

UNIVERSITE MARC BLOCH DE STRASBOURG

U.F.R. DES ARTS - ARTS PLASTIQUES

**« LE JEU ENTRE DEUX FORCES ANTAGONISTES
COMME PRINCIPE DE CREATION. »**

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE MARC BLOCH

Discipline : Arts plastiques

Présentée et soutenue publiquement

par

Young-Hee HONG

janvier 2004

DIRECTEUR DE RECHERCHE

M. LE PROFESSEUR CLAUDE GAGEANT

UNIVERSITE MARC BLOCH DE STRASBOURG

U.F.R. DES ARTS - ARTS PLASTIQUES

**« LE JEU ENTRE DEUX FORCES ANTAGONISTES
COMME PRINCIPE DE CREATION. »**

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE MARC BLOCH

Discipline : Arts plastiques

Présentée et soutenue publiquement

par

Young-Hee HONG

Janvier 2004

DIRECTEUR DE RECHERCHE

M. LE PROFESSEUR CLAUDE GAGEANT

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord présenter mes remerciements les plus sincères à Monsieur le professeur Claude GAGEANT, directeur de ma thèse, qui s'est montré très attentif et compréhensif vis à vis de mon travail et de ma situation personnelle. Sans son aide, je n'aurais jamais pu arriver à terminer ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi aux professeurs qui ont pris la peine de juger ce travail.

Je veux exprimer également ma reconnaissance à tous mes amis, notamment Mireille Cordonnier, doctorante en histoire de l'art, ainsi que son compagnon Pierre Kraft, M. Claude Rossignol, historien de l'art, qui m'ont suggéré différentes perspectives et fourni divers documents, Vincent Lanot, professeur d'arts plastiques au collège Jean Jaurès de Sarreguemines, Hilbert Marcel, professeur de la faculté ULP de Strasbourg, Jean Jacques Horvat et Yves Chan You qui m'ont aidé à reformuler ma pensée dans une meilleure expression et qui ont corrigé mes fautes d'orthographe.

Toutes mes remerciements aussi pour la famille Lamotte et la galeriste Geneviève Sam-Amamavih qui m'ont soutenue moralement tout au long de mon travail, ainsi que le personnel de la société informatique de XP com et le docteur U Byung-Hun pour leur assistance informatique.

Mes remerciements vont enfin à ma famille qui m'a soutenue moralement et financièrement durant toutes ces années, et tout spécialement à ma mère à qui je dédie ce travail.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENT

PREAMBULE

INTRODUCTION	1
LES ORIGINES DE MA RECHERCHE.....	2
1. LE TRAUMATISME DE LA SOCIETE COREENNE.	2
2. L'ETENDUE DES DEGATS.	2
3. MODIFICATIONS DES ECHANGES ET DES COMPORTEMENTS.	3
4. S'ADAPTER A UN MONDE EN BOULEVERSEMENT.	4
5. LIENS ANTAGONISTES.	5
6. L'ACTE DE LIER.	5
7. L'ART COMME LIEN ET RECIPROQUEMENT.....	5
8. LE LIEN STIGMATISE LA DIFFERENCE.	6
9. LE DEVELOPPEMENT DE RECHERCHE.	7
I. LA REPRESENTATION DE L'ACTE GENERATEUR	8

I-1.	LA SITUATION GENERALE (LES RAISONS SOCIALES ET CULTURELLES).....	9
I-1-1.	MALAISE DANS LE RAPPORT NATURE/CULTURE.....	9
I-1-2.	UN MONDE DOMINE PAR L'ARTIFICE.	9
I-1-2-1.	Le progrès en expansion.....	9
I-1-2-2.	Différences d'appréciations :.....	10
I-1-3.	SACRILEGE.	10
I-1-3-1.	Un système contraire à la nature humaine.....	10
I-1-3-2.	Un système pourtant construit par l'homme.	10
I-1-4.	LIBERALISME ET SOCIALISME.....	11
I-1-4-1.	Le conflit des idéaux.	11
I-1-4-2	... qu'est-ce qu'il reste ?.....	11
I-1-5.	LE STATUT DE L'INDIVIDU :.....	11
I-1-5-1.	Quelle place trouve-t-il ?	11
I-1-5-2.	Un rouage.	12
I-1-5-3.	Une cible.	12
I-1-5-4.	Un être hors de lui même qui ne se reconnaît plus.....	12
I-1-5-5.	Les paradoxes s'accumulent.....	12
I-1-5-6.	L'humanité mise à l'épreuve.....	13
I-1-6.	DESCRIPTION DU LIBERALISME.	13
I-1-6-1.	Tout pour vendre.....	13
I-1-6-1-1.	Capitalisme : Occident.	14
I-1-6-1-2.	Mise à distance de la Nature :.....	14
I-1-6-1-3.	Le paradoxe du retour médiatisé à la Nature :.....	14
I-1-6-2.	Le triomphe de l'apparence.....	14
I-1-6-3.	Les effets sur les structures culturelles :.....	15
I-1-6-3-1.	Le musée.....	15
I-1-6-4.	Qu'en est-il de l'idéal démocratique ?.....	15

