques unes des procédures utilisées par les artistes de la collection. Chacune interroge à sa façon la manière de faire de la peinture après 1950.

Claude Rutault ou La peinture comme recette

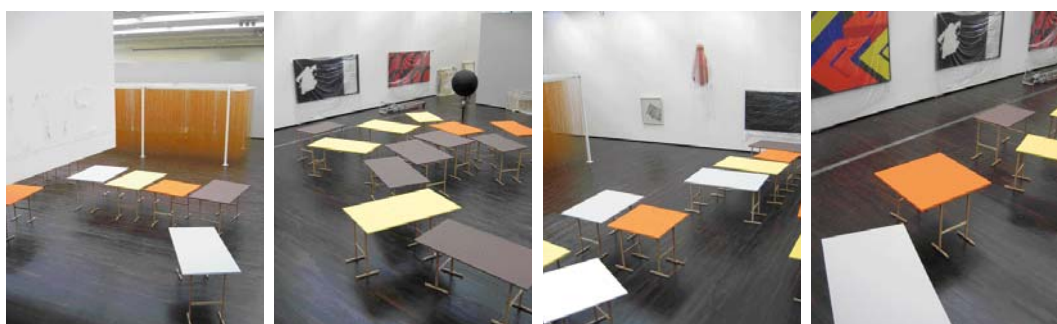
Peter Stämpfli ou Comment faire une sculpture avec un tableau?

Pierre Soulages ou Comment faire un tableau sans couleur?

Ces œuvres montrent combien on peut manipuler et expérimenter ce binôme peinture/ tableau avec les matériaux, les gestes, le sujet, la manière de présenter ou d'accrocher. Elles montrent à la fois la prégnance de ce modèle et l'extension considérable qu'il a reçu au XX<sup>e</sup> siècle. Ces gestes nouveaux reflètent des évolutions esthétiques mais aussi sociales, techniques ou politiques. Si elles travaillent à l'intérieur d'une tradition et d'une histoire de la peinture, elles ne peuvent être dissociées des innovations et des ruptures qui se sont déroulées dans les autres médiums.

## CLAUDE RUTAULT (1941)

CLAUDE RUTAULT INTERROGE LA DÉFINITION DU TABLEAU ET SES LIMITES. EST-CE UN OBJET PHYSIQUE CONSTITUÉ D'UNE TOILE TENDUE SUR UN CHÂSSIS ?  
OU BIEN EST-CE CET OBJET RECTANGULAIRE ACCROCHÉ AU MUR ?



Claude Rutault, *Définition/méthode 264 promenade n° 4*, 1995-2005.  
Toiles, châssis, tréteaux, dimensions variables.

### LA PEINTURE COMME RECETTE

En 1973, Claude Rutault énonce sa première «définition / méthode» (d / m) : «une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standard disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel.» Depuis, il en a proposé 293 autres, qui ont toutes pour ambition de viser à une déconstruction générale des modes d'existence du tableau.

Posé à l'horizontale, le tableau cesse d'être seulement une surface pour devenir un volume. Dans «Promenade n°4» ce sont 30 tableaux qui sont ainsi disposés. L'œuvre, énoncée en un paragraphe, occupe dès lors un espace considérable. C'est non seulement la position du regard qui est chamboulée, puisque les toiles sont vues de haut, mais la circulation même dans l'espace d'exposition qui est induite. Cette oeuvre, bien que constituée de tableaux, n'est pas considérée comme une peinture mais comme une installation (voir Fiche Installation).



Carl André, *Dipôles*, 1973.

#### CARL ANDRÉ EN REFLET

Bien que Claude Rutault soit éloigné des problématiques formelles, sa "promenade" fait penser à d'autres propositions artistiques, en particulier celles de la sculpture minimaliste. Celle-ci, refusant à la fois la narration et la personnalité de l'artiste, joue sur des formes élémentaires et répétitives et sur des matériaux lisses qui ont une finition industrielle. Carl André, artiste minimaliste, crée des sculptures par disposition de plaques de métal au sol. Procédant à une subversion inverse de Rutault, il crée ainsi des sculptures sans volume, des surfaces apposées sur la surface du sol. Le rapport entre l'œuvre et le corps du spectateur est transformé.

#### CARL ANDRÉ, ENTRETIEN AVEC IRMELINE LEBEER (1974)

*« J'ai lu, à votre propos, qu'en faisant du kayak avec un ami vous aviez eu l'idée d'une sculpture qui ressemblerait à la surface de l'eau ? Cela fait-il partie de votre légende ?*

*Non. L'anecdote est vraie. Elle se situe, je crois, en 1965 ou 1966. Je vivais dans le New Hampshire et je faisais souvent du kayak avec un ami. Lorsque j'étais couché au fond de l'embarcation, j'avais vraiment l'impression de glisser sur l'eau. À cette époque, je pensais déjà à exposer une sculpture très basse, en briques, et je me demandais s'il fallait que ces briques aient un, deux, trois ou plusieurs niveaux. La réponse me vint finalement de ces promenades en canot : la sculpture, comme la surface de l'eau devait avoir le même niveau et il eût été ridicule que des briques fussent plus hautes que d'autres.*

## CLAUDE RUTAULT (1941)

*Tout se passa très bien par la suite : je fis plusieurs pièces, disséminées sur le sol, ayant le même nombre d'éléments, mais de configurations différentes. En circulant entre les pièces, on avait l'impression de marcher sur l'eau. »*

In *L'art, c'est une meilleure idée*, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p.42.

## FLUXUS : LA CUISINE DE L'ART

Influencé par le compositeur John Cage pour qui tout son était de la musique, le mouvement Fluxus a privilégié le processus et l'action sur l'objet fini. Les artistes Fluxus rejettent les idées de virtuosité et de savoir-faire, tout en prônant la fusion de l'art et de la vie. Leurs propositions iconoclastes interrogent les conditions du concert, de la production d'œuvres ainsi que l'attitude et la place du public. La partition est remplacée par une consigne ou une recette dont l'exécution est laissée libre, comme dans la pièce suivante de Yoko Ono.

*« Peinture à la fumée  
Faites brûler une toile ou tout autre tableau achevé avec une cigarette,  
à n'importe quelle heure, pendant le temps que vous voulez.  
Observez le mouvement de la fumée. La peinture prend fin quand  
la toile ou le tableau est complètement parti. »*

Yoko Ono, été 1961

## A VOIR AUSSI :

- Fiche Installation: *Les hommes que j'aime*, album-collection n°2, *les hommes que j'aime pas*, album-collection n°10 d'Annette Messager (salle 6: Exister). Là aussi, par la multiplication et l'accrochage, on passe d'une catégorie, la photographie, à une autre, l'installation.

## LIENS

- Site Internet de Claude Rutault : [www.cneai.com/rutault/](http://www.cneai.com/rutault/)
- *L'art conceptuel, une perspective*, ARC-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
- Sur Fluxus: *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- L'Oulipo pour la création littéraire à partir d'une contrainte, notamment: Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1982.
- Georges Perec, *La disparition*, Gallimard, Paris, 1989.

## PIERRE SOULAGES (1919)

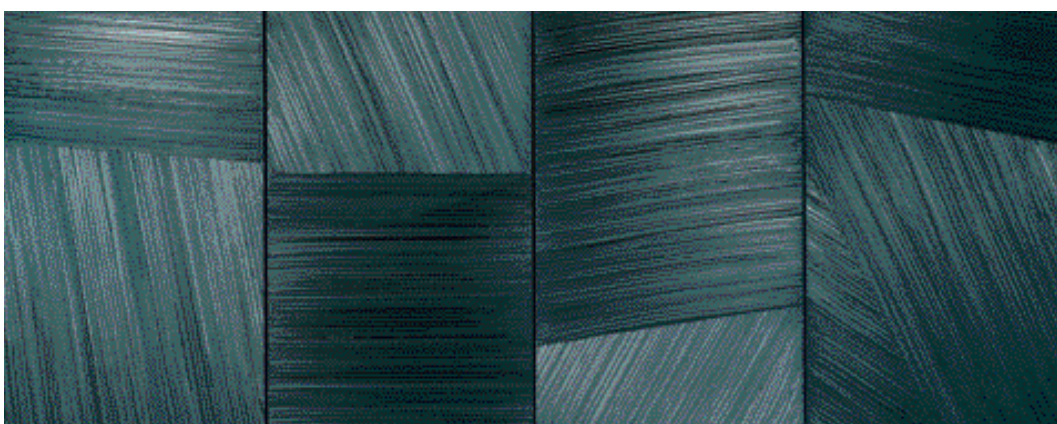
PEUT-ON FAIRE UN TABLEAU SANS COULEUR ?

PEUT-ON FAIRE UNE PEINTURE TOUTE NOIRE ?

PEUT-ON FAIRE DEUX CENTS TABLEAUX ENTIÈREMENT NOIRS ?

TOUT L'ŒUVRE DE SOULAGES SEMBLE ÊTRE UNE RÉPONSE

ET UN DÉMENTI À CES QUESTIONS.



Pierre Soulages, *Peinture*, 30.11.1988. Polyptyque, huile sur toile, 4 châssis assemblés, 165 x 411 cm.

Pierre Soulages crée des tableaux sans motif, sans sujet, sans couleur. Serait-ce une peinture du vide ? Un support de méditation ? Un objet propre aux expériences mystiques ? Non, le peintre récuse l'allégorie et le symbolisme comme la fonction critique ou réflexive. Que reste-t-il alors ? Le format, la matière et la lumière. Pierre Soulages, tout en conservant une technique picturale, transforme son tableau en objet physique et devient le sculpteur de sa surface.

### LA QUESTION DU MONOCHROME

*« (...) Pierre Soulages réalise toujours de véritables compositions. Mais depuis une dizaine d'années, elles sont le plus souvent élaborées à partir d'une peinture noire qui recouvre entièrement le support. Son œuvre invite à distinguer la couleur seule de la monochromie. Depuis ses débuts, Soulages explore essentiellement les pouvoirs et les possibilités d'une seule couleur, le noir. Au fil des années, celui-ci a progressivement envahi la surface. Au lieu de la catastrophe attendue – un monochrome noir, après tant d'autres – les diverses textures de la matière engendrent un jeu infini de valeurs différenciées. Le peintre a raconté comment après avoir « patangé » pendant des heures sur un tableau en cours, la toile semblait définitivement « gâchée ». Découragé, il continua cependant à travailler la surface. Le résultat l'intéressa. De nouvelles perspectives s'ouvraient à lui. La lumière réfléchi par les stries inscrites dans la matière engendre des effets sans cesse renouvelés : au lieu de voir le noir initial, nous percevons une multitude de gris plus ou moins lumineux, qui se modifient en fonction de nos déplacements et des changements d'éclairage. »*



## PIERRE SOULAGES (1919)

*Ces stries tracent des rythmes, créent des formes et opposent leurs vibrations au silence des surfaces lisses. A même la couleur, elles organisent un objet plastique complexe, où le noir initial, métamorphosé, échappe toujours à la monochromie.»*

Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, p.136.

## UN ART DE LA LUMIÈRE

Emile Souriau, dans l'article consacré à la sculpture, souligne combien celle-ci est tout autant un art de la lumière que de l'espace. De façon révélatrice, la réflexion sur la lumière développée ici, est en grande partie transposable au travail de Pierre Soulages.

*« Art spatial et visuel, la sculpture doit nécessairement rendre manifeste pour la vue la configuration extérieure de ses volumes, la forme de sa surface. (...) elle révèle des modelés, des concavités et des reliefs, des saillies et des creux, et elle le fait par les ombres et la lumière. Le sculpteur Falconet, auteur de l'article Sculpture dans L'encyclopédie, s'y plaint que le grand public ne se rende pas suffisamment compte que la sculpture est un art de la lumière. Comme il le montre bien, l'œuvre sculptée, qui n'est pas toujours éclairée d'une même manière prend sous les variations de l'éclairage une quantité d'apparences différentes, et pourtant elles sont toutes virtuellement contenues dans la forme donnée par l'artiste à la matière. Aussi, conclut-il (citant le comte de Caylus), alors que le peintre fait le choix d'un effet de lumière qu'il représente dans son tableau, la sculpture ne choisit pas ses jours, elle les a tous. Dans une forme unique, le sculpteur fait bien en effet tous les choix qui détermineront un nombre indéfini d'apparences »*

Emile Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Ed. PUF, article « Sculpture », p.1278.

## MOUVEMENT ET LUMIÈRE

Le travail de Pierre Soulages sur la lumière est indissociable du mouvement. Celui de la main du peintre d'abord, celui du corps du spectateur ensuite. En ce sens, il est intéressant de le confronter aux recherches de l'art cinétique et en particulier à Julio Le Parc dont deux Continuels lumières sont exposés dans la même salle.

*« L'emploi de la lumière rasante depuis 1960 donna des résultats spectaculaires avec les continuels-lumières et les cylindres introduits en 1962. (...)*

*A la suite de ces expériences, Le Parc choisit de mettre l'accent sur la visualisation de la lumière en rapport avec le mouvement.*

*Pour commencer, des sources de lumière furent simplement placées derrière un bac percé de trous. Ce projet trouva son application dans le Labyrinthe exposé à la biennale de Paris en 1963 et, deux ans plus tard, dans celui exposé à New York. (...)*

## PIERRE SOULAGES (1919)

*deux ans plus tard, dans celui exposé à New York. (...)*

*Malgré les apparences, les objets de Le Parc entrent tous dans la continuité de la recherche commencée avec des formes géométriques simples et des permutations chromatiques – qu'il s'agisse des dalles de son parcours accidenté, de sa chaise basculante à ressorts, de ses lunettes donnant*

*des visions fragmentées et réfléchies de l'environnement ou encore de la construction d'un volume de particules en mouvement accrochant les rayons de lumière.*

*Les effets souvent obtenus par Le Parc à l'aide de miroirs et de lumière directe ne peuvent masquer sa principale préoccupation : la poursuite d'une recherche plastique fondamentale (...)*»

Franck Popper, *L'Art cinétique*, Ed. Gauthiers-Villars, Paris, 1970, pp. 173-174.

## A VOIR AUSSI

- Fiche Sculpture : Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre* (1962) et *Continuel lumière avec formes en contorsion* (1966), (salle 1 - Lumière!)

## LIENS

- Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996 p.136
- Derek Jarman, *Blue*, 80mn, 1993. Un film où le vocabulaire du cinéma est réduit au son et à un écran bleu ininterrompu.

## PETER STÄMPFLI (1937)

ON S'EST HABITUÉ À VOIR LE MONDE À TRAVERS UN RECTANGLE, CELUI DU TABLEAU ET DE SA DESCENDANCE, L'ÉCRAN. LA DIVERSITÉ DES FORMES - PAYSAGES, VISAGES, OBJETS - TOUTES CONTENUES DANS LA MÊME FIGURE GÉOMÉTRIQUE, LE RECTANGLE DE LA TOILE. ICI, AU CONTRAIRE, L'OBJET REPRÉSENTÉ OCCUPE TOUTE LA SURFACE ET DONNE SA FORME AU CHÂSSIS. LA PEINTURE PREND UNE DIMENSION SCULPTURALE PAR LA MONUMENTALITÉ DU TABLEAU ET PAR L'EMPREINTE QUI LE PROLONGE AU PLAFOND. NOUS NE SOMMES PLUS DANS UN RAPPORT FRONTAL À UNE SURFACE MAIS CONFRONTÉS À UNE FORME QUI S'ÉTEND

### COMMENT FAIRE UNE SCULPTURE AVEC UN TABLEAU ?

#### LES OBJETS QUOTIDIENS

«Si, en un premier temps, Peter Stämpfli envisage de «faire une sorte de dictionnaire des objets, des gestes quotidiens (Machine à laver, Allô plombier, Filter Cigarettes, Chaussure de luxe, tous de 1963) c'est non seulement pour pénétrer l'intention de ce qui occupe le pop art américain; mais aussi, plus généralement et plus personnellement, pour appréhender ce qu'il en est de l'envahissement et de la dictature spectaculaire (la même affiche cinquante fois répétée dans la même station de métro) des images que la société de ce milieu du XX<sup>e</sup> siècle entend donner d'elle-même.»

Marcelin Pleynet,  
*Peter Stämpfli et la science des signes*, in *Stämpfli*,  
Ed. Galerie nationale du Jeu de Paume,  
Paris, 2002, p.18

«Après les objets quotidiens et les gestes simples, la vision de Stämpfli se fixe sur l'automobile et son œil de surdoué de l'image médiatique se livre au zooming intégral du symbole de consommation, morceau par morceau, des fragments de carrosserie à la roue et de la roue au pneu et du pneu à sa trace.»