I-1-6-4-1.	Comment la recherche égoïste du profit recrée des pouvoirs collectivistes.....	15
I-1-6-4-2.	Jeff Koons.	15
I-1-6-5.	Pervers, corrupteur, manipulateur : un système.....	16
I-1-6-6.	Avec la complicité de la science.	16
I-1-6-6-1.	Le bilan mitigé de la science :.....	16
I-1-6-6-2.	Posons nous des questions :	16
I-1-6-7.	Questions actuelles.....	17
I-1-6-8.	Le déséquilibre technique/concept.	17
I-1-6-9.	Un enjeu : redéfinir.....	17
I-1-7.	CES CONTRADICTIONS DEBOUCHENT SUR UNE PROBLEMATIQUE ARTISTIQUE.	18
I-1-7-1.	Cela nous suggère l'existence du lien.	18
I-1-7-2.	Eviter les postures réductionnistes.	19
I-1-7-2-1.	Refus de la provocation stérile.....	19
I-1-7-2-2.	Refus d'un art pétrifié par les institutions.....	19
I-1-7-2-3.	Rester en contact avec la réalité.....	19
	Se servir des réseaux et des échanges.	19
	Interaction entre l'artiste et son milieu.	19
	La dynamique de l'art.....	20
I-1-7-3.	Situation de ma recherche.	20
I-1-8.	MON RAPPORT AU PUBLIC.	20
I-1-8-1.	Recherche d'un lien avec le public.	20
I-1-8-2.	La place de chacun.....	20
I-1-8-3.	Transmettre.....	21
I-1-8-4.	Survivre à soi-même.	21
I-1-8-4.	Allan Kaprow : l'art réfléchit sur la vie.....	21
I-2.	LA SITUATION - EVOLUTION PERSONNELLE.	22
I-2-1.	LE PARCOURS DE LA SOCIETE COREENNE.	22

I-2-1-1.	Je suis liée à cette société.	22
I-2-1-2.	Les origines de la modernité (occidentalisation) en Corée.	22
I-2-1-2-1.	Ce fut très brutal.	22
	Très court.	22
	Subi.	22
	A la manière japonaise.	22
I-2-1-3.	Les effets d'une modernisation autoritaire et brutale.	23
I-2-1-3-1.	Trente six ans de colonisation.	23
	Han, la souffrance.	23
	Une négation totale du pays.	23
	Tatasu Orimoto.	24
I-2-1-4.	La guerre de Corée.	24
I-2-1-4-1.	Après la colonisation, la guerre civile : Un pays coupé en deux.	25
I-2-1-4-2.	Des traumatismes aux conséquences durables.	25
I-2-1-4-3.	Une nouvelle identité ?	26
I-2-1-4-4.	Des réactions différenciées.	26
	J'en ai été témoin.	26
I-2-2.	MON PARCOURS	26
I-2-2-1.	Mal à l'aise.	26
I-2-2-1-1.	Une fille comme il faut.	27
I-2-2-1-2.	... destinée à devenir un « requin » comme il faut.	27
I-2-2-1-3.	« Pas d'accord ! »	27
I-2-2-1-4.	Equilibriste.	27
I-2-2-1-5.	Sortir d'un soi préfabriqué pour être soi-même réellement.	28
I-2-2-2.	L'art comme solution ?	28
I-2-2-2-1.	Réorientation.	28
I-2-2-2-2.	Déçue.	28
I-2-2-2-3.	La dictature du modèle.	28
I-2-2-2-4.	« Bref, j'en avais assez ! »	29
I-2-2-2-5.	La quête.	30
I-2-2-2-6.	Départ et rupture.	30
I-2-2-3.	L'heure des choix personnels.	30
I-2-2-3-1.	Prendre de la distance.	30
I-2-2-3-2.	Rupture, greffe, renaissance.	31

I-2-2-4.	Une nouvelle peau.	31
I-2-2-5.	Aventures en France.	31
I-2-2-5-1.	Eloignement et premier contact.	31
I-2-2-5-2.	Une nouvelle langue.	32
I-2-2-5-3.	« Je »	32
I-2-2-5-4.	Le poids du passé, le choc du présent.	32
I-2-2-5-5.	Se situer, construire sa place.	33
I-2-2-5-6.	Rapprochement par éloignement.	33
I-2-2-5-7.	Isolement, adaptation, hybridation, relations.	33
I-2-2-6.	De l'isolement à la notion de frontière séparatrice et Jointive.	34
I-2-2-7.	Problèmes de communication ? observation accrue.	34
I-2-3.	RECHERCHES ARTISTIQUES.	35
I-2-3-1.	La peau comme interface sensible.	35
I-2-3-2.	Repérer la frontière au cœur de chaque antagonisme	35
I-2-3-2-1.	Une frontière aux aspects multiples.	35
I-2-3-2-2.	Métaphoriquement : une peau.	35
	Permettant séparation, contacts, et échanges.	35
	Une interface sensible.	35
	Didier Anzieu :	36
	Justifications du travail sur la peau.	36
	L'interface.	36
	Une problématique universelle.	36
I-2-3-3.	Prise de recul.	37
I-2-3-4.	Questionnements.	37
I-2-3-5.	Limite et lien relationnel.	37
I-2-3-6.	La dialectique de la limite.	38
I-2-3-7.	Frontière concrète et système abstrait.	38
I-2-3-8.	Je ressens maintenant le besoin de conceptualiser.	39
I-2-3-8-1.	Le mécanisme de l'espace environnemental.	39
I-2-3-8-2.	Le lien contient tout ce qui est l'aspect « inter ».	39
I-2-3-9.	Richesse de la problématique de l'interface.	39
I-2-3-9-1.	Une question déjà ancienne.	39
I-2-3-9-2.	Edgar Morin :	40

	Ouvrir le champ notionnel.	40
	Une caractéristique du vivant.	40
	Application sociale.	40
	L'origine de la société.	40
I-2-3-9-3.	Abraham Moles développe l'idée du lien à l'espace :	41
	L'espace n'est pas neutre.	41
	Conditionnement social.	41
	Les vertus de la confrontation culturelle.	41
I-2-3-9-4.	La parabole de la goutte d'encre.	41
I-2-3-9-5.	L'insaisissable.	42

II. LA PROBLEMATIQUE DU LIEN..... 43

II-1. L'INTENTION : LIER..... 44

II-1-1.	LA RELATION.	44
II-1-1-1.	François Barré et la ville.	44
II-1-1-1-1.	Entre les objets.	44
II-1-1-1-2.	La création devient la transformation.	44
II-1-1-1-3.	Redéfinir les identités en agissant sur les liens.	45
II-1-1-1-4.	Adaptation de la démarche artistique à une société d'abondance..	45
II-1-1-1-5.	« L'inter » :	46
II-1-1-2.	Deleuze et les agrégats sensibles.	46
II-1-1-2-1.	Le véritable objet de l'art.	46
II-1-1-2-2.	Subjectivité et rationalité.	46

II-2. ORIGINES DU LIEN..... 47

II-2-1.	LES ACQUIS DE LA MODERNITE.	47
II-2-1-1.	La fertilité artistique du XX ^{ème} siècle.	47
II-2-1-2.	La mutation permanente :	47
II-2-1-3.	Spécificité de chaque intervention.	48
II-2-2.	REVELER LA SINGULARITE.	48

II-2-2-1.	Selon Fréchuret cela explique le retour à des pratiques primordiales, souples :.....	48
II-2-2-2.	Le lien et les arts plastiques.....	49
II-2-3.	REUNIR, ASSEMBLER : L'INVENTION DU COLLAGE ET DE L'ASSEMBLAGE.	49
II-2-3-1.	Le collage.....	50
II-2-3-1-1.	Des œuvres bidimensionnelles hétérogènes.	50
II-2-3-1-2.	La descendance immédiate du collage.	50
	Le collage dadaïste :.....	53
II-2-3-2.	L'assemblage.	53
II-2-3-3.	Schwitters : l'assemblage se fait installation.....	54
II-2-3-4.	Postérité de l'assemblage.	54
II-2-3-4-1.	Nouveau réalisme et Arte Povera.	54
II-2-3-4-2.	Les nouveaux réalistes : objet dynamique	55
II-2-3-4-3.	Arman.....	55
II-2-3-4-4.	Christo : la présence révélée par le recouvrement.	57
II-2-3-4-5.	Oppositions et complémentarités :.....	59
II-2-3-4-6.	L'Arte Povera est un mélange d'artificiel et de naturel.....	59
II-2-3-4-7.	Pino Pascali : faire communiquer entre eux les matériaux.	60
II-2-3-4-8.	La poésie mise à l'épreuve de la rencontre avec le réel ?.....	60
II-2-3-4-9.	Rencontre du collectif et de l'individuel.....	61
II-2-3-5.	Penone.....	61
II-2-3-5-1.	La démonstration de Penone.	61
II-2-3-5-2.	Penone cristallise la rencontre de deux réalités hypercomplexes grâce à un dispositif simple de prime abord.....	63
II-2-3-5-3.	...mais très efficace et révélateur.....	63
II-2-3-5-4.	J'ai rendez vous avec vous....	63
II-2-3-5-5.	Retour à un acte premier, fondateur d'une relation.....	64
II-2-3-5-6.	Le nœud, la vie : thèmes et processus.	64
II-2-3-5-7.	En se rejetant, en s'accueillant.....	65
II-2-3-5-8.	Le lien, mécanisme de renouvellement.....	65
II-2-3-5-9.	Un geste hors du temps que le temps enveloppe.	65
II-2-3-6.	Bernard Pagès : <i>Dix assemblages bout à bout.</i>	66
II-2-3-6-1.	Constat.....	66