Pierre Restany, *Peter Stämpfli, le grand communicateur*,  
in *Stämpfli*,  
Ed. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2002,  
p.12



Peter Stämpfli, *M301 avec trace*, 1970,  
huile sur toile sur châssis découpé, 586 x 210 cm.

### AGRANDIR

Jeff Koons crée, à partir d'un bibelot représentant un chien, une sculpture monumentale en utilisant un matériau naturel. Deux traits peuvent être relevés qui le rapprochent du travail de Peter Stämpfli. L'agrandissement d'un objet ou d'une forme transforme celui-ci. Cette transformation est effectuée à partir d'un objet non artistique: le bibelot chez Koons, la pièce industrielle chez Stämpfli.



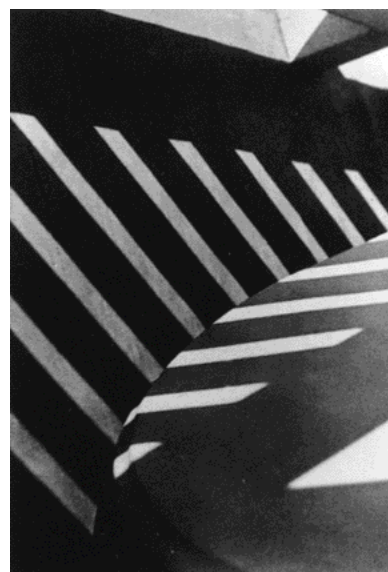
Jeff Koons, *Puppy*, sculpture florale, 1992.

### PHOTOGRAPHIE

Le travail de Peter Stämpfli, bien qu'utilisant les matériaux traditionnels de la peinture, n'est pas étranger à une pratique de la photographie. Car le pneu n'est pas chez lui métaphorique mais bien réel. Il reproduit des modèles existants de pneus et leurs dessins caractéristiques. Sa pratique de l'agrandissement est, en ce sens, comparable à la pratique du gros plan et du détail que permet la technique photographique. Sans y chercher une influence ou un précédent, on peut ainsi comparer *Sabro 1*, autre œuvre de Peter Stämpfli, aux photographies de Paul Strand, photographe américain (1890-1976) pour voir comment un objet matériel peut devenir une forme abstraite.



Stämpfli, *Sabro 1*, 1990. Huile sur toile, 249 x 294 cm (Salle 1bis - Action!)



Paul Strand, *Ombres*, Twin Lakes, Connecticut, 1916.

## PETER STÄMPFLI (1937)

## L'ÉCRITURE DES CHOSSES

«L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits): il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard.»

Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, Ed. Gallimard, 1976, p.10

Francis Ponge, l'auteur du *Parti pris des choses*, a mené un projet littéraire que l'on peut rapprocher du travail de Peter Stämpfli. Pour renouveler la poésie, il choisit des «choses», objets non nobles, modestes ou utilitaires. Son travail poétique consiste à dépasser la banalité du sujet et à transformer celui-ci en matrice d'images visuelles et de métaphores. Dans *Le savon*, un objet du quotidien devient le sujet d'un livre. Ponge procède par variations et cherche tous les partis qu'il peut tirer de cet objet et de ses caractéristiques: sa forme, son usage, son odeur... Le savon devient ici matière fabuleuse, objet onirique et symbolique.

*« Si je m'en frotte les mains, le savon écume, jubile...  
Plus il les rend complaisantes, souples,  
Liantes, ductiles, plus il bave, plus  
Sa rage devient volumineuse et nacrée...  
Pierre magique!  
Plus il forme avec l'air et l'eau  
Des grappes explosives de raisins  
Parfumés...  
L'eau, l'air, et le savon  
Se chevauchent, jouent  
A saute-mouton, forment des  
Combinaisons moins chimiques que  
Physiques, gymnastiques, acrobatiques...  
Rhétoriques ?*

*Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient. »*

Francis Ponge, *Le Savon*, Ed. Gallimard, coll. L'imaginaire, 1967, p.17

## A VOIR AUSSI

- Fiche Sculpture
- Sculpture de Peter Stämpfli, *Empreinte de pneu S 155*, 1989, installation définitive au parc du Petit-Leroy, Chevilly-Larue, Val-de-Marne
- *The hand* de Melik Ohanian (salle 5 - Face au monde). Melik Ohanian crée à partir d'une image vidéo un environnement visuel qu'il qualifie de sculpture.

## LIENS

- <http://www.philagora.net/auteurs/pongoug.htm> pour un commentaire sur Le parti pris des choses de Ponge.
- [www.guggenheim-bilbao.es/frances/exposiciones/permanente/jeff\\_koons/jeff\\_koons.htm](http://www.guggenheim-bilbao.es/frances/exposiciones/permanente/jeff_koons/jeff_koons.htm) Pour une présentation du travail de Jeff Koons.

## LA SCULPTURE

« L'ART N'EST PAS LA SIMPLE REPRODUCTION D'UNE RÉALITÉ DONNÉE, TOUTE FAITE. C'EST L'UNE DES VOIES QUI MÈNE À UNE VISION OBJECTIVE DES CHOSES ET DE LA VIE HUMAINE. CE N'EST PAS UNE IMITATION MAIS UNE DÉCOUVERTE DE LA RÉALITÉ. CEPENDANT, LA NATURE QUE NOUS DÉCOUVREONS À TRAVERS L'ART N'EST PAS CELLE DONT PARLE LE SAVANT. [...] LE LANGAGE ET LA SCIENCE SONT DES ABRÉVIATIONS DU RÉEL; L'ART EST UNE INTENSIFICATION DU RÉEL. LANGAGE ET SCIENCE SE FONDENT SUR UN SEUL ET MÊME PROCESSUS D'ABSTRACTION; ON PEUT DÉCRIRE L'ART COMME UN PROCESSUS CONTINU DE CONCRÉTISATION. »

ERNST CASSIRER (1874-1945) *ESSAI SUR L'HOMME*, ED MINUIT, 1975

### ETIENNE BOSSUT ET JÉRÔME BASSERODE

Deux œuvres en volume pour tenter une définition de ce qui n'est plus « sculpté », taillé ou modelé et encore moins « statue ».

La sculpture depuis la fin des années 60 a entamé une métamorphose structurelle, elle s'étend à l'environnement, éphémère elle disparaît, jusqu'à la lisière où « les attitudes deviennent formes ».

### POUR UNE DÉFINITION

*« Au XX<sup>e</sup> siècle la définition de la sculpture est moins limitative. C'est d'abord une technique (ou une forme d'activité productrice qui suppose a priori un objet unique) et ensuite le produit de cette technique, sans mention d'une quelconque imagerie ou fonction commémorative. »*

*Le mot sculpture désigne plus précisément l'interprétation moderne de la forme artistique en 3 dimensions. Ainsi entendue la sculpture n'est pas la statuaire; elle ne remplit aucune fonction déterminée. C'est une création autonome, dont l'iconographie, les techniques les matériaux et les dimensions peuvent de ce fait varier à l'infini. »*  
(...)

*« Cette redéfinition de la forme en trois dimensions que représente l'avènement de la sculpture moderne correspond à certaines transformations radicales observées dans l'ensemble de l'art occidental au tournant du siècle. De toutes ces transformations, la plus considérable fut ce que l'on peut appeler le passage du mode perceptif au mode conceptuel. L'apparence extérieure a cédé le pas aux idées, au terme d'une évolution amorcée conjointement par Cézanne et par le symbolisme: le premier dans son analyse plastique de la planéité, le second dans son aspiration à incarner une essence spirituelle. (...) »*

*Le sculpteur moderne a renoncé à représenter des personnages humbles ou illustres pour s'efforcer de présenter des idées abstraites ou une vision intérieure sous une forme concrète. »*

Extraits Margit Rowell in cat. *Qu'est-ce que la sculpture moderne*, MNAM, Centre G.Pompidou, 1986, p.11

## LA SCULPTURE

Et Dominique Bozo de préciser la fin des catégories traditionnelles :

*« Sans en exagérer la portée, on peut dire que la Guitare de Picasso, œuvre de peintre vérifiant un problème de peinture, met fin aux catégories traditionnelles de peinture et de sculpture, permet l'apparition d'un nouveau vocabulaire formel, institue la liberté des pratiques et l'invention permanente des signes, comme elle autorise de nouvelles attitudes, de nouvelles expressions et de nouveaux sentiments jusqu'à l'humour même. Elle dépasse les notions de bloc, de taille et de modelage, privilégie les nouveaux matériaux, tous les matériaux, de l'objet aux déchets, des métaux aux résines, des textiles à l'électricité, à « l'immatériau ». La sculpture moderne rejoint la peinture non seulement en termes d'espace mais de picturalité et de polychromie naturelle ou peinte, comme elle donne au vide ses qualités de matière. (...) »*

Extraits Dominique Bozo in cat. *Qu'est-ce que la sculpture moderne*, MNAM, Centre G.Pompidou, 1986.

## JÉRÔME BASSERODE (1958)

« NOUS AVONS MODIFIÉ SI RADICALEMENT NOTRE MILIEU  
QUE NOUS DEVONS NOUS MODIFIER NOUS-MÊMES POUR VIVRE  
À L'ÉCHELLE DE CE NOUVEL ENVIRONNEMENT. »

NORBERT WIENER, *CYBERNÉTIQUE ET SOCIÉTÉ*, 1948  
IN CAT *L'ŒIL MOTEUR*, STRASBOURG, P.19



Jérôme Basserode, *Dalite 1*, 1992.  
Bois, paraffine, pigments, crayons, zinc et arbre,  
70 x 51 x 60 cm.

Tiroirs entrouverts, Jérôme Basserode cherche à faire parler cet objet domestique à qui l'homme demande de ranger, classer, protéger, cacher. Il déplace l'arbre de son milieu naturel à un environnement artificiel et fige dans la résine, crayons, textes, outils fabriqués par l'homme pour communiquer. Au delà du rapprochement de l'assemblage, il transforme l'objet sédentaire en objet nomade.

Avec Basserode les meubles deviennent des objets intelligents, chargés de transmettre de la pensée ainsi visualisée. Cette série, intitulée *Dalite*, mot en sanskrit qui veut dire «brisé» et renvoie à une autre culture, se constitue de ces objets domestiques hybrides qui «portent le doute sur le «naturel» des processus. *Dalite* parle du temps, de la vie, de la mort.

Face à l'obsession de l'homme dans sa conquête du temps et de la nature, Jérôme Basserode adopte une position critique en jouant des phénomènes tels que l'éphémère et le nomadisme.

### DES OBJETS...

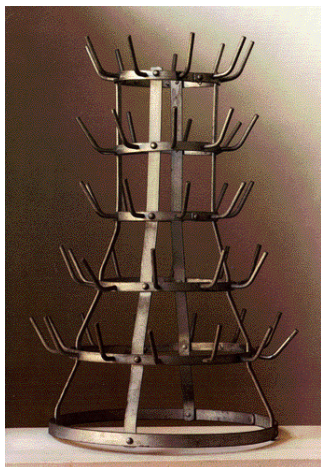
*« La phrase de La Fontaine « Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection » est devenue une clé essentielle de toute poésie.*

*Nos ancêtres vantaient les Beautés de la Nature, ils chantaient sa permanence et le renouvellement des saisons, alors que nous sommes confrontés à des paysages urbains, à un monde de choses construites par l'homme. Tout objet a un pouvoir d'évocation qui peut déclencher en nous des enchaînements d'idées et de souvenirs »*

Extrait de *Sept leçons de choses*, Jean-Hubert Martin in cat. *Truc & Troc*, ARC-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983, p.11



## JÉRÔME BASSERODE (1958)



Marcel Duchamp  
Porte-bouteilles, 1914.



Pablo Picasso, *La tête de Taureau*,  
1943. Selle et guidon.

« Pour reprendre une classification connue, Basserode ne peint pas ce qui est, ni ce qu'il sait, mais ce qui devient. La pensée se voit contrariée par le vivant, et le vivant par la pensée, dans le cadre d'un devenir qui engage toute l'œuvre. Dans le XX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Picasso affirmait la *métempsychose\** des formes, un guidon et une selle de vélo étant susceptibles de se métamorphoser en tête de taureau. Duchamp inversement, a mis en évidence la réversibilité de ces mêmes formes, un simple déplacement conceptuel permettant au porte-bouteille de devenir *ready-made\*\**. Basserode met en scène les deux mouvements ».

\*métempsychose: doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux et même végétaux. Synonyme: réincarnation, transmigration. C'est aussi un dogme fondamental du brahmanisme.

\*\* Ready made: Duchamp signe et déplace des objets courants, industriels et leur donne, par ce biais, un statut d'œuvre d'art.

Nicolas Bourriaud, « Basserode le vivant et le nomade », in *Dalite* 1993, Centre Culturel Français de Palerme et de Sicile

## « PORTER LE DOUTE SUR LE « NATUREL » DES PROCESSUS »

« Basserode veille toujours à enclorre et dépouiller au maximum les processus biologiques: ceux-ci ne sont jamais livrés à eux-mêmes, dans une affirmation douteuse des pouvoirs impérieux de la nature; au contraire, ils se révèlent enchâssés, subordonnés à des structures géométriques. (...) A partir des *Mémoires mobiles vivantes* en 1989, valises dont les compartiments renfermaient différents éléments végétaux ou minéraux, destinés à voyager autour du monde par l'entremise d'amis globe-trotters, le statut du vivant devient le point central de ses recherches, et revendiqué comme tel. Auparavant utilisé comme un jeu, le vivant sera systématiquement l'aliment d'un combat dialectique entre l'organique et l'immatériel, la clé de voûte d'un édifice qui réunit la mémoire et l'action, la pensée et le mouvant. Œuvre Bergsonnienne s'il en est: chaque pièce s'y définit comme durée particulière, à l'intérieur de laquelle se débattent le calculé et le vivant. (...) Ce que refuse Basserode, c'est l'opposition artificiellement entretenue entre la nature en tant que prolifération incontrôlable, et la culture comme mémoire pure, expression de notre maîtrise du monde. Son travail va mettre en scène ce renversement de valeurs: la nature y sera douée de mémoire et la pensée, à contrario, jouera le rôle d'un continuum naturel et homogène. »

Nicolas Bourriaud, « Basserode le vivant et le nomade », op.cit.