II-2-3-6-2.	Réparations (Réunir ce qui est désunit) ?.....	68
II-2-3-6-3.	La fécondité du système de lien.....	68

**II-3. LA DEFINITION DES TERMES CONSTITUANTS :
L'ELEMENT NATUREL/ARTIFICIEL ET LE
MATERIAU/LA MATIERE..... 69**

II-3-1.	L'ELEMENT NATUREL.....	69
II-3-1-1.	La nature est généreuse.....	69
II-3-1-2.	Ce qui est naturel ?.....	69
II-3-1-3.	Adopter une posture par rapport à la nature.....	70
II-3-1-4.	Dubuffet.....	70
II-3-1-5.	Land Art et Body Art.....	70
II-3-1-6.	Arte Povera.....	72
II-3-1-7.	Mon intérêt pour l'élément naturel.....	74
II-3-1-8.	Un rapport existentiel à la nature.....	74
II-3-1-9.	Tout ce qui est ou a été vivant est spécifique.....	74
II-3-2.	L'ELEMENT ARTIFICIEL.....	75
II-3-2-1.	Définition.....	75
II-3-2-2.	Picasso, Duchamp, Dada.....	76
II-3-2-3.	L'élément artificiel dans l'œuvre comme reflet de la société contemporaine.....	76
II-3-2-3-1.	Le déchet :	76
II-3-2-3-2.	L'élémentaire :.....	78
II-3-3.	LA MATIERE ET LE MATERIAU.....	78
II-3-3-1.	Définition de la matière :	78
II-3-3-1-1.	La substance des choses.....	78
II-3-3-1-2.	La matière se définit par ses propriétés :	78
II-3-3-2.	Définition du matériau :	79
II-3-3-2-1.	Une matière choisie, transformée, détournée, utilisée.....	79
II-3-3-2-2.	Le matériau est une matière soumise à une idée.....	79
II-3-3-3.	Histoire de la matière vue comme un matériau.....	79

II-3-3-3-1.	A l'origine :	79
II-3-3-3-2.	Un répertoire restreint et une lente évolution.....	80
II-3-3-3-3.	Colonisation, industrialisation, développement scientifique.....	80
II-3-3-3-4.	Matière et immatérialité.....	80
II-3-3-3-5.	Elargissement des possibilités matérielles de l'art.....	81
II-3-3-3-6.	L'art de la matière devient une science des intermédiaires.	81
II-3-3-3-7.	L'interdépendance des différents champs alimente la diversité.....	82
II-3-3-3-8.	Tout devient matériau, mais de quelle façon et pourquoi ?	82
II-3-3-3-9.	L'art importe des matériaux nouveaux mais aussi des concepts nouveaux sur la matière.	82
II-3-3-3-10.	Le problème c'est la position de l'artiste vis-à-vis des matériaux dont il se sert.....	82
II-3-3-3-11.	Le concret :	83
II-3-3-3-12.	Le concret est issu de la confrontation entre l'artiste et la nature...	83
II-3-3-4.	Ma position.....	83
II-3-3-4-1.	Articulation des deux notions : matière /matériau.	83
II-3-3-4-2.	Ce qui est du ressort de la matière, ce qui est du ressort du matériau :	84
II-3-3-4-3.	Matériau : un statut fragile ?	84
II-3-3-4-4.	Le rôle des matériaux dans mon travail.	84
II-4.	LA CONCRETISATION DE MON CONCEPT.	86
II-4-1.	UN SYSTEME QUI LIE LA NATURE A LA CULTURE.	86
II-4-2.	LIENS ET ANTINOMIES.	86
II-4-3.	UN SYSTEME QUI SE NOURRIT DU PREVISIBLE ET DE L'ALEATOIRE.....	86
II-4-4.	DESCRIPTION DU SYSTEME DE LIEN.....	88
II-4-4-1.	Concrétisation du lien.	88
II-4-5.	MATERIALISATION DU CONCEPT DE LIEN.	88
II-4-5-1.	La méthode et la technique pensées comme un système.....	88
II-4-5-2.	Le statut du système de lien dans mon travail.	88

II-4-5-3.	Les systèmes de lien utilisés vont du traditionnel au contemporain...	89
II-4-5-3-1.	Au début j'ai plutôt eu recours à des techniques traditionnelles.	89
II-4-5-3-2.	Puis j'ai recherché des outils issus de l'industrie.	89
II-4-5-4.	Mises en relation sur le mode de l'écriture Chinoise.	90
II-4-5-5.	Le sens vient du lien.	90
II-4-5-6.	Le lien « active » le matériau.	90
II-4-5-7.	Tout repose sur le lien.	91
II-4-5-8.	Minimiser l'acte artistique pour faire ressortir la réalité du matériau...	91
II-4-5-9.	Faire percevoir le lien.	92
II-4-5-10.	Du lien naît le fonctionnement de tout système.	92
II-4-5-10-1.	Exemples empruntés au langage :	92
II-4-5-11.	L'inframince.	93
II-4-5-12.	L'inframince sonore.	94
II-4-5-13.	Séparation implique lien.	94
II-4-5-14.	Aristote catégorise.	95
II-4-5-15.	Aristote établit des corrélations, et moi aussi.	95
II-4-5-16.	Rapport et non-rapport font lien chez Magritte.	95
II-4-5-16-1.	Une entreprise subversive.	95
II-4-5-16-2.	De l'ambiguïté de l'image et du langage.	96
II-4-5-16-3.	Décalages.	96
II-4-5-16-4.	Du point de vue du rapport de force.	97
II-4-5-16-5.	Association d'idées par association de deux langages : l'image et l'écrit.	98
II-5.	DIFFERENTS NIVEAUX DE LIENS (ENRICHISSEMENT DU CONCEPT DE LIEN).	99
II-5-1.	CATEGORIES.	99
II-5-2.	L'IDEE SELON DELEUZE.	99
II-5-3.	DEFINITION DE LA STRUCTURE.	100

II-5-4.	CONCEPTUALISER LE MECANISME DE L'ESPACE ENVIRONNEMENTAL.....	101
II-5-5.	L'ESPACE ENVIRONNEMENTAL, THEATRE DES TRANSFORMATIONS.....	101
II-5-5-1.	Interactivités :	101
II-5-5-2.	Le point de vue des sciences physiques.....	101
II-5-5-3.	Lien et genèse au cœur de la matière.	102
II-5-5-4.	L'électron comme lien : la covalence.	102
II-5-5-5.	Célibat, mariage, intimité, us et coutumes des électrons.....	103
II-5-5-6.	...et il mit les protons avec les électrons, et il dit que cela était lien	103
II-5-5-7.	Le lien dans le temps.	103
II-5-6.	DELEUZE :	104
II-5-6-1.	Deleuze et la métaphore du pli.	104
II-5-6-2.	Le renouvellement du lien à l'infini.....	104
II-5-6-3.	Fragilité de l'immuable dans la métaphore du pli.....	104
II-5-6-4.	Analyse du pli.....	105
II-5-6-5.	Portée universelle de la métaphore.	105
II-5-6-6.	Pertinence à plusieurs niveaux.	105
II-5-6-7.	Le lien est le symbole même de deux options contradictoires.....	105
II-5-6-8.	Le lien dans la durée coexiste avec la rupture dans l'instant.....	106
II-5-7.	BIEN QUE JE TRAVAILLE A PARTIR D'OPPOSITIONS, J'AIMERAIS QUE LA POESIE DE MON TRAVAIL EVITE LE MANICHEISME.	106

III. DEMARCHE ARTISTIQUE.....108

III-1.	L'APPORT DE L'HISTOIRE DE L'ART.....	109
III-1-1.	L'HERITAGE DE DUCHAMP:	109
III-1-1-1.	Les propositions du XX ^{ème} siècle.....	109