## JÉRÔME BASSERODE (1958)

## « CONTOURS DE L'OBJET NOMADE »

*« Le nomade est celui qui prend en charge dans le même mouvement sa personne et son devenir, son trajet et le monde qui l'entoure. (...) Une pensée du nomadisme et plus encore une pensée nomade sont inacceptables dans notre civilisation techniquement avancée.*

*En effet, les seuls objets dont cette civilisation a accepté et autorisé l'existence, sont des objets qui d'une part obéissent aux normes de la production et de la consommation de masse et d'autre part ne prennent appui sur, ou ne rendent possible comme déplacements que l'accomplissement de trajets préconçus et prétracés.*

*La question du statut de l'objet nomade suppose donc que l'on aborde auparavant, non seulement celle de la marchandise et de l'objet sédentaire mais aussi celle de la fabrication et au-delà, du processus de la création.*

*L'objet sédentaire s'oppose à l'objet nomade en ceci que le premier, qui est présenté comme pérenne, se trouve incapable de résister à la puissance destructrice du temps auquel, héroïque, il prétend s'opposer, alors que le second, il est lié à un mode de vie et se joue ou plutôt joue avec le temps. Essentiellement fragile, l'objet nomade est une charge que l'on peut porter et transporter avec soi.*

*Lié fondamentalement au corps, à sa surface et à son poids, il le pare, le prolonge, l'accompagne, mais n'est jamais voué à occuper une quelconque place dans l'espace normé de la valeur marchande.*

*L'objet nomade est à la fois le fruit d'une logique liée au déplacement et l'un des vecteurs du déplacement. Il s'inscrit comme la vie même, dans une durée et dans un espace libérés des contraintes de la valeur, là où l'objet sédentaire, descendant direct de la marchandise, cherche encore à faire le vide autour de lui pour occuper l'espace de sa splendeur monumentale et faire rayonner les lettres d'or de l'échange et du travail. (...) L'objet nomade est lié à l'usage, non en ce qu'il serait le précurseur d'un retour à un état de l'objet antérieur à l'apparition de la marchandise, mais en ce qu'il permet d'échapper à la toute puissance de celle-ci. »*

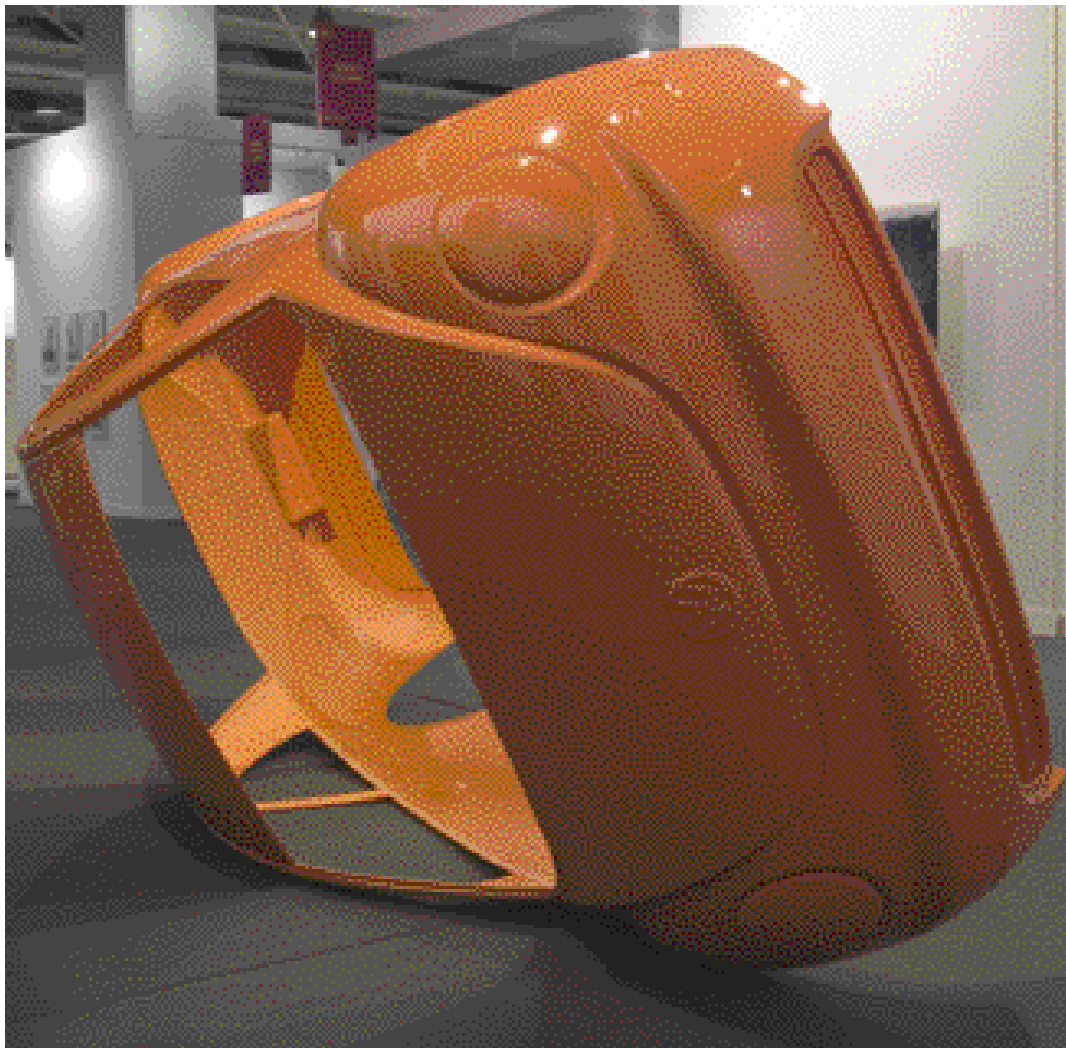
M. Baudson, J.-L. Poitevin, J.Basserode ; *Absences et manières*, CCC, Tours/IAC, Villeurbanne et C.A.C., Meymac, 1999.

## LIENS

- [http://www.parvis.net/intranet/upload/liens/centredArt/centredart\\_1.pdf](http://www.parvis.net/intranet/upload/liens/centredArt/centredart_1.pdf)
- M. Baudson, J.-L. Poitevin, Basserode ; *Absences et manières*, CCC, Tours/IAC, Villeurbanne et C.A.C., Meymac, 1999.
- Art Press n° 242, Jan. 99, exposition Basserode, p.79.
- Art Press n° 177, Fév. 93, «Basserode le mouvement du cavalier», J.Y. Jouannais p.37.

## ETIENNE BOSSUT (1946)

### LE MOULE INDUSTRIEL EN PLASTIQUE DEVIENT ŒUVRE D'ART



Etienne Bossut, *L'Auto du salon*, 2004, moulage polyester peint, 410 x 170 x 140 cm.

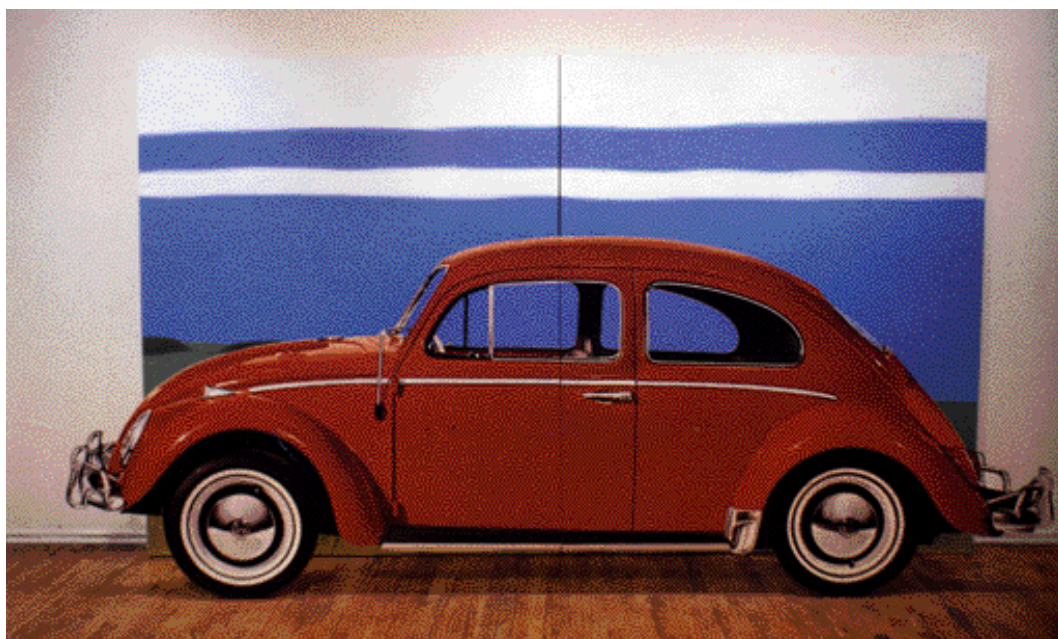
Renversée et posée directement sur le sol du musée cette sculpture est un moulage de la New Beetle, dernière version de la très populaire «coccinelle». Le regard à travers cette solide feuille de plastique toute neuve en fait percevoir le déséquilibre, la fragilité, la projection dans l'accident potentiel.

Depuis la fin des années 70 Etienne Bossut moule des objets en plastique, plus exactement en polyester, une résine synthétique armée de fibre de verre employée pour les bateaux et certaines voitures. Les couleurs sont dans la masse, soulevant la question de la couleur dans la sculpture.

### AU DELÀ DU DÉTOURNEMENT, LE MOULE INDUSTRIEL EN PLASTIQUE DEVIENT ŒUVRE D'ART: «DU PAREIL ...AU MÊME»

Détourner des objets de la société de consommation est propre au XX<sup>e</sup> siècle. Quand l'artiste absorbe dans son propre style les images de la société pour en faire un objet esthétique, il lie étroitement l'art à la vie, et du même coup interroge la nature même de l'œuvre d'art.

Etienne Bossut a-t-il, comme Tom Wesselman, «détourné» une vraie voiture?



Tom Wesselmann, Paysage n°5, 1965. Huile sur toile, collage sur toile, 213 x 381 x 46 cm.

**A LA QUESTION, « POURQUOI DES MOULAGES ET NON PAS LES OBJETS  
EUX-MÊMES ? », ETIENNE BOSSUT RÉPOND :**

*« Justement pour la re-présentation ! Il me semble que l'image devient plus forte que l'objet lui-même, même si la différence est imperceptible. Et puis, le moulage fixe une date, un état, par rapport à ces objets qui, eux, continuent à évoluer, c'est-à-dire vieillir, à s'oxyder, à se déformer et à se modifier. Ce qui me fait penser aux masques mortuaires vite réalisés avant la décomposition, une image de dernière minute. »  
(...) « Je ne récupère pas du tout, l'objet lui-même ne m'intéresse pas, je lui préfère de beaucoup les images neuves, colorées, non bio-dégradables que je réalise avec le plastique. Je ne fais que du simili ce qui est paradoxal, car en principe le simili est faite de moyens. »*

Entretien in cat. *Truc & Troc leçons de choses*, ARC, 1983 p.18.

**ETIENNE BOSSUT TIENT À METTRE EN ÉVIDENCE UN PROCÉDÉ CLASSIQUE DE  
LA SCULPTURE TRADITIONNELLE, LE MOULAGE.**

*« Le plastique, notait Barthes, est la première substance alchimique (transformation brusque de la matière), où l'artifice vise au commun et au non rare. Il est « l'ubiquité rendue visible » car le monde entier peut être plastifié. Les œuvres d'art aussi, et notamment la sculpture qu'Etienne Bossut réduit parfois à sa condition fondamentale : la pesanteur. (...)*

*En mettant en avant le « moulage », qui dans la sculpture classique est une opération secondaire confiée à un artisan, il nous montre que la sculpture n'a pas échappé au procès de l'œuvre d'art et de sa reproductibilité. Le moulage en plastique devient l'équivalent de la reproduction, du tirage photographique pour l'œuvre d'art originale.*

ETIENNE BOSSUT (1946)

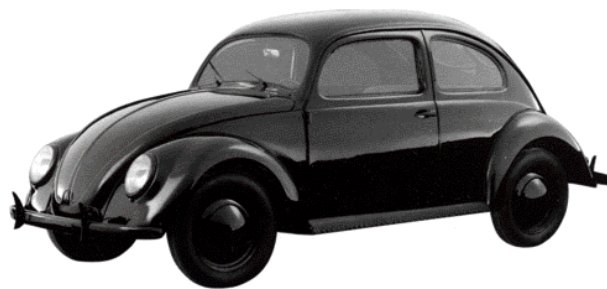
*Ainsi la condition de la sculpture d'aujourd'hui est d'appartenir autant à « l'image » qu'à « l'objet ».*

*Malgré ses noms savants qui évoquent pour Barthes des noms de bergers grecs (Polystyrène, Polyéthylène...) le plastique est une substance disqualifiée résolument prosaïque. »*

Arielle Péleuc, *Du pareil... au même*, in cat Mont de Marsan p. 39

VOLKSWAGEN ... UN PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ

1946. Porsche travaille sur un projet de voiture populaire depuis les années 20. Face au refus de plusieurs constructeurs, il décide de soumettre son idée au gouvernement allemand: Hitler le soutient. Un premier prototype de la Volkswagen est montré en octobre 35. On s'accorde à penser que cette automobile est révolutionnaire avec son moteur arrière à refroidissement par air, ses quatre roues à suspension indépendante et sa carrosserie profilée. La guerre interrompt son lancement et sa réelle production démarrera en 1946.



## LA PHOTOGRAPHIE

« NOUS ACCEPTONS FACILEMENT LA RÉALITÉ,  
PEUT ÊTRE PARCE QUE NOUS SENTONS QUE RIEN N'EST RÉEL. »

JORGE LUIS BORGES, *L'IMMORTEL*

Les pratiques artistiques contemporaines se jouent volontiers de la valeur de document ou de preuve de la photographie et plus largement de son lien fort avec la réalité.

Les certitudes tombent devant l'ambivalence des images réalisées par des artistes. Celles qui, dans notre quotidien, sont le vecteur privilégié de la communication médiatique, deviennent alors des représentations complexes qui donnent à penser plus qu'elles ne délivrent un message.

Un choix d'œuvres de la collection permanente du MAC/VAL permet de découvrir différentes utilisations de la photographie par les artistes d'aujourd'hui :

*Sans titre n° 65 (Les Situations, Sécurité sociale)* de Valérie Jouve ouvre une dimension temporelle photographique particulière et se teinte d'étrangeté.

*Les hommes que j'aime, Les hommes que j'aime pas* d'Annette Messenger explore la possibilité d'un point de vue photographique non objectif.

### A LA RECHERCHE DE L'ESSENCE PHOTOGRAPHIQUE

*« J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise ; j'inspectais la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelles circonstances je les avais portés ; peine perdue. Et cependant, parce que c'était une photographie, je ne pouvais nier que j'avais été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de Blow up n'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même. Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. (...) Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images.*

*Les premières photos qu'un homme a contemplées (Niepce devant la Table mise, par exemple) ont dû lui paraître ressembler comme deux gouttes d'eau à des peintures (toujours la camera obscura) ; il savait cependant qu'il se trouvait nez à nez avec un mutant (un Martien peut ressembler à un homme) ; sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de « ce qui avait été » : ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on peut toucher. Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé,*

## LA PHOTOGRAPHIE

*La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche. (...)*

*La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de réel (...), rien que de l'artifice : Thésis, non Physis ; la Photographie disent-ils n'est pas un analogon du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes les représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du réel passé : une magie et non un art. Se demander si la Photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constatative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation ».*

Roland Barthes, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, 1980, Editions Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, p.133-139.

## VALÉRIE JOUVE (1964)

QU'EST CE QUI DIFFÉRENCIE CETTE PHOTOGRAPHIE DE VALÉRIE JOUVE, QUI SE TROUVE ACCROCHÉE SUR LES CIMAISES D'UN MUSÉE, DE LA PRISE DE VUE QU'UN JOURNALISTE AURAIT PU EFFECTUER À L'OCCASION D'UN REPORTAGE SUR LE MÊME SUJET (LA SÉCURITÉ SOCIALE)?

LES PERSONNAGES DE L'IMAGE, ICI PRIS DE DOS, N'ONT RIEN DE SENSATIONNEL NI DE PITTORESQUE. LA FIGURE HUMAINE N'EST PAS REGARDÉE MAIS OFFRE À VOIR UNE SITUATION. L'ACCENT EST MIS SUR LA DURÉE PLUTÔT QUE SUR L'ÉVÉNEMENT. VALÉRIE JOUVE COMPOSE UNE PHOTOGRAPHIE EN FORME D'INTERROGATION DE NOS HABITUDES DE PERCEPTIONS.



Valérie Jouve, *Sans titre n° 65* (Les Situations, Sécurité sociale), 1996-1999, photomontage d'après fichier numérique, C-print, 80 x 100 cm. (Salle 6 – Exister)

## UNE PHOTOGRAPHIE HORS-TEMPS

*« Que la tâche d'un photo-reporter soit de capter, en un temps T, le pur événement, qui advient et jamais ne se reproduira, que celle d'Henri Cartier-Bresson, emblème du reportage à la française, soit de saisir les « instants à la sauvette » - comme l'indique son livre -, il n'y a là guère matière à polémique. Qu'en revanche, l'on s'obstine à voir dans toute photographie – y compris plasticienne – la traque obstinée du moment unique semble une grave erreur de compréhension quant à la photographie contemporaine. »*



## VALÉRIE JOUVE (1964)

*(...) la question même de la saisie de l'instant est devenue caduque pour la plupart des plasticiens contemporains, l'intérêt s'étant déplacé soit vers une démarche appropriationniste des images, à vocation souvent critique et politique (...) soit vers ce que le critique français Jean-François Chevrier a désigné sous le label d'une « autre objectivité ». (...) à la différence de ce qui se passe chez un photo-reporter, pour qui l'essentiel se joue sur le double terrain de l'événementiel et de l'actualité, l'événement comme tel ne trouve guère sens ni fonction dans la photographie plasticienne. L'important est ailleurs : dans la saisie parfaitement concertée d'un objet, d'une architecture ou d'un visage, dont la singularité actuelle demeure tout à fait secondaire. Du même coup, si le reporter photographe reste fidèle à la mythologie du scoop et à ce que Roland Barthes a nommé dans ses Mythologies la « photo-choc », le photographe plasticien, lui, opte tout au contraire pour la pose et, contre la fugacité de l'instant signifiant, choisit le hors-temps, le non-temps de la fixité de son modèle. Enfin, tandis que la photographie de reportage demeure souvent encore en noir et blanc et respecte le plus souvent un format classique, pour ne pas dire conventionnel, la photographie plasticienne joue la plupart du temps sur la couleur et le grand format. (...) Images plates, neutres, dénuées de tout artifice. Photographies du constat et de l'archivage, qui ne visent que la présence muette des choses et l'opacité des êtres. Quelque chose comme la matité du réel, son entêtement à être là et à ne point signifier. »*

Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, Un art paradoxal*, Editions du Regard, 1998, p. 149.