III-1-1-2.	Le problème du choix.	110
III-1-1-3.	« Il a créé une nouvelle pensée pour cet objet. »	111
III-1-1-4.	Ouvertures.	111
III-1-1-5.	La réalité en tant qu'art.	112
III-1-1-6.	C'est le regardeur qui fait l'œuvre.....	112
III-1-1-7.	Vers une esthétique de la présence et de la vie : présence contre représentation.	113
III-1-2.	POST-DUCHAMP :	113
III-1-2-1.	La voie conceptuelle.	113
III-1-2-2.	L'ambivalence entre art visuel et art conceptuel.....	114
III-1-2-3.	La place du concept dans le processus créatif.	115
III-1-2-4.	Revendiquer la contemporanéité :	115
III-1-2-5.	La réponse formaliste :.....	116
III-1-2-6.	La grande récupération des matières, des objets <i>et</i> des images : le Pop art, le Nouveau réalisme, l'Arte Povera.	117
III-1-2-6-1.	Le pop art :.....	117
III-1-2-6-2.	Deuxièmement, une identité européenne : le nouveau réalisme :	118
III-1-2-6-3.	Le mouvement Italien Arte povera :	119
III-2.	POSTURE ARTISTIQUE.....	121
III-2-1.	MA DEMARCHE ARTISTIQUE CONFRONTEE AUX PRATIQUES HISTORIQUES.	121
III-2-1-1.	Me situer par rapport à ces pratiques historiques.....	121
III-2-1-1-1.	Par comparaison.	121
III-2-1-1-2.	Conceptuel ou visuel ?.....	121
III-2-1-1-3.	Les trois moments de la conceptualisation :	121
III-2-1-1-4.	Ma pratique artistique est avant tout la matérialisation d'un concept par la présence physique des matériaux.	122
III-2-1-1-5.	Attitude ouverte dans la matérialisation du concept :	122
III-2-1-1-6.	Concept => matière => image => interprétation.....	122
III-2-1-1-7.	Ce que mon travail n'est pas :.....	123
III-2-1-1-8.	Dépasser la catégorisation par l'évolution :	123

III-2-2.	CHOIX, GESTION, FINALITE DE LA PRESENCE PHYSIQUE DES MATERIAUX.....	123
III-2-2-1.	Choix des matériaux :.....	124
III-2-2-1-1.	Les intentions.....	124
III-2-2-1-2.	Un esprit omnivore :.....	124
III-2-2-1-3.	Je puise autant dans les propositions de la nature que dans celles de l'industrie.....	124
III-2-2-1-4.	Un rapport quotidien avec l'environnement.....	125
III-2-2-1-5.	Une attention particulière.....	125
III-2-2-1-6.	Affirmer la liberté du choix.....	125
III-2-2-1-7.	Fidélité au caractère matériel.....	125
III-2-2-1-8.	Au delà du beau :.....	126
III-2-2-1-9.	Mettre en avant la singularité de la matière utilisée.....	126
III-2-2-1-10.	Refus :.....	126
III-2-2-1-11.	Le moins possible : transformé ou pas.....	126
III-2-2-1-12.	Travailler un élément sans lui ôter son caractère naturel « son origine ».	127
III-2-2-1-13.	Révéler les matériaux par le dépouillement.....	127
	Bogues de châtaignes :.....	128
III-2-2-1-14.	Etre sensible à la logique que propose chaque matière.....	128
III-2-2-1-15.	Trois stoppages étalon.....	129
III-2-2-1-16.	Duchamp et ses successeurs.....	130
III-2-2-1-17.	Robert Morris:	131
	<i>Felt Piece, 1974:</i>	131
III-2-2-1-18.	Arte Povera et Minimal Art.....	134
	Similitudes :.....	134
	Différences :.....	135
III-2-2-2.	La gestion des matériaux.....	140
III-2-2-2-1.	Un langage direct et immédiat par la présence des matériaux : ...	140
III-2-2-2-2.	Confronter des identités afin de les faire exister davantage.....	141
III-2-2-2-3.	Activer les matériaux par la rencontre.....	141
III-2-2-2-4.	Cuisine :	141
III-2-2-2-5.	L'Arte Povera : le processus relationnel par l'opposition.....	142
III-2-2-2-6.	Etat d'esprit voisin.....	144
	<i>Direzion</i> :	145

	<i>Senza Titolo, 1968</i> :	145
III-2-2-2-7.	Les carottes du Minimal Art :	147
III-2-2-2-8.	<i>Crucis</i> , de Carl Andre:	148
III-2-2-3.	L'aspect final de l'œuvre.	150
III-2-2-3-1.	La perception des matériaux :	150
	Le premier questionnement :	151
	Le deuxième questionnement :	151
III-2-2-3-2.	Ce qu'est mon travail.	151
	<i>Cerclage 1</i> :	151
III-2-2-3-3.	La dimension macroscopique de l'Arte Povera.	154
	<i>Il continuera à croître sauf en ce point</i> :	154
III-2-2-3-4.	Une place centrale dans l'Art Minimal:	155
	<i>37 Pieces of Work, 1969</i> :	156
III-3.	DESCRIPTION ANALYTIQUE.....	158
III-3-1.	ANTAGONISME DES CONSTITUANTS.....	158
III-3-1-1.	Relation d'antagonisme entre la matière et le matériau.....	158
III-3-1-1-1.	Matière contre matière	158
III-3-1-1-3.	Matériau contre matériau.	167
III-3-1-2.	Relations (antagonismes) de propriétés, caractéristiques.	172
III-3-1-2-1.	Souple contre rigide.	172
III-3-1-2-2.	Mou contre dur.	175
III-3-1-2-3.	Éphémère contre durable.....	177
III-3-1-2-4.	Fragile contre résistant	178
III-3-1-3.	Relation d'antagonisme plastique.	181
III-3-1-3-1.	Peint, non peint.	181
III-3-1-3-2.	Formé contre informé.	184
III-3-1-3-3.	Beaucoup contre peu.	189
III-3-1-3-4.	Centré contre à la marge.	193
III-3-1-3-5.	Vivant contre inerte, mort.	198
III-3-1-3-6.	Agressif contre passif.....	203
III-3-1-3-7.	Déterminé contre indéterminé.....	206