## PEINTRE DE LA VIE MODERNE

Allant à l'encontre de l'idée que la photographie est le meilleur moyen de représenter des instantanés du quotidien, Malcolm Morley peint des scènes de la vie courante contemporaine. L'utilisation de la peinture, pour la réalisation d'une image dite « hyperréaliste », donne toute son ambiguïté au tableau. Image d'image, car peint à partir de projections photographiques, ce tableau assume totalement son statut de simulacre. Le choix d'un sujet d'une grande banalité contraste fortement avec la grande dimension de la toile. La chronique sociale s'efface ici au profit d'une atmosphère d'une grande étrangeté.



Morley Malcolm, *Ruskin Family*, 1968.  
Huile sur toile 149,9 x 210,8 cm

## ANNETTE MESSENGER (1943)

DANS CETTE INSTALLATION, ANNETTE MESSENGER  
JUXTAPOSE DES APPRÉCIATIONS OPPOSÉES  
(J'AIME, J'AIME PAS) À DES IMAGES POURTANT IDENTIQUES.  
L'IDÉE D'OBJECTIVITÉ SOUVENT ASSOCIÉE AU SUPPORT PHOTOGRAPHIQUE  
EST REMISE EN QUESTION.



Annette Messenger, *Les hommes que j'aime*, album collection n° 2,  
*Les hommes que j'aime pas*, album collection n° 10, 1971-1972.

Technique mixte, photographies, verre, papier, dimensions variables. (salle 6 – Exister)

Dans le texte de Roland Barthes, tout comme dans cette œuvre, l'aspect subjectif et réversible du jugement (qu'il soit esthétique, de goût ou de valeur) est souligné par le rapprochement de son expression alternativement négative et positive.

## J'AIME, JE N'AIME PAS

*«J'aime: la salade, la cannelle, le fromage, les piments, la pâte d'amande, l'odeur du foin coupé (j'aimerais qu'un « nez » fabriquât un tel parfum), les roses, les pivoines, la lavande, le champagne, des positions légères en politique, Glenn Gloud, la bière excessivement glacée, les oreillers plats, le pain grillé, les cigares de Havane, Haendel, les promenades mesurées, les poires, les pêches blanches ou de vigne, les cerises, les couleurs, les montres, les stylos, les plumes à écrire, les entremets, le sel cru, les romans réalistes, le piano, le café, Pollock, Twombly, toute la musique romantique, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, les trains, le médoc, le bouzy, avoir la monnaie, Bouvard et Pécuchet, marcher en sandales le soir sur de petites routes du Sud-Ouest, le code de l'Adour vu de la maison du Dr. L., les Marx Brothers, le serrano à sept heures*

## ANNETTE MESSENGER (1943)

*du matin en sortant de Salamanque, etc.*

*Je n'aime pas : les loulous blancs, les femmes en pantalon, les géraniums, les fraises, le clavecin, Miró, les tautologies, les dessins animés, Arthur Rubinstein, les villas, les après-midi, Satie, Bartók, Vivaldi, téléphoner, les chœurs d'enfants, les concertos de Chopin, les bransles de Bourgogne,*

*les danceries de la Renaissance, l'orgue, M.-A. Charpentier, ses trompettes et ses timbales, le politico-sexuel, les scènes, les initiatives, la fidélité,*

*la spontanéité, les soirées avec des gens que je ne connais pas, etc.*

*J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne ; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation. Ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter libéralement, à rester silencieux ou courtois devant des jouissances ou des refus qu'il ne partage pas.*

*(Une mouche m'agace, je la tue : on tue ce qui vous agace. Si je n'avais pas tué la mouche, c'eût été par pur libéralisme : je suis libéral pour ne pas être un assassin.)*»

Extrait de Roland Barthes par Roland Barthes (1975)

*Œuvres complètes IV – Livres, textes entretiens 1972 - 1976*, Editions du Seuil, 2002, p. 692

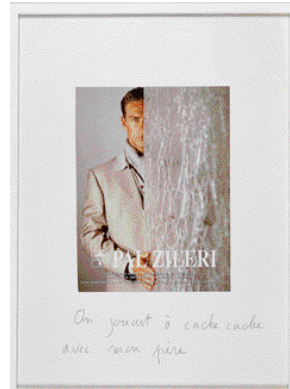
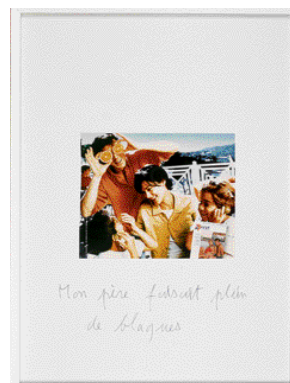
## LA PHOTOGRAPHIE, C'EST CLICHÉ...

Mon père de Claude Closky, installation appartenant également à la collection du MAC/VAL, fonctionne de manière assez similaire à l'œuvre d'Annette Messenger : par l'utilisation de photographies issues de la presse, par l'association à ces images de commentaires subjectifs ainsi que par l'installation dans l'espace (une multiplication de petits cadres occupant un mur).

Ces deux œuvres explorent la dimension fictionnelle présente potentiellement au cœur de la photographie. L'accumulation des images, ainsi que la naïveté exagérée des phrases manuscrites qui les accompagnent, distillent une approche critique des codes médiatiques.

Ces deux installations interrogent la possibilité de trouver un mode d'existence propre et autonome au milieu de représentations fortement exemplaires.

Si l'œuvre d'Annette Messenger, créée au début des années soixante-dix, aborde de manière humoristique et détournée des questions liées à la condition féminine, Mon père de Claude Closky établit un pendant contemporain, proposant une interrogation quant à la condition masculine.



Claude Closky, *Mon père*, 2004.

Collages sur papier, stylo bille noir, 40 x 30 cm et 30 x 40 cm chacun. (Salle 6 – Exister)

## LA VIDÉO

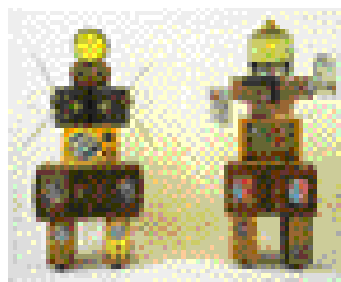
« SI UN SPECTATEUR ME DIT :  
« LE FILM QUE J'AI VU EST MAUVAIS »,  
JE LUI DIS : C'EST DE TA FAUTE,  
CAR QU'EST-CE QUE TU AS FAIT  
POUR QUE LE DIALOGUE SOIT BON ? »  
JEAN-LUC GODARD

### VIDÉO(S)

Etymologiquement "vidéo" vient du latin video : je vois.  
Mais je vois quoi ?

### A QUOI ÇA SERT ?

En 1964, Nam June Paik achète un Sony Portapak, première caméra portable, fabriquée pour le marché. Il fait sa première bande le même jour, enregistrant d'une fenêtre d'un taxi le pape Paul VI en visite à New York ; la bande a été alors montrée au Café a Go Go, le soir même. La vidéo est ainsi utilisée comme simple technique d'enregistrement pour les happenings, actions, performances ou documentaires. Nam June Paik utilise par ailleurs la vidéo pour une recherche expérimentale du médium. La vidéo est un médium qui questionne l'espace, mais aussi le temps.



Nam June Paik,  
Family of Robot: Aunt, Uncle, 1986.

### UN ART DU TEMPS ET DE L'ESPACE

« La vidéo comme moyen d'expression créatif est née au début des années 60 et s'est considérablement développée durant ces 40 dernières années, modifiant progressivement ses recherches et sa dénomination pour emprunter à partir des années 80 l'expression internationale « Nouveaux Médias ».

Partageant à ses origines le même support que la télévision (la bande magnétique), la vidéo tente d'abord de s'immiscer parmi les programmes existant en proposant des « œuvres idéales » pour une audience élargie (Nam June Paik). Par la suite les artistes vidéo adoptent des positions plus critiques vis à vis des émissions télévisuelles (Dara Birnbaum). Parallèlement dès 1960, la vidéo, plus pratique que le cinéma, sert à préserver la mémoire des performances. Ces deux courants de la vidéo des origines (télévision imaginaire et enregistrement direct) se sont concentrés sur un certain nombre d'expérimentations propres au médium (circuit fermé, feedback, incrustation, ralenti/accélééré, etc.) simultanément au travail critique des images et contenus des programmes télévisuels, et ainsi que sur les recherches identitaires phénoménologiques et celles relatives aux problématiques sexuelles et raciales.

## LA VIDÉO

Les artistes, qu'ils soient issus d'autres disciplines (installation, performance, peinture, sculpture, architecture, musique, cinéma, danse) (Bruce Nauman, Chris Marker) ou qu'ils s'expriment uniquement en vidéo (Gary Hill), ont réalisé trois catégories d'œuvres : des bandes vidéo (diffusées sur des moniteurs), des sculptures (un ou plusieurs téléviseurs ou moniteurs assemblés), des installations (dispositifs spatiaux impliquant le spectateur). L'exposition présente le passage dans les années 70 de la bande vidéo simple à son organisation dans l'espace et à sa fonction critique, celle du statut du spectateur et de sa relation à l'œuvre. (Samuel Beckett, Peter Campus, Dan Graham, Bruce Nauman)

L'expérimentation du médium a évolué dans les années 80 et 90 vers l'expérimentation de l'installation comme dispositif discursif, décomposant les codes cinématographiques narratifs, les paramètres constitutifs de l'installation spatiale, le rôle du spectateur, les modalités de l'installation comme exposition (Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Isaac Julien) Les Nouveaux Médias ont d'une part intégré le son parmi les composants définissant l'œuvre et ont par ailleurs délégué une grande partie de leurs paramètres (supports natifs, équipements de diffusion) à l'informatique. L'expression «Nouveaux Médias» inclut cette évolution naturelle répondant tant à des paramètres esthétiques qu'à des lois économiques.

Dans les années 2000, plusieurs directions esthétiques sont possibles (recherches technologiques, interactivité, théâtralisation, etc.). Celle qui a retenu notre attention dans cette exposition est l'attention portée désormais par les artistes au réel et aux problèmes du monde. Ce choix nous permet de ne plus envisager les pratiques artistiques d'un point de vue occidental, comme dans les années 60 et 70, mais au contraire d'ouvrir et terminer l'exposition sur l'autre et les cultures voisines, comme l'annonçait prémonitoirement la vidéo «Global Groove» (1973), de l'artiste coréen Nam June Paik. Les Nouveaux Médias sont en effet dans cette partie du monde un mode de création très recherché. (Xiuwen Cui, Jun Nguyen-Hatsutsiba, Walid Ra'ad) (...)

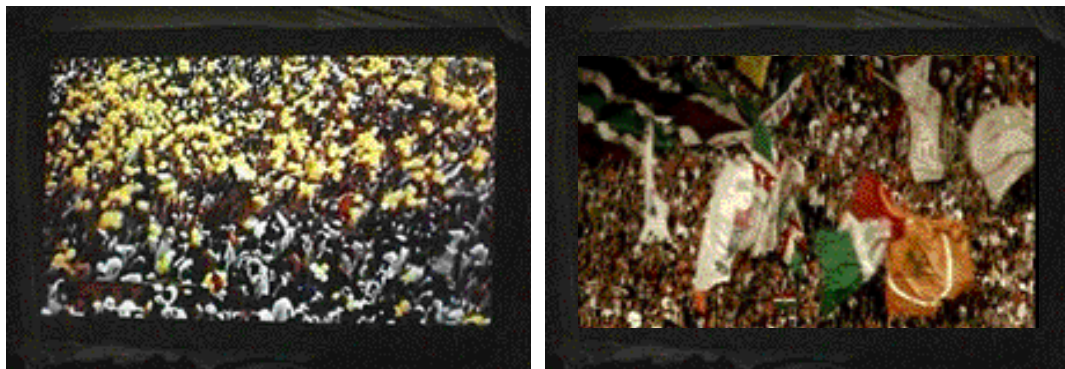
Communiqué de presse de Christine Van Assche

Commissaire d'exposition, *Les nouveaux médias : un art du temps et de l'espace*

## STEPHEN DEAN (1968)

« JE CHERCHE À ME TENIR AU MILIEU D'UN TRIANGLE  
 QUI TOUCHERAIT AU DOCUMENTAIRE D'UN CÔTÉ,  
 À LA PICTURALITÉ D'UN AUTRE,  
 ET LA VIDÉO ARTISTIQUE,  
 C'EST-À-DIRE UN CINÉMA QUE L'ON REGARDE DEBOUT,  
 ET PAS FORCÉMENT DU DÉBUT À LA FIN. »

STEPHEN DEAN



Stephen Dean, *Volta* (2003). Vidéo DVD, 8 mm. (Salle 5 - Face au monde)

### COMMENT FAIRE DE LA PEINTURE SANS PEINTURE ?

Stephen Dean parvient grâce à la vidéo à s'approcher de la peinture et du documentaire, comme pour mieux dire que les parois entre médias sont aujourd'hui plus que jamais poreuses.

Il réalise un montage d'un plan fixe d'un virage (*volta* en brésilien) des tribunes d'un des plus grands stades de football au monde, le Maracanã Stadium, à Rio. Ce stade accueille régulièrement les matchs de l'équipe nationale du Brésil, mais aussi les plus grandes stars mondiales de la musique. A travers le médium de la vidéo, Stephen Dean étudie la vibration et la séduction de la couleur. Le close up (plan serré ou rapproché) qu'il réalise sur les supporters montre au fil des événements du match, qu'on ne voit jamais, des variations de couleurs suivant les vêtements, la couleur de peau, les drapeaux que le public agite, mais aussi suivant que les supporters applaudissent, tapent dans les mains en rythme, lèvent les bras, dansent...

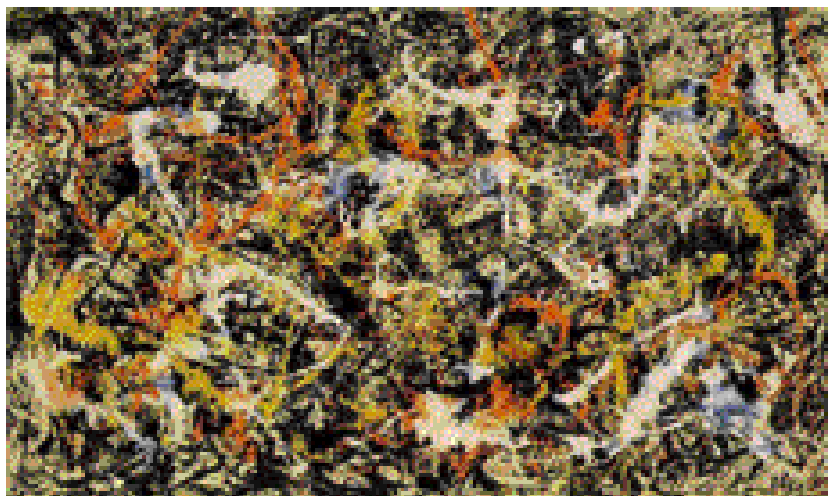
On peut y voir comme un diaporama de clichés des mouvements artistiques « picturaux ». Les fumigènes évoquent la technique du *sfumato* (enfumé en italien), effet vaporeux que l'on retrouve sur le visage de la Joconde. Dean convoque ensuite, dans le traitement des supporters, le néo-impressionnisme et sa technique « pointilliste », le *All Over* propre aux expressionnistes abstraits américains comme Jackson Pollock, la peinture monochrome par l'immense drapeau qui traverse l'écran jusqu'à des formes totalement contemporaines du traitement de l'image comme le pixel (abréviation de *picture element*) du numérique...

## STEPHEN DEAN (1968)

## UN EXEMPLE DE CITATION DE STEPHEN DEAN EMPRUNTÉ À LA « PEINTURE MODERNE ET CONTEMPORAINE »

La peinture de Jackson Pollock est qualifiée de All Over, c'est-à-dire qu'il y a de la peinture partout sur la toile et que la densité de la peinture est la même sur toute la toile. Visuellement, ces images renvoient aux supporters de la vidéo de Stephen Dean.

## DEAN V/ GURSKY



Jackson Pollock, *Convergence 10*, 1952.

*« Plus on regarde les images d'Andreas Gursky et plus on s'achemine vers ce constat, au premier abord surprenant, qu'elles ne sont pas destinées à l'œil. Faites pour lui, assurément, elles ne s'adressent cependant pas seulement à la réception oculaire. La prolifération des détails, le foisonnement des matières, l'abondance des coloris ou la multiplicité des textures contrastent fortement avec le peu de variété des plans d'ensemble, le manque de diversité des angles de vue et des cadrages, toutes choses qui induisent une dialectique de la perception allant sans cesse du particulier au général, du petit au grand, du singulier au pluriel, et cela sans que le regard puisse se fixer sur un point de la photographie. (...) »*

*Une grande part de l'histoire de la peinture s'est construite visuellement et discursivement dans cet entremêlement du détail et du tout, où l'œil a souvent des difficultés à discerner nettement ce qui relève de l'un ou de l'autre. Or, les commentateurs de l'œuvre de Gursky ne manquent pas de souligner que certaines problématiques picturales classiques, modernes ou contemporaines, présentes dans les peintures de Claude Lorrain, de Caspar David Friedrich ou de Gerhard Richter, contaminent quelque peu ses photographies, même si les enjeux sont autres.*

## STEPHEN DEAN (1968)

*Les relations entre le détail et l'ensemble ne jouent pas symboliquement dans les images de Gursky et, une fois perçu, tel élément ou tel fragment ne changera pas radicalement la signification de la photographie, contrairement à ce qui se produit souvent dans les peintures du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle. (...)*

*Chez Gursky, les images de masses festives dominant - les personnes au travail sont plutôt des groupes - , et, dans les loisirs, rassemblements sportifs ou concerts, momentanément communautaires, l'on retrouve l'auto-jouissance de la foule. (...) On soulignera la rareté des portraits chez Gursky. L'être humain, si présent par ses traces ou par son corps, n'est jamais vu de près, comme l'est une personne à qui l'on s'adresse dans l'altérité de la proximité. Chez Gursky, autrui se résume à la foule,*

*à la masse des inconnus. Cette masse étant prête à tout, de l'acte le plus civilisé au plus barbare, sans que l'on sache ce qui va en surgir, l'image photographique que Gursky en donne n'est pas si narrative, du moins ses photographies ne racontent - elles pas, ne signifient - elles pas de manière immanente. »*

Extraits de «Infime, immense, infime», Jacinto Lageira,  
in *Andreas Gursky*, Centre  
Pompidou, 2002.

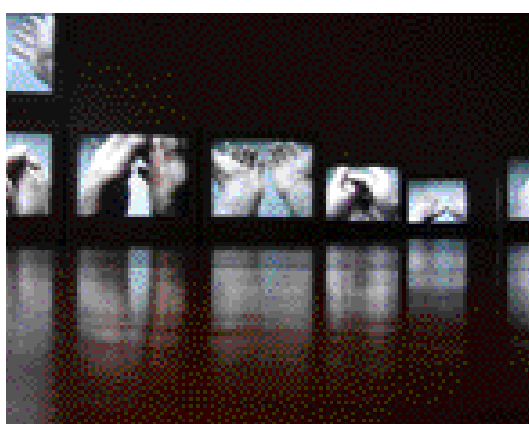


Andreas Gursky, "Union Rave", 1995, 186 x 305 cm.



## MELIK OHANIAN (1969)

« JE M'APPELLE ARTSRUN SARGISSYAN,  
J'AI TRAVAILLÉ DANS UNE COMPAGNIE D'ENTREPRENEUR COMME OUVRIER,  
MAINTENANT IL N'Y A PLUS GRAND CHOSE À FAIRE, ON S'ENNUIE (...).  
IL Y A DIX ANS C'ÉTAIT BIEN MIEUX QU'AUJOURD'HUI (...).  
ON A BEAUCOUP TRAVAILLÉ AVEC NOS MAINS,  
MAIS EN CE MOMENT IL N'Y A RIEN À FAIRE.  
ON EN A MARRE D'ÊTRE DÉSOEUVRÉ. VOILÀ... »  
EXTRAIT DU TEXTE DE L'INSTALLATION *THE HAND* DE MELIK OHANIAN,  
RÉALISÉ À EREVAN, ARMÉNIE, EN MAI 2002.



Melik Ohanian, *The Hand*, 2002.  
Film couleur, son et texte, 4 min. 21 s.



**MELIK OHANIAN (1969)**

Melik Ohanian précise souvent qu'il travaille avec un médium qui appartient au temps. Ce médium, c'est la vidéo.

Il utilise des cubes d'images, un «mur d'images» qui place le travail de Melik Ohanian dans l'espace. L'œuvre est avant tout une sculpture dans l'espace, un assemblage en volume d'images animées sonores. On hésite entre sculpture, installation, vidéo, musique...

Il fragmente l'image en mouvement sur neuf moniteurs. Neuf paires de mains, des ouvriers arméniens qui cherchent du travail, et qui louent leurs «mains» sur un marché. On demande ensuite à ces mains de claper une fois, c'est le seul labeur qu'on leur demande. Chaque clap est samplé (c'est-à-dire qu'on en fait un échantillon sonore, un «clap»). Il mixe ou mélange ensuite les neuf sons, pour produire trois mélodies différentes. En louant cette main d'œuvre 1\$ la journée, le salaire journalier pour cette «ressource humaine», il pointe les dysfonctionnements d'un système. Aussi, on peut identifier cette installation comme une galerie de «portraits», qui renvoie plus à la fonction de ces hommes (des manouvriers) qu'à leur représentation, car en général, on définit un portrait par les parties dites «nobles» du corps: le visage... et les mains. Ici, point de visage, uniquement neuf paires de mains qui disent leur sentiment de désespoir. The End?

**« LES MÉCANIQUES DE LA DESTRUCTION »**

Artiste engagé, Matthew Herbert utilise comme Melik Ohanian le sample pour traiter des dysfonctionnements des systèmes mis en place dans nos sociétés.

Matthew Herbert est un musicien qui travaille essentiellement dans le champ de la musique électronique mais qui n'hésite pas à mettre en relief l'artificialité des frontières entre les genres. On l'a vu évoluer sous différents noms, tels que Doctor Rockit, Wishmountain, Mr Vertigo, etc. Il conserve son indépendance de «ton» et de «son» en créant son propre label (Accidental Records).

Son matériau de prédilection est le sample. Sous le nom de Radio Boy, il utilise pour ses samples des objets sources «explicites» (la nourriture McDonald, des vêtements GAP, un discours de Henry Kissinger, des chaussures Nike...) pour protester contre les excès de la société de consommation, de la culture «Entreprise». Son album *The Mechanics of Destruction* exprime cette colère. Le CD était distribué gratuitement aux concerts et disponible en téléchargement gratuit sur le net. Herbert pense sa musique non seulement comme un divertissement mais aussi une manière d'informer.

Il détourne avec le son, comme Melik Ohanian a pu le faire avec l'image et le son, des objets ou des actes à la base anodins, mais qu'il recharge politiquement.

Traduction des chansons de Matthew Herbert en écoute sur <http://www.themechanicsofdestruction.com/>

## MELIK OHANIAN (1969)

## PISTE N°13

## NIKE

*Unique source sonore: L'édition japonaise 1998 de la Air Max de Nike et une boîte d'Adidas.*

Ce qui domine dans la conscience occidentale quand elle pense aux "sweatshops" (ateliers de la sueur) asiatique. Nike a apparemment fait des efforts pour assainir ses pratiques. La faible tentative de séduction envers le public est amoindrie par son échec en tant que compagnie à employer de la main d'oeuvre nationale dans ses usines. Son recours à des pays coupables de violations des droits de l'homme devrait inquiéter ceux qui pensent déjà que la bataille est finie. Le morceau est une plainte/ lamentation dédiée aux travailleurs en Indonésie qui sont payés 37 dollars par mois (source: FMI – fond monétaire international) et pour cette raison, il dure 37 secondes.

## PISTE N°14

## RWANDA

Il est dur de décrire ce que l'on ressent après avoir vécu un génocide qui avait été prédit par les représentants des nations unies sur le terrain et ignoré par ceux qui étaient au pouvoir. C'est encore plus dur cependant pour ceux qui sont morts pour avoir été une colonie belge puis tué par des armes fournies par la France, la Chine et, de manière ironique, par la Belgique. Le livre de Philip Gourevitch *Demain nous voudrions vous informer que nous et nos familles seront tués* constitue une lecture importante. Le morceau dure 8,5 secondes, une seconde pour chaque 100 000 personnes tuées, selon les estimations les plus prudentes.

Les charges critiques envers le capitaliste exacerbé ne se limite pas au monde artistique, en effet, de nombreuses associations et ONG dénoncent ces types de dérives.



Campagne de sensibilisation de CCFD (Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement)  
«Tu mangeras quand tu seras compétitif.  
Il faut réformer les règles du commerce mondial»

## L'INSTALLATION

« DEPUIS LA FIN DES ANNÉES 50, LE SPECTATEUR HABITE L'ŒUVRE AU MÊME TITRE QU'IL HABITE LE MONDE. ON ÉLABORE LE CONCEPT D'ŒUVRE D'ART COMME "ENVIRONNEMENT", UNE ŒUVRE EN TROIS DIMENSIONS, TRANSPOSITION SCÉNIQUE DU TABLEAU À LA RÉALITÉ. »

ENCYCLOPÉDIE DES NOUVEAUX MÉDIAS – [HTTP://WWW.NEWMEDIA-ART.ORG](http://www.newmedia-art.org)  
(CENTRE POMPIDOU/CNAP/MUSÉE LUDWIG, COLOGNE /  
CENTRE POUR L'IMAGE CONTEMPORAINE ST-GERVAIS, GENÈVE)

Forgée au XX<sup>e</sup> siècle pour définir des pratiques artistiques ne correspondant pas aux catégories classiques attribuées aux œuvres d'art (peintures, sculptures...), la notion d'installation recouvre des formes extrêmement variées. Les installations suivantes, appartenant à la collection permanente du MAC/VAL, permettent d'explorer différentes modalités de cette catégorie plastique :

*Reflets dans l'eau déformés par le spectateur* de François Morellet suscite la participation active du spectateur pour la mise en action de l'œuvre.

*Datapanik* de Claude Lévêque joue sur le changement d'échelle pour une mise en abîme du point de vue.

### UN ART À INVESTIR

*« L'installation (dispositif, environnement, multimédia, interactivité) permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constitutifs de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée.*

*L'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. L'œuvre est un processus, sa perception s'effectue dans la durée d'un déplacement. Engagé dans un parcours, impliqué dans un dispositif, le spectateur participe à la mobilité de l'œuvre. (...) Le dispositif crée l'illusion, il est lui-même sa propre réalité.*

*(...) Les œuvres engagent bientôt la participation physique du spectateur, qui devient un des éléments de l'œuvre. La participation du spectateur, par l'entremise des technologies récentes, prend davantage d'ampleur : l'artiste crée des situations "interactives", dans lesquelles l'œuvre d'art réagit à l'action de l'utilisateur / spectateur. Une relative réciprocité*

*d'action peut naître entre l'utilisateur et un système "intelligent", démarche accentuée par les artistes qui créent des environnements multimédia associant l'image, le texte et le son par le biais de l'interactivité de l'ordinateur. »*

Encyclopédie des Nouveaux Média  
(Centre Pompidou/CNAP/Musée Ludwig/Saint Gervais)

## CLAUDE LÉVÊQUE (1953)

DATAPANIK, ESPACE SENSORIEL FANTOMATIQUE ET PAYSAGÉ,  
FAIT ÉCHO À DES PERCEPTIONS TRÈS CONTEMPORAINES  
DE NOTRE MONDE, CONFRONTÉ À LA DÉMATÉRIALISATION  
DES DONNÉES ET DES FORMES DU TANGIBLE.



Claude Lévêque, *Datapanik*, 2004.

Découpes dans drap blanc, châssis, lampes, ventilateurs, dimensions variables. (Salle 3 – Paysages)

Greil Marcus, écrivain américain contemporain, se fait commentateur de l'œuvre situationniste et tout particulièrement d'une conception critique de la ville et de l'urbanisme. Des parallèles se dessinent avec les préoccupations de Claude Lévêque pour une forme de réflexion politique et d'engagement dans l'espace public.

*«Le travail d'Hausmann est ce qu'on appelle aujourd'hui de la rénovation de ville, de la planification urbaine, de l'embourgeoisement, de l'urbanisme» - «une branche assez négligée de la criminologie» comme l'écrivaient en 1961 les deux situationnistes constituant le Bureau d'Urbanisme Unitaire. «L'urbanisme n'existe pas, ce n'est qu'une «idéologie», au sens de Marx» - une limite consensuelle d'un discours sur le réel et le possible. C'était un accord sur ce qui constituait le langage des pierres - dans ce cas, l'architecture - et, en étant qu'idéologie, l'accord faisait que tout ce qui était en dehors ne paraissait pas naturel. C'était un consensus, une convention sociale et, en tant que convention sociale, c'était «un chantage à l'utilité». «Le capitalisme moderne fait renoncer à toute critique par le simple argument qu'il faut un toit, de même que la télévision passe sous le prétexte qu'il faut de l'information, de l'amusement. Menant à négliger l'évidence que cette information, cet amusement, ce mode d'habitat ne sont pas fait pour les gens mais sans eux, contre eux.*

## CLAUDE LÉVÊQUE (1953)

*Toute la planification urbaine se comprend seulement comme un champ de publicité-propagande d'une société, c'est à dire (...) l'organisation de la participation dans quelque chose où il est impossible de participer. »*

*La marque d'une idéologie est son invisibilité en tant que telle(...). Il y avait eu, à l'époque, des protestations contre Haussmann; au temps des situationnistes, son Paris n'était plus une ville neuve, mais la seule ville: un modèle de modernité, l'enveloppe extérieure de la vie moderne. Si son idéologie était invisible, comment la combattre, comment commencer à parler un langage nouveau, non celui des pierres mais des êtres humains? (...)»*

Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Editions Allia, 1998, 1999, p.165-166.

## MINI-MONDES

Par le changement du rapport d'échelle entre le corps et l'architecture (intérieure ou extérieure), Tatiana Trouvé et Claude Lévêque provoquent une mise en perspective de celle-ci. La réduction d'un espace, construit à la taille d'une maquette, modifie la perception de cet habitat, qui devient un espace mental ainsi que la modélisation d'un fonctionnement.



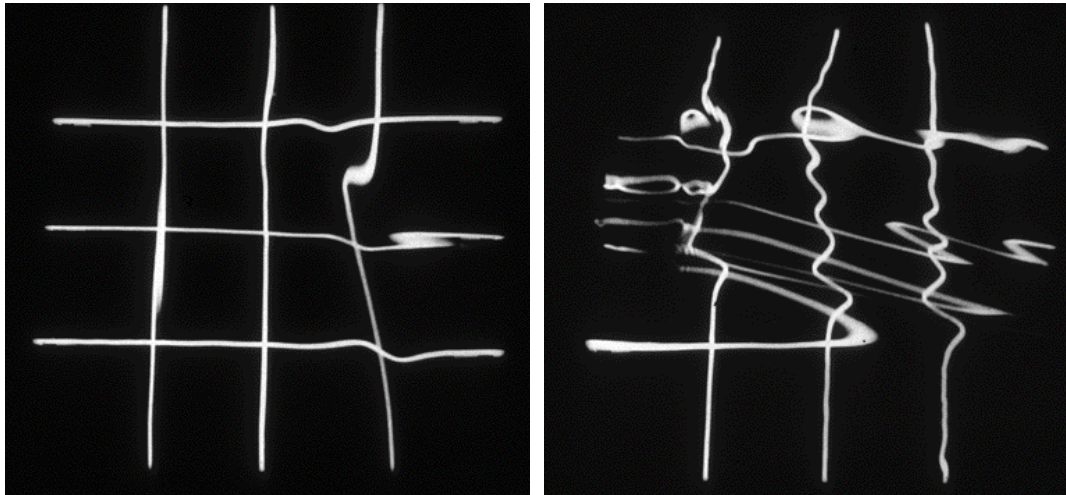
Tatiana Trouvé, *La Maquette du Bureau des Activités Implicites*, 2002, techniques mixtes, 350 x 350 x 80 cm. (Salle 4 – Vie moderne)

## LIENS

- Eric Troncy, *Claude Lévêque*, Editions Hazan, 2001.