III-3-2.	DESCRIPTION TECHNIQUE, SYMBOLIQUE ET REFERENCEE DE CHAQUE PROCEDE QUE J'AI UTILISE AU COURS DE MA RECHERCHE ARTISTIQUE.	209
III-3-2-1.	En premier il y a la couture.	209
III-3-2-1-1.	Réparatrice.....	209
III-3-2-1-2.	Un geste qui voyage, dedans, dehors.....	209
III-3-2-1-3.	Un enlacement.	209
III-3-2-1-4.	Exemple 1 : Soo-Ja Kim :	209
III-3-2-1-5.	Exemple 2 : Magdalena Abakanowicz.....	210
III-3-2-1-6.	Exemple 3 : Jannis Kounellis :	210
III-3-2-1-7.	Manteau de châtaignes et fragments 1-5 :	210
	Analyse approfondie du <i>Manteau de châtaignes</i> :	212
III-3-2-1-8.	Etienne Martin :	214
	<i>Le manteau (Demeure)</i> :	214
III-3-2-1-9.	Les fragments.....	217
	Un agrégat d'éléments individualisés.	217
	Soo-ja Kim et <i>l'instabilité de la vie</i> :	219
	Intervention picturale et graphique :	221
	La trace de la couture :	227
III-3-2-1-10.	Magdalena Abakanowicz, <i>La déformation</i> :	228
III-3-2-2.	Deuxièmement : le ligotage.....	230
III-3-2-2-1.	Définition et idées associées.	230
III-3-2-2-2.	Utilisation :	230
	<i>L'Enigme d'Isidore Ducasse</i> et Christo Javacheff.	230
	Soo-ja Kim, <i>Cities on the move – Bottari truck</i> :	232
	<i>Les rapports 1</i> et <i>Sans titre</i>	232
	Le cordage dans <i>Cities on the move – Bottari truck</i>	234
	<i>Les rapports 1</i> : usiné contre non usiné, ligotés.	236
III-3-2-3.	Le cerclage.....	239
III-3-2-3-1.	Présentation	239
III-3-2-3-2.	File ! Fil !	240
III-3-2-3-3.	Cerclage n°2 et n°4.....	242
III-3-2-4.	Serrage	247
III-3-2-4-1.	Principe et particularités.....	247
III-3-2-4-2.	<i>Tout le monde descend</i>	248

	La description du tableau :.....	248
	Comparaisons avec l'œuvre d'Arman : <i>Hungry, 1981</i>	251
	<i>Organisation sylvestre 1, 2000</i>	256
	Günter Wagner, <i>Zwischenstück</i> :.....	257
III-3-2-4-3.	La sangle.....	260
III-3-2-4-4.	La lanière	262
III-3-2-5.	Le perçage	263
III-3-2-5-1.	Une technique violente :	263
III-3-2-5-2.	Des techniques modernes :.....	263
III-3-2-5-3.	Je détourne :	264
	Créer un champ visuel opposant l'automatisme et l'aléatoire :.....	264
	Utiliser et dévoiler les caractéristiques des supports.....	264
III-3-2-5-4.	Actions :	266
	Procédure :.....	266
	<i>SCHULOCK ! SCHULOCK ! 1</i> :.....	266
	<i>SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°2</i> :	269
	<i>SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°3</i> :.....	272
III-3-2-5-5.	Günter Uecker :.....	274
	<i>Tisch des Austreibung</i> :.....	274
III-3-2-5-6.	Fontana :.....	277
	<i>Concepto Spatale</i> :.....	277
	Le geste active l'espace :.....	277
	« Lucio Fontana a célébré le geste... »	277
	Un geste métaphysique :.....	278
	<i>Concept spatial/attentes</i> :.....	278
	Similitudes dans la manière de concevoir le support :.....	280
	Divergences de finalité :.....	280
	Causalité incluse :.....	281
	Geste impulsif et geste mécanique :	281
III-3-2-6.	La juxtaposition.	284
III-3-2-6-1.	Un lien mental.	284
III-3-2-6-2.	Impliquer l'environnement et le public.....	284
III-3-2-6-3.	<i>Nature morte, 2002</i> :	285
III-3-2-6-4.	Bernard Pagès : <i>La plaque d'égout</i>	287
III-3-2-6-5.	Ce qui différencie les deux approches :.....	289
III-3-2-6-6.	Renouveler constamment le lien en sollicitant l'imagination du public.....	290

IV. CONCLUSION292

V. BIBLIOGRAPHIE.....295

PREAMBULE

De nombreuses années sont passées depuis ma première rencontre avec le milieu de l'art en Corée et ensuite en France. Artiste est à présent devenu mon métier. Durant toutes ces années d'expérience et d'obstination en tant que plasticienne, je me suis trouvée dans un contexte de vie particulier, une culture étrangère: la France.