## FRANÇOIS MORELLET (1926)

COMMENT FAIRE UNE ŒUVRE QUI SOLLICITE  
UNE PARTICIPATION ACTIVE DU SPECTATEUR,  
AU DELÀ D'UN SIMPLE REGARD POSÉ SUR L'IMAGE :  
C'EST CE QUE FRANÇOIS MORELLET EXPÉRIMENTE ET  
MET EN PLACE AU SEIN DE CETTE LUMINEUSE INSTALLATION.



François Morellet, *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur*, 1964, néons, bois, textile et eau, 240 x 108 x 108 cm. (Salle 1 – Lumière)

A l'aide d'une grille de néon et d'un baquet d'eau qui la reflète, François Morellet fait une machine à voir qui doit être actionnée par le spectateur. Le reflet de cette forme, géométrique par excellence, se trouble et se déforme.

Morellet explique dans le texte ci-dessous, daté de 1965, en quoi cette possibilité d'intervention d'un tiers, influe tant sur le statut de l'œuvre que sur celui de l'artiste lui-même.

### RÉALISATION IMPERSONNELLE.

« Le mouvement.

*Le mouvement réel supprime à l'œuvre d'art son caractère définitif, immuable. L'artiste n'impose plus un moment privilégié qu'il a arbitrairement choisi.*

*Il propose une série de situations qui se développe en dehors de lui.*

Le jeu.

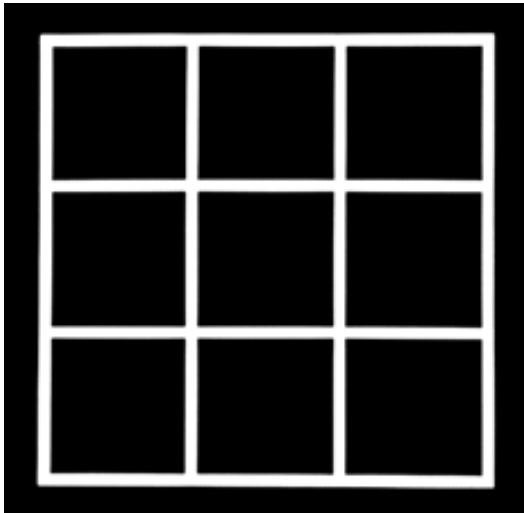
*La participation active du spectateur à la création ou à la transformation de l'œuvre d'art est sans doute la conception de « l'artiste » la plus éloignée du créateur tout-puissant romantique. Les génies arbitraires, dont le XIX<sup>e</sup> siècle a fabriqué les légendes, s'effacent devant le spectateur. Un fossé profond existe donc maintenant entre les « artistes inspirés » qui font des œuvres où chaque détail est fixé définitivement par un choix qui refuse toute autre justification que l'intuition, et les « artistes expérimentateurs » qui proposent des situations qui se modifient dans l'espace et dans le temps, pour le spectateur et même par le spectateur. »*

Extrait de «Le choix dans l'art actuel», catalogue d'exposition Sigma, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 25-31 octobre 1965, p.101 dans *Mais comment taire mes commentaires*, François Morellet, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, collection Ecrits d'artistes, p. 22-23.

## FRANÇOIS MORELLET (1926)

## DIFFÉRENTS ÉTATS DE LA GRILLE

Même choix des matériaux industriels les plus contemporains, utilisation d'une même forme de base: les analogies formelles entre *Wall Grid* de Sol LeWitt et *Reflets dans l'eau déformés par le spectateur* de François Morellet sont particulièrement frappantes. Pourtant, les deux démarches artistiques ne sont pas similaires. Alors que Sol LeWitt se sert de la grille, de ces propriétés d'ordonnement et de forme modulaire pour produire un système défini et clos, François Morellet, au contraire, se joue ici, comme dans toute son œuvre, de l'ouverture des possibles, de la dimension poétique du hasard.



Sol Le Witt, *Wall Grid*, 1966.

## LIENS

- Catalogue d'exposition *François Morellet*, Editions du Jeu de paume Paris, 2000.



## IN SITU

IN SITU [INSITY] LOC. ADV. – 1842

MOTS LATINS « EN PLACE »

DANS SON MILIEU NATUREL.

PLANTE ÉTUDIÉE « IN SITU ».

CONTRAIRE : « IN VITRO ».

PETIT ROBERT, 1994

### LES ŒUVRES D'ART « IN SITU »

Pour l'ouverture du musée, des artistes (Felice Varini, Michel Verjux, Jean-Luc Bichaud) ont chacun réalisé une œuvre spécifique pour le lieu. Il s'agit de *situer* ce tout nouvel établissement, géographiquement, artistiquement, philosophiquement et politiquement.

Les relations entre l'œuvre et l'espace dans les pratiques contemporaines sont devenues courantes. Ces réalisations sont dites « in situ ». Le concept du travail « *in situ* », c'est-à-dire une intervention artistique intrinsèquement liée au lieu dans laquelle elle se trouve, est établi rétroactivement par Daniel Buren en 1985. Il parle lui-même « d'instrument pour voir », car paradoxalement, en se limitant à un motif unique, il parvient à un élargissement du champ visuel du spectateur. L'œuvre révèle le lieu et ce lieu même la rend intransportable.

Mettant en jeu sa relation à l'environnement, l'œuvre d'art se mesure aussi au lieu où elle s'expose, qu'il soit naturel, urbain ou muséal, comme le signifie l'expression in situ. A partir de la fin des années 60, de nombreux artistes quittent « l'atelier », et investissent d'autres lieux, d'autres environnements. Les mouvements les plus marquants furent le Land Art et la pratique de l'*in situ*. Ces œuvres ne sont pas autonomes, elles existent et s'entendent en fonction de leur (mi)lieu, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent le caractère singulier.



Intervention de Daniel Buren dans l'espace public dans les années 70 à Paris.

## IN SITU

*« Les archéologues qualifient habituellement d'in situ les objets mobiliers retrouvés à la place où ils étaient censés être en usage, ou encore désignent par cette locution l'exploitation muséologique des structures conservées*

*en lieu et place de leur découverte. Dans un cas comme dans l'autre la notion d'in situ signale un lien organique explicite entre des éléments donnés et leur situation et c'est bien à partir de cette acception que Daniel Buren a élaboré ce qui est devenu un concept d'application très large. »*

Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, MAMCO, Genève, 1999.

## « BUREN VU PAR BUREN »

*« Employée pour accompagner mon travail depuis une quinzaine d'années, la locution « in situ » ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. Le mot travail étant extrêmement douteux, il est néanmoins à comprendre dans un sens actif: - un certain travail est effectué ici - et non dans le sens d'un résultat: - regardez le travail fait -. En effet, dans cette dernière interprétation, il serait bien délicat de parler de ce travail et pour commencer de le distinguer de son lieu. La locution « travail in situ » prise au plus près de ce que j'entends par là pourrait se traduire par la transformation pouvant être faite pour ce lieu ou en osmose avec ce lieu tout comme le caméléon sur une feuille devient vert ou gris sur un mur de pierres. Même dans ce cas, il y a transformation du lieu même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur. Il y a donc toujours deux transformants: l'œuvre, l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon le cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre. Le résultat en est toujours la transformation du lieu par l'outil et l'accès au sens de ce dernier grâce à son usage dans et par le lieu en question. « In situ » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qui s'y fait, s'y présente, s'y expose. Ceci vaut pour mon travail sans aucune exception, ici et ailleurs depuis 1985. »*

Daniel Buren, *Du volume de la couleur*, Cadillac, 1985

## L'IN SITU EN SITUATION :

Le couple Christo et Jeanne-Claude crée depuis plus de 40 ans un « art environnemental », urbain ou rural, qui consiste à « altérer », dans le sens premier du terme, un environnement, et dont l'emballage est un des moyens (ils sont connus pour avoir emballé différents bâtiments). Pour *Surrounded Islands*, ils ont entouré 11 îles de tissu de polypropylène tissé rose. L'événement a duré deux semaines de mai 1983. Juste le temps d'un rêve...



Christo et Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Miami, Florida, (1980-83).

## FELICE VARINI (1952)

« SOMME TOUTE, L'ARTISTE N'EST PAS LE SEUL À ACCOMPLIR L'ACTE DE CRÉATION CAR LE SPECTATEUR ÉTABLIT LE CONTACT DE L'ŒUVRE AVEC LE MONDE EXTÉRIEUR EN DÉCHIFFRANT ET EN INTERPRÉTANT SES QUALIFICATIONS PROFONDES ET PAR LÀ AJOUTE SA PROPRE CONTRIBUTION À L'ACTE CRÉATIF. C'EST LE REGARDÉUR QUI FAIT LA PEINTURE. »  
 MARCEL DUCHAMP, EXTRAIT D'UN EXPOSÉ DONNÉ EN 1957 À HOUSTON



Felice Varini; *Trois cercles rouges désaxés*, MAC/VAL, acrylique 2005, dimensions variables.

### HISTOIRE DE POINTS DE VUE

Felice Varini a des soucis de peintre : la perspective, la couleur, la bidimensionnalité etc. Néanmoins, il navigue sur différents territoires, la performance, l'architecture ou l'installation. Dans son choix de formes géométriques, récurrentes dans son œuvre, il propose ici *trois cercles rouges désaxés*.

Chacun des termes est important. Les trois cercles sont des formes géométriques simples qui contrecarrent la complexité du lieu : extérieur, intérieur, premier plan, arrière plan, colonnes, mezzanine, lumière changeante, etc. Ils « répondent » à l'architecture orthogonale du musée, quasi-cistercienne, la couleur rouge étant, elle, une réponse à « l'austérité clinique » souvent requise d'une telle institution.

L'œuvre de Varini accepte mal la « pollution de voisinage », et finalement, occupe et nécessite un espace très important, et donner une cohérence au travail de l'artiste. Le spectateur peut décider de se mettre en action à la recherche du point de vue privilégié afin de voir apparaître sur un plan bidimensionnel, les trois cercles rouges. Les fragments se révèlent être des composants d'une entité effective.

« Ma réalité est bidimensionnelle, la réalité est tridimensionnelle » Felice Varini.

## FELICE VARINI (1952)

«Ma réalité est bidimensionnelle, la réalité est tridimensionnelle» Felice Varini.

Mais le plus remarquable chez Varini est peut-être la réponse qu'il donne à la question «peut-on déplacer une telle œuvre?» : «Oui, on peut prêter l'œuvre à un autre musée» précisant que certaines mesures sont à respecter et qu'un bagage commun de l'espace doit être avéré. Dans ce cas, on peut imaginer le prêt de l'œuvre. Une approche atypique de l'*in situ*!

## VARINI PAR VARINI

*«L'espace architectural, et tout ce qui le constitue, est mon terrain d'action. Ces espaces sont et demeurent les supports premiers de ma peinture.*

*J'interviens in situ dans un lieu chaque fois différent et mon travail évolue en relation aux espaces que je suis amené à rencontrer.*

*En général je parcours le lieu en relevant son architecture, ses matériaux, son histoire et sa fonction. A partir de ses différentes données spatiales et en référence à la dernière pièce que j'ai réalisée, je défini un point de vue autour duquel mon intervention prend forme.*

*J'appelle point de vue un point de l'espace que je choisis avec précision : il est généralement situé à hauteur de mes yeux et localisé de préférence sur un passage obligé, par exemple une ouverture entre une pièce et une autre, un palier... Je n'en fais cependant pas une règle car tous les espaces n'ont pas systématiquement un parcours évident.*

*Le choix est souvent arbitraire. Le point de vue va fonctionner comme un point de lecture, c'est à dire comme un point de départ possible à l'approche de la peinture et de l'espace. La forme peinte est cohérente quand le spectateur se trouve au point de vue. Lorsque celui-ci sort du point de vue, le travail rencontre l'espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme. Ce n'est donc pas à travers ce point de vue premier que je vois le travail effectué; celui-ci se tient dans l'ensemble des points de vues que le spectateur peut avoir sur lui.*

*Si j'établis un rapport particulier avec des caractéristiques architecturales qui influent sur la forme de l'installation mon travail garde toutefois son indépendance quelles que soient les architectures que je rencontre. Je pars d'une situation réelle pour construire ma peinture.*

*Cette réalité n'est jamais altérée, effacée ou modifiée, elle m'intéresse et elle m'attire dans toute sa complexité. Ma pratique est de travailler "ici et maintenant".»*

Felice Varini, In <http://www.varini.org/>

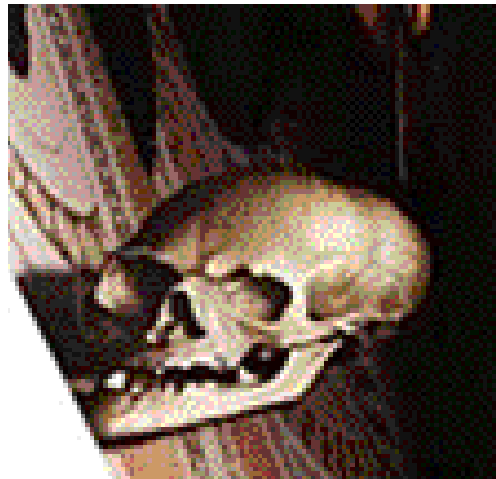
## FELICE VARINI (1952)

### LE MONDE ANAMORPHIQUE

Les Ambassadeurs - le tableau s'appelle en réalité Jean de Dinteville et Georges de Selve - est une peinture de Hans Holbein le Jeune, conservé à la National Gallery de Londres. Tout comme Varini, Holbein utilise le principe de l'anamorphose. C'est au XX<sup>e</sup> siècle qu'un historien de l'art, Jurgis Baltrusaitis, redécouvre que la forme au premier plan et que l'on nommait souvent os de seiche, est en fait l'anamorphose d'un crâne humain, réorientant l'interprétation de cette peinture en une vanité.

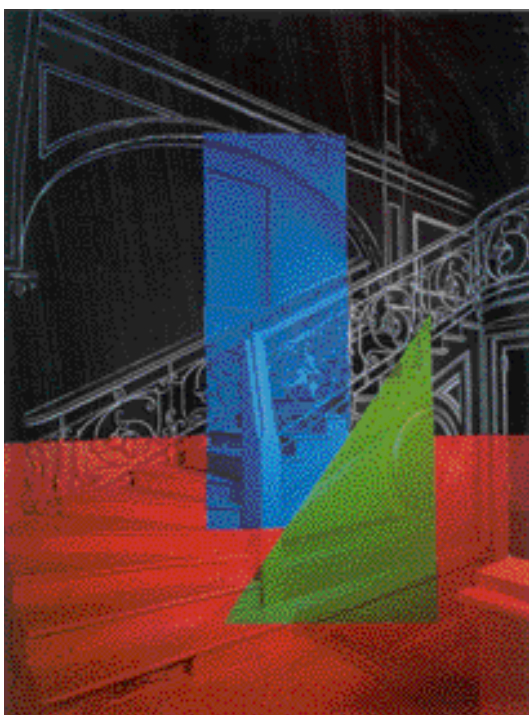


Hans Holbein Le Jeune,  
*Jean de Dinteville et Georges de Selve*  
(connu sous le nom *Les Ambassadeurs*), 1533,  
huile sur panneau de bois.



Détail du tableau de Holbein Le Jeune.

### UNE AUTRE HISTOIRE DE POINT DE VUE...



Georges Rousse, Montreal, 1998. Cibachrome.

## JEAN-LUC BICHAUD (1960)

«GREFFE : TRANSFERT DE CELLULES, DE TISSUS OU D'UN ORGANE PRÉLEVÉS SOIT SUR LE MALADE LUI-MÊME OU SUR UN DONNEUR.

LA PERSONNE AU BÉNÉFICE DE LA GREFFE S'APPELLE RECEVEUR.

LA COMPATIBILITÉ ENTRE DONNEUR ET RECEVEUR EST CAPITALE.»

IN [WWW.FUTURA-SCIENCES.COM](http://WWW.FUTURA-SCIENCES.COM)



Jean-Luc Bichaud, *Arrangement n° 18, souligner*, (2004-2005), PVC et métacrylate, eau, poissons rouges, dimensions modulables.

### DES POISSONS HORS-SOL !

Jean-Luc Bichaud réalise des *Arrangements*, installations apparentées à une certaine idée de la sculpture «vivante». Il utilise un vocabulaire plastique de botaniste-greffeur fou, qu'il intègre dans un lieu (ici le musée), pour *souligner* l'architecture tout en se fondant dans le «paysage».

L'aquarium tubulaire évoque les séries de colonnes qui aménagent l'espace intérieur du musée mais aussi les différents conduits (aération, évacuation...) greffés au plafond ou contre les murs. La transparence du verre, que ce soit celle du bâtiment ou celle de l'aquarium, met en lumière les poissons rouges à qui on aurait greffé des ailes pour voler. Pour les visiteurs, c'est l'étonnement et l'interrogation. Œuvre? Pas œuvre? N'est-ce pas là le but ultime de l'installation *in situ*, l'effacement efficace?

Cet arrangement avec un aquarium tubulaire est le dix-huitième d'une série engagée en 2001 qui utilise ce type de juxtaposition avec un aquarium tubulaire et des poissons rouges dans différents contextes. (ex: *Arrangement n°1 (Aquasellerie)*, *Arrangement n°3 (A Découvert)*, *Arrangement n°8 (Poisson-Vole)*, *Arrangement n°13 (Chat-perché)*, *Arrangement n°14 (Conduire)*, etc.).

## JEAN-LUC BICHAUD (1960)

« Le mot « déplacement » me rappelle la définition que Nicole Tuffelli donne du collage (*Artstudio* n°23) : « Le principe du collage est d'assembler des éléments par nature hétérogènes pour constituer une œuvre. Plus que l'introduction au réel dans l'espace de la représentation, c'est le déplacement dans le champ artistique d'un ou des éléments provenant d'un autre champ, et leur association qui font collage ». Ce qui se déplace également (plus ou moins à notre insu d'ailleurs), c'est le point de vue (au sens propre et figuré) que l'on avait sur l'objet (plante, animal). Une situation créée spécifiquement dans un contexte plastique (et donc pour faire image) produit un « parasitage » visuel qui nous oblige à regarder les choses autrement. Certaines peuvent devenir presque inadmissibles, une fois sorties de l'anonymat propre à la banalité »

Propos de Jean-Luc Bichaud recueillis par Frank Lamy pour *Parpaings*.

## OUVRIR LA PORTE...

« Où sont les toilettes ?

Il y a ce vieux cliché qui traîne, qui veut que les toilettes soient « au fond à droite ». Et si, finalement, ces fameuses toilettes devaient à l'avenir se trouver au fond du jardin, dans une cabane en planche, c'est-à-dire, là où on les attendrait le moins, là où on ne les attendrait plus ? Et si, désormais, l'art n'était plus dans l'art, mais forcément ailleurs, forcément là où on ne l'attend pas, là où c'est pas fait exprès ? »

Extrait du texte d'Eric Troncy : « Où sont les toilettes ? (Ce que l'art, devenu supergélatinieux, nous apprend sur le visible ordinaire), in *Document sur l'art*, N°3, Juin 1993.

## « LES PETITS POISSONS ROUGES »



Jean-Luc Bichaud s'amuse avec l'histoire de l'art dès le milieu des années 90, dans des tentatives de greffes de crayons de couleurs, se substituant aux épines, sur des rosiers, portant des noms de peintres célèbres : *Paul Gauguin*, *Paul Cézanne* en 1996, ou *Léonard de Vinci* en 1997. L'utilisation des poissons rouges ne sont évidemment pas anodine et évoque les multiples œuvres qui empruntent ce sujet « domestique » et dont les plus célèbres sont l'œuvre de Henri Matisse.

Henri Matisse, *Poissons Rouges*, 1911, huile sur toile.

## LE DESSIN

**POUR UNE DÉFINITION ET INTRODUIRE AU DESSIN CONTEMPORAIN :**  
**LE SUBSTANTIF «DESSIN» DÉRIVE DU LATIN «DESIGNO», MOT RICHE DE SENS POUVANT NOTAMMENT SIGNIFIER «DESSINER» ET «DÉSIGNER». LA PLUPART DES DICTIONNAIRES RAPPELLE QUE LE TERME «DESSIN» EST LE MÊME MOT QUE «DESSEIN» : «IDÉE QUE L'ON FORME D'EXÉCUTER QUELQUE CHOSE ; MODE DÉTERMINÉ SUIVANT LEQUEL ON SE PROPOSE DE LA**

- le dessin comme dessein : à titre de projet, que ce soit une étude pour l'architecture, la sculpture ou la peinture, ce type de dessin soigne la mise en place d'une structure. Ces essais, appelés esquisses, modèles, constituent les étapes de travail et donnent le sentiment esthétique de la promesse.
- le dessin comme art autonome, est un mode d'expression à part entière, qui a pour finalité la réalisation d'une œuvre destinée à être conservée et montrée. Ces œuvres graphiques témoignent de la faculté de l'artiste d'élaborer de nouvelles idées, de risquer de nouvelles voies.

*«Trait hors des chemins, sûr de son chemin,  
qu'avec nul autre on ne saurait confondre»* dit Henri Michaux.

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 1990.

Paul Valéry disait à Edgar Degas :

*«Mais enfin qu'est-ce donc que vous entendez par le Dessin ?»*

Et Edgar Degas de répondre :

*«Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme».*  
*«Il opposait, continue Valéry, ce qu'il appelait la mise en place, c'est-à-dire la représentation conforme des objets, à ce qu'il appelait le Dessin, c'est-à-dire l'altération particulière (l'expression est superbe et serait en elle-même une définition de style) que la manière de voir et d'exécuter d'un artiste fait subir à cette représentation exacte... Cette sorte d' «erreur personnelle» fait que le travail de figurer les choses... peut être un art»*

Edgar Degas, *Danse, Dessin*, 1938, p.143.

*«Il y a une immense différence, écrivait Valéry, entre voir une chose sans le crayon à la main et la voir en la dessinant.  
Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit.  
Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu... Il se peut, ajoutait-il, que le dessin soit la plus obsédante tentation de l'esprit...  
Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard» («la chose que construit le regard», l'une des plus belles définitions du dessin).*



## LE DESSIN

*Et Valéry de conclure :*

*«Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'intelligence que le dessin... Tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne, quand elle en a.»*

Edgar Degas, *Danse, Dessin*, p.63-101-117.

Extrait de «Trait hors des chemins», Carnet de notes n°1,  
Musée de Valence, 1995, R. Bacou p.13.

## LA PLACE DU DESSIN DANS LES PRATIQUES CONTEMPORAINES

*«Une conscience nouvelle du rôle de l'art graphique semble s'affirmer tant auprès des artistes qu'auprès de leur public. A l'heure de l'éclatement, de la complexification des disciplines et de la sophistication technologique, le support papier est devenu pour les jeunes créateurs un terrain*

*d'expression original, délibérément choisi pour sa spécificité :*

*c'est-à-dire sa simplicité, son faible coût, sa mobilité, son immédiateté, bref sa modestie. La banale feuille de papier 21 x 29 s'envole, se multiplie, joue avec la surface du mur, avec les vides ou les blancs de l'espace, s'accumule en autant de feuilles d'un journal intime ou d'un carnet d'études. Prendre le crayon ou le stylo permet à nouveau investigations et tentatives, impulsions et hésitations et ce, en toute légèreté, insouciance dogmatique, autonomie de propos.*

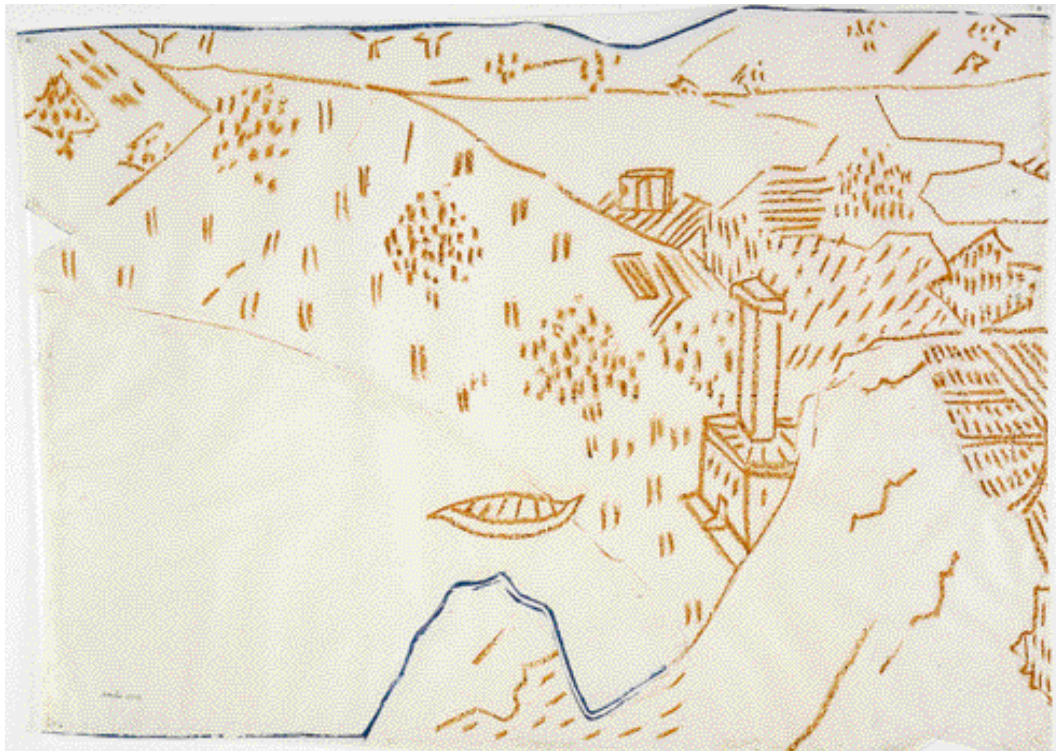
*Oser la liberté de se livrer à l'exercice d'une discipline finalement ardue, celle de façonner à la source sa propre langue, celle de déposer bagage et programme pour laisser place au tout-venant, depuis qu'est admis (grâce à Artaud) le ratage, la «maladresse piteuse des formes».*

*Le public à son tour paraît à nouveau saisi par l'acte d'authenticité, de présence directe, qu'est l'œuvre graphique.»*

Catalogue des nouvelles acquisitions du Cabinet d'art graphique  
du MNAM - Centre G. Pompidou, 1996-2001, Agnès de la Beaumelle, p.6.

## PIERRE BURAGLIO (1939)

PIERRE BURAGLIO COMMENCE LA SÉRIE DE "DESSINS D'APRÈS..." EN 1979. D'APRÈS GIOTTO, PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, POUSSIN, CHARDIN, MUNCH, DEGAS, MATISSE... VOILÀ 26 ANS QUE BURAGLIO ÉLABORE UNE MÉTHODE DE QUELQUE CHOSE QUI N'EST PLUS DE LA COPIE MAIS BIEN UNE MANIÈRE D'INTERROGER L'ART DE PEINDRE. AU CÔTÉ DE *GAULOISES*, SON ICÔNE BLEU ET *FENÊTRE*, ACTUELLEMENT PRÉSENTÉS DANS LA SALLE «FACE AU MONDE», CES ŒUVRES GRAPHIQUES S'INSCRIVENT DANS LA CONTINUITÉ DE SA DÉMARCHE .



Pierre Buraglio, *D'après Ambrogio Lorenzetti: un château sur une rivière et un lac*, 1989-91. Montage, crayons sur papier calque découpés et superposés, 66 x 87 cm.

### LE DESSIN POUR INTERROGER LA PEINTURE

*« Ainsi pour le dire de façon un peu rapide, des Agrafages des années 60 au dessins d'après des années 80-90, un même principe était à l'œuvre: celui d'une relève de l'histoire de la peinture. Autrement dit d'une reprise critique de la tradition: ses travaux se présentant à la fois comme dans le prolongement de l'histoire de la peinture, mais dans un prolongement passant par l'usage de moyens triviaux, délibérément a-picturaux. Œuvres faites à partir de lambeaux de toiles détruites agrafés ensemble dans les Agrafages, tableaux mimés par des matériaux de récupération dans les Fenêtres, espace pictural instauré par des paquets de cigarettes dans les Assemblages, ou par des rubans de masquage récupérés chez un carrossier dans les Masquages... Pour Pierre Buraglio, la peinture « s'édifie sur ses propres ruines » et le matériau utilisé devait, jusqu'à présent, être à la fois le moyen de sa persistance et le signe même que toute croyance en une perpétuation naïve de la tradition de la Grande Peinture était vouée à l'échec. »*

Extrait de *Pierre Buraglio peintre*, Pierre Wat, in *Avec qui? à propos de qui?*, Musée des Beaux Arts de Lyon, 2004.

## PIERRE BURAGLIO (1939)

## À PROPOS DE LA MÉTHODE

À l'aide de feuilles de papier calque, Buraglio reprend les lignes majeures structurant la toile d'un grand maître, cherche ainsi la construction mentale de la composition :

*«La méthode suivie depuis 1979: ce ne sont pas des copies, ni des reports au carré; mais l'expérience directe d'un tracé sur un format qui lui est dépendant. Reconnaissance du modèle et vraisemblance des objets sont exigées. Préalablement: des croquis d'analyse, un parti-pris, puis cinq ou six calques successifs pour corriger les erreurs jusqu'à l'ultime version plus grande ou plus petite que le format du modèle, selon l'aventure du dessin.*

*L'exécution finale est rapide; tracé continu/discontinu aux gros crayons de couleur dans une gamme restreinte, du bleu, du vert, du noir, de l'ocre.*

*Le vocabulaire plastique: trait, lacis, hachures, croisillons, virgules.*

*«Il est midi, pas d'ombre; faire face...» (Dominique Fourcade).  
Oui. La plupart des modèles appartiennent au monde de la profondeur et de l'ombre, alors que ces dessins les replacent dans une vision frontale, en pleine lumière – ce dont il s'agit; et non d'éclairage.*

*Ces dessins imitent des peintures, qui elles-mêmes sont simulacres de paysage, d'objet, d'hommes, etc. Peintures qui, quels que soient leurs styles (de Giotto à Degas), offrent des images identifiables. En conséquence de quoi, la contradiction que développe ces calques est la suivante: l'illusion est acceptée, l'illusion est combattue. Combattue la perspective, les ombres (le support translucide comme protagoniste).*

*L'illusion est acceptée. Ces dessins représentent. Les traits qui les constituent concourent à former, comme chez Cézanne, l'image d'un crâne, chez Giotto, un cheval, etc. L'image est combattue en ceci que Crucifié, Quakis ou Porte-fenêtre sont soumis à la même écriture blanche.*

*Je n'ignore pas que ces images véhiculeront néanmoins un sens (des a-priori) préexistant au Dessin. Je n'ai pas à m'interroger sur leur choix.*

*Les sujets et thèmes n'ont pas été retenus pour eux-mêmes (mais la question est plus complexe); c'est la Peinture à travers les formes de Munch, Cézanne ou Mou-ki, qui est incitation à l'exercice du dessin, c'est-à-dire à l'investissement de la page blanche, le jeu du trait et du laissé-vidé.»*

*Dessin d'après... 1979-1982, notes de l'artiste,  
M.N.A.M.- Centre G. Pompidou, Paris, 1982.*

*«Christina Petrinos titre son propos «Le repentir, une mise à nu», Dominique Fourcade parle «...d'écriture nudifiante...»,  
et Alfred Pacquement souligne l'aspect translucide et la fragilité que le papier calque partage avec le verre des Fenêtres.*

*Pour sa part Pierre Buraglio se réfère aux sinopias: «l'avant la peinture» et fait de son crayon de couleur «le jumeau de l'incision du diamant». Les dessins d'après... investissent le contour des formes et des figures qui habitent les œuvres empruntées au «Musée Universel», pour révéler les dimensions abstraites de la Peinture»*

*Buraglio d'après, FRAC Picardie, Y. Lecointre, p.43*

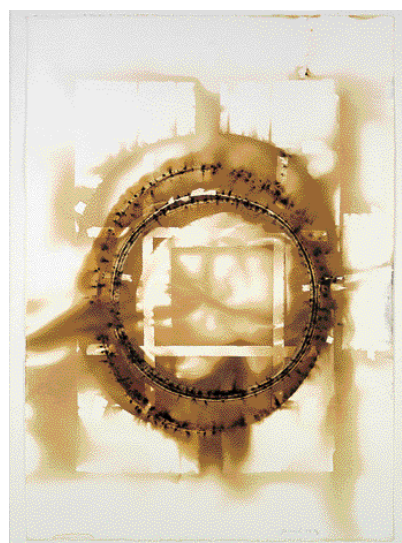
## CHRISTIAN JACCARD (1939)

«PROMÉTHÉE. – OUI, J'AI MIS FIN AUX TERREURS QUE LA VUE DE LA MORT CAUSE AUX MORTELS.  
 LE CORYPHÉE. – QUEL REMÈDE AS-TU TROUVÉ À CE MAL ?  
 PROMÉTHÉE. – J'AI LOGÉ EN EUX D'AVEUGLES ESPÉRANCES.  
 LE CORYPHÉE. – C'EST UN DON BIEN PRÉCIEUX QUE TU AS FAIT LÀ AUX MORTELS.  
 PROMÉTHÉE. – J'AI FAIT PLUS ENCORE : JE LEUR AI DONNÉ LE FEU.  
 LE CORYPHÉE. – ET MAINTENANT LE FEU FLAMBOYANT EST AUX MAINS D'ÊTRES ÉPHÉMÈRES ?  
 PROMÉTHÉE. – OUI, ET ILS APPRENDRONT DE LUI BEAUCOUP D'ARTS. »  
 ESCHYLE, *PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ*, GF FLAMMARION, 1964, P. 108

### LE DESSIN AUTREMENT...

Christian Jaccard utilise le papier comme substitut de la toile, le feu comme substitut du pinceau, exploitant l'empreinte ainsi dessinée. La trace brûlée dessine des contours, par le plein ou par le vide, compose des superpositions de plans, clairs ou obscurs, structurant ainsi des espaces dans l'épaisseur du blanc du papier. Brûler c'est un geste révélateur de l'épaisseur, de la texture du papier, et c'est aussi travailler avec sa stricte planéité.

Depuis plus de 30 ans, Christian Jaccard explore l'acte de peindre plutôt que le sujet de la peinture, et c'est en cela qu'il est proche de ses contemporains, les minimalistes américains ou les membres de Support-Surface. Comme eux, il cherche de nouveaux processus de création.



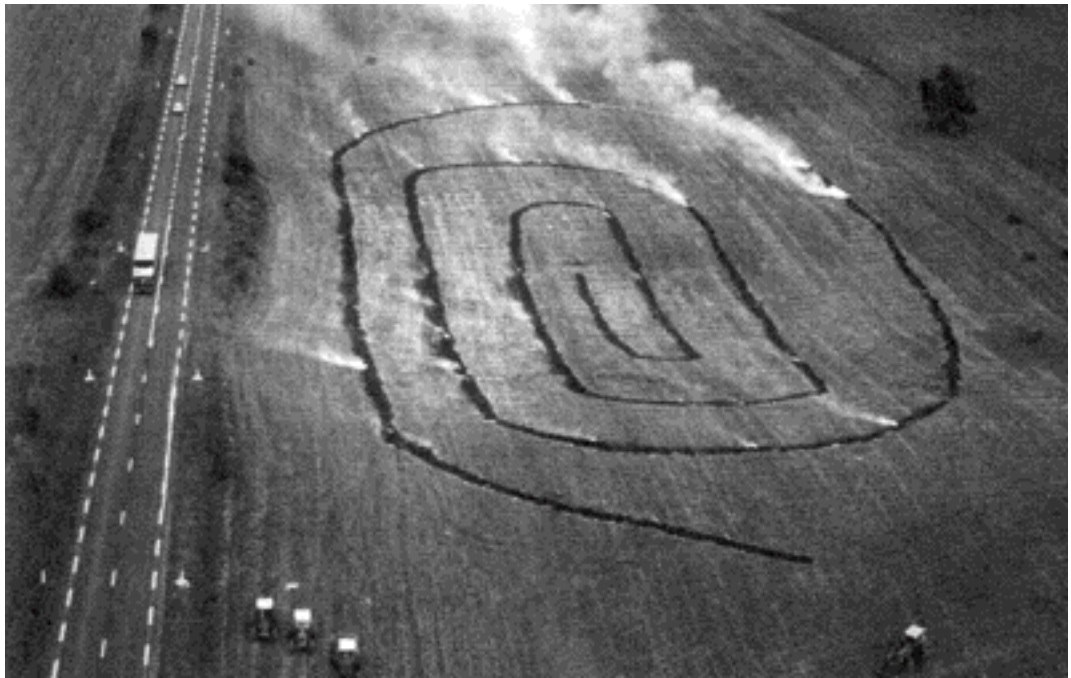
Christian Jaccard, *Sans titre*, 1983.  
 Mèche noire et adhésif sur papier,  
 91 x 64 cm.

### BRÛLER C'EST DESSINER

La mèche lente :

*«Jaccard trouve la mèche lente, avec laquelle on peut à la fois faire du feu, peut-être le contrôler, créer des empreintes. La mèche est placée sur le support (toile, peau de cuir, pierre lithographique). Elle y est maintenue par des morceaux d'adhésifs. Parfois le support est enroulé (cuir, toile) autour de la mèche. Le tout est alors maintenu par des garrots qui enserrent ce support souple autour de la mèche qui va brûler à l'intérieur. Le feu propagé par la mèche est partiellement contrôlable, par l'intermédiaire de la longueur du cordeau, par l'emplacement des fixations (bandes adhésives, garrots) du cordeau à son support. La brûlure et les traces de fumée seront plus ou moins grandes. En brûlant, le cordeau dessinera une trace brune de goudron et de paraffine, attaquera parfois le support jusqu'à le trouser. Les vapeurs dégagées de la combustion rongeront les pigments et décriront des zones de dégradés particuliers.»*

J.C. Lebahar, *Christian Jaccard, Processus d'une création*,  
 FRAC Auvergne, Ed. Au Même Titre.



Christian JACCARD, premières expériences d'écobuage en 1970.

#### LES PRÉMICES DE SA PRATIQUE DU FEU

*« L'écobuage: brûlis d'herbes sèches dessinant leurs traces sur le sol.  
C'est une technique agricole ancienne de régénérescence d'un champ par le feu. »*

J.C. Lebahar, *Christian Jaccard, Processus d'une création*,  
FRAC Auvergne, Ed. Au Même Titre p.31.

#### L'ABANDON DE LA MAÎTRISE VOLONTAIRE

*« En 1970, le groupe « Support-Surface » est fasciné par tous les procédés qui associent à la production d'une œuvre d'autres forces, naturelles ou pas, que ni la convention, ni le geste volontaire apparemment ne contrôlent. Les expérimentations seront d'autant plus intéressantes que leurs résultats surprendront leurs auteurs. Il y a eu des précédents prestigieux: les lézardes accidentelles dont est fissuré le Grand-Verre de Marcel Duchamp, tout comme les traces de poussières qui s'y sont déposées. Les aléas du dripping de Pollock, l'eau et le feu de Klein, sont des alliés de même type pour la création, car ils mobilisent le hasard, la force impersonnelle. Ces accidents annoncent des présages ou laissent des traces énigmatiques. Provoquer leur intervention, c'est offrir un pouvoir à l'aléa, c'est courir le risque d'une destruction, ou au contraire, exploiter un pouvoir diabolique. Tout peintre navigue dans cette inquiétante alternative, construction/destruction. Le geste révélateur mais incertain du peintre engendre le plaisir ou la déception, la réussite ou l'échec: « je raclais, et dans cette même trace j'avais un nouvel apport de couleur, le mélange de la nouvelle avec celle qui était dessous, ce n'était pas déposer la même couleur, ni la retirer, c'était tout à la fois. »*

Entretiens avec Pierre Soulages, 1987,  
cité dans J.C. Lebahar, *Christian Jaccard, Processus d'une création*,  
FRAC Auvergne, Ed. Au Même Titre.

## LES LIENS

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, «quadrigé», puf, 2004.

### LA PEINTURE

- Robert Morris, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.
- Roselee Goldberg, *Performance: l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- *L'Art conceptuel, une perspective*, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
- *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1982.
- Georges Pérec, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 1989.
- Denys Riout, *La Peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.
- Derek Jarman, *Blue*, 1993. Film.
- Francis Ponge: <http://www.philagora.net/auteurs/pongboug.htm>
- Jeff Koons: [www.guggenheimbilbao.es/frances/exposiciones/permanente/jeff\\_koons/jeff\\_koons.htm](http://www.guggenheimbilbao.es/frances/exposiciones/permanente/jeff_koons/jeff_koons.htm)
- Site Internet de Claude Rutault: [www.cneai.com/rutault/](http://www.cneai.com/rutault/)

### LA SCULPTURE

- Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, 1986, CNAC Georges Pompidou
- Maurice Fréchet, *Le Mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, 1993, ensb-a, Paris.
- Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, éditions Seuil.
- Thierry de Duve, *Marcel Duchamp et la modernité*, 1984, éditions de Minuit.
- *Truc & Troc leçons de choses*, cat. ARC, musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983.
- Nicolas Bourriaud, *Basserode Dalite*, Centre culturel français, Palerme, 1992.
- Jérôme Basserode, catalogue CCC de Tours, IAC Villeurbanne, 1998
- Art Press n° 242 Jan.99 Exposition Basserode p.79
- Art Press n° 177 Fev.93 Basserode le mouvement du cavalier J.Y. Jouannais p.37
- Jérôme Basserode:  
[http://www.parvis.net/intranet/upload/liens/centredArt/centredart\\_1.pdf](http://www.parvis.net/intranet/upload/liens/centredArt/centredart_1.pdf)

### LA PHOTOGRAPHIE

- Roland Barthes, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, Editions Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, 1980.
- Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, Un art paradoxal*, Editions du Regard, 1998.
- *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Œuvres complètes IV – *Livres, textes entretiens 1972 - 1976*, Editions du Seuil, 2002.

## LES LIENS

## LA VIDÉO

- Stéphanie Katz, *L'Ecran, de l'icône au virtuel*, L'Harmattan, 2004.
- Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu.*, entretiens avec Pierre Cabanne, Belfont, 1977.
- Georges Heck, « La vidéo – entre médium et art » in *Vidéo Topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, Paris, Musée de Strasbourg/Paris-musées, 2002.
- Françoise Parfait, Vidéo : un art contemporain, Exposer l'image en mouvement ? sous la direction d'Anne-Laure Chamboissier, Philippe Franck et Eric Van Assche, collection essais, la lettre volée, 2004.
- Franck Popper, *L'Art à l'âge électronique*, Paris, éd. Hazan, 1993.
- Dany Bloch, *L'art vidéo 1960 - 1980 / 82*, Locarno, Flaviana, 1982.
- Nathalie Magnan (dir.), *La vidéo, entre art et création*, Paris, ensba [Ecole nationale supérieure des beaux-arts], 1997.
- Eric Troncy, *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, les presses du réel, 1998.
- Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche, *Passage de l'image*, Centre Georges Pompidou, 1990.

## LE DESSIN

- *Œuvres sur papier*, acquisitions 1996-2001 cabinet d'art graphique, Collections du Centre Georges Pompidou. (Buraglio, Moninot)
- *Trait hors des chemins, introduction au dessin contemporain*, carnet de notes 1, musée de Valence, 1995.
- *Buraglio d'après...*, FRAC Picardie, 1992.
- « *Le repentir une mise à nu* », in *Repentirs*, musée du Louvre, RMN 1991.
- « *Vitrier qui passe* », in *Fenêtres, dessins d'après...*, Musée Savoisien, Chambéry, 1984.
- *Noir dessin*, cabinet d'art graphique, Centre Georges Pompidou, 1993.
- Bernard Moninot, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1997.
- Bernard Moninot, *Eloge de l'ombre*, musée château d'Annecy, 1993.
- Bernard Moninot, musée des beaux-arts de Dôle, 1998.
- *Comme le rêve le dessin*, dessins italiens du Louvre dessins contemporains du centre Pompidou, 2005.

## L'INSTALLATION

- Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Editions Allia, 1999.
- Eric Troncy, *Claude Lévêque*, Editions Hazan, 2001.
- Encyclopédie des Nouveaux Média (Centre Pompidou/CNAP/Musée Ludwig/Saint Gervais): <http://www.newmedia-art.org>
- François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection Ecrits d'artistes.
- François Morellet, *Catalogue*, Editions du Jeu de paume, Paris, 2000.

## LES LIENS

## IN SITU

- Sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire, *Œuvre et lieu, essais et documents*, ed. Flammarion, 2002.
- Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958.
- T. Godfrey, *L'art conceptuel*, Phaidon, Collection « Art & idées », Paris, 2003.
- R. Goldberg, *Performances : l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- J. Tiberghien, *Le Land art*, édition Carré, Paris, 1994.
- Donald Judd, *Ecrits 1963-1990*, Galerie Lelong, Paris, 2003, 2e éd.
- Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Galerie Lelong, 1990.
- Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974-2000, Galilée.

## SITES INTERNET

- Studio national des arts contemporains Le Fresnoy, Tourcoing  
<http://www.le-fresnoy.tm.fr>
- Electronic Arts Intermix, New York (Etats-Unis)  
<http://www.eai.org>
- Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, Genève  
<http://www.sgg.ch>
- L'Encyclopédie Nouveaux Médias est le premier catalogue trilingue (français, anglais et allemand) réalisé en réseau et en libre accès. Il est un lieu d'information, un outil de recherche documentaire et un ouvrage scientifique, mais aussi un lieu de réflexion sur les pratiques artistiques liées aux nouveaux médias :  
[www.newmedia-art.org/](http://www.newmedia-art.org/)
- <http://www.synesthesie.com>
- Matthew Herbert :  
<http://www.themechanicsofdestruction.com/>
- Christine Van Assche, *Vidéo et après éditions*, Carré/CNAC, Paris, 1992.
- Christine Van Assche, *La Collection du Musée national d'art moderne*, éditions du CNAC-GP, 1996.
- Christine Van Assche, *L'Encyclopédie Nouveaux Médias sur Internet* en collaboration avec deux musées européens (Cologne et Genève).

## REVUE

- Van Assche Christine, "La vidéo, 14 ans plus tard", *L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 332-356



## CQFD

### L'ÉQUIPE DES PUBLICS

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert, tél.: 01 43 91 14 67, courriel: [muriel.ryngaert@cg94.fr](mailto:muriel.ryngaert@cg94.fr)

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud, tél.: 01 43 91 14 68, courriel: [stephanie.airaud@cg94.fr](mailto:stephanie.airaud@cg94.fr)

Assistant et chargé du pôle maternel

Luc Pelletier, tél.: 01 43 91 64 22, courriel: [luc.pelletier@cg94.fr](mailto:luc.pelletier@cg94.fr)

Secrétariat et réservations

Sylvie Drubaix, tél.: 01 43 91 64 23, courriel: [publicsmusee@cg94.fr](mailto:publicsmusee@cg94.fr)

Les inventeurs-accompagnateurs de visites, ateliers et autres rencontres

Florence Gabriel, Marion Guilmot, Arnaud Beigel et Julien Blanpied

Professeur-relais de la DAAC

Jérôme Pierrejean, courriel: [jerome\\_profrelais@hotmail.com](mailto:jerome_profrelais@hotmail.com)

### LES INVITÉS DU MAC/VAL

Dialogue/rencontre avec Philippe Coubertergues

Mercredi 14 décembre 2005 à 17h

Visite inventée par Gil Grillo et Baichir Saïfi, L'abstraction à mains nues

Samedi 21 janvier 2006 à 14h30

Visite inventée par Olivier Py, le 25 mars dans le cadre du colloque «l'art peut-il se passer de commentaire(s)?» les 24 et 25 mars au MAC/VAL

### LES VISITES FIXES DES COLLECTIONS

Le MAC ou Midi Art Contemporain, Pour ceux qui ont faim d'art  
à 12h30 les mardis

La PVC ou Parcours/Visite des Collections

à 15h un mercredi sur deux

La VVF ou Visite à Voir en Famille

à 16h les samedis

La VSD ou Visite Surprise Dominicale

à 16h les dimanches

### EPISODE 1: JACQUES MONORY / DÉTOUR

Du 18 novembre 2005 au 26 mars 2006

L'exposition inaugurale, conçue en deux volets, permettra à Jacques Monory et à Claude Lévêque d'investir successivement l'espace d'exposition du musée avec les moyens qui leur sont propres. Tous deux s'emparent de motifs issus de la culture dite populaire (musique, cinéma, romans policiers). Convoquant la narration et la fiction, ils mettent en scène des scénarios fictionnels et autobiographiques qui prennent forme de manières radicalement différentes : des tableaux pour Jacques Monory et des installations pour Claude Lévêque.