Je trouve que le fait de m'être mise à l'écart de ma propre culture et de m'être greffée à une culture étrangère a développé chez moi une identité hybride, « singulière », à sa façon.

Le choix de l'exil, dans l'idée de poursuivre mon parcours artistique, m'a ouvert certains horizons concernant le développement de mon travail artistique, mais beaucoup de choses spécifiques à l'histoire de l'art européen sont encore pour moi vagues et floues.

De ce fait j'ai éprouvé le désir de faire le bilan général de l'évolution de mon travail artistique et de ma vie en tant que plasticienne, dans l'espoir d'en mieux préparer la prochaine étape. La question que je me pose aujourd'hui, est de savoir si c'est l'art qui motive ma vie ou si c'est ma vie qui me pousse à l'art ? Ces questions sont révélatrices du constat que je fais aujourd'hui du lien étroit qui unit l'art et la vie.

De ce fait le développement de cette recherche sera basé sur des observations personnelles qui auront pour cadre mon travail et mon rapport au monde.

INTRODUCTION

Les origines de ma recherche.

1. Le traumatisme de la société coréenne.

Ma recherche trouve certainement son origine à partir du **traumatisme** qu'a subi la société coréenne dont je suis issue. J'en analyserai plus loin les différents aspects.

Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, la culture coréenne restait très fortement influencée par la culture chinoise et repliée sur elle-même, éloignée, isolée du reste du monde, cultivant son identité culturelle traditionnelle et monarchique.

Cette identité culturelle bascula dès le début du XX^{ème} siècle. La société coréenne subit un changement brutal du fait de la **colonisation** japonaise et de la guerre de Corée. Ce qui développa dans la société coréenne un état d'esprit marqué par les **antagonismes** : entre la modernisation et la tradition, entre la voie capitaliste et la voie communiste.

2. L'étendue des dégâts.

Parmi les nombreuses raisons qui ont totalement perturbé le climat comportemental de la société coréenne, on peut souligner quelques types de situations qui ont conditionné l'état d'esprit des coréens et qui ont transformé l'identité coréenne durant la dernière moitié du XX^{ème} siècle.

Premièrement, la situation politique : un pays séparé par une frontière absurde et qui, malgré son absurdité, garde sa rigidité irréversible mettant les deux Corée en conflit constant. Cette réalité a procuré un sentiment d'opposition, de restriction, de contrainte quotidienne qui engendra un nationalisme aveugle sous un régime militarisé et disciplinaire.

Deuxièmement, la situation sociale : c'est d'abord l'introduction brutale de la modernisation plus ou moins forcée par les japonais, qui par la suite s'est enracinée par adoption. Puis une modernisation dirigée par la culture américaine. Un capitalisme libéral basé purement sur le rendement économique et matériel qui a engendré un esprit de compétition concurrentielle au détriment des valeurs traditionnelles et immatérielles.

Troisièmement, la situation culturelle. Malgré les oppositions militantes pour sauvegarder les valeurs culturelles propres aux Coréens, la Corée se développe suivant un modèle culturel occidental. Cette réalité fait suite à la plus effrénée des transformations, au rythme du phénomène de la mondialisation dans tous les domaines : culturel, idéologique, économique.

L'histoire qu'a subi la société coréenne n'est pas singulière mais me semble le reflet de la **mutation** générale de notre monde moderne auquel nous sommes tous confrontés. Elle soulève la problématique du lien identitaire d'un pays, d'une culture et d'un individu par rapport aux autres.

3. Modifications des échanges et des comportements.

Il serait peut-être intéressant d'observer les modifications des modes d'échanges et des modes de **communications**.

Par communication j'entends non seulement l'interaction verbale, mais un ensemble de mouvements et de transformations d'énergies plus originelles et primitives qui

permettent à une entité existentielle de s'identifier, de se situer, de se repérer par rapport à son environnement.

4. S'adapter à un monde en bouleversement.

Cela m'amène à réfléchir sur la manière dont notre environnement se transforme, évolue. J'y vois comme un mécanisme complexe qui affecterait tous mes contemporains. Pour cela j'avais besoin de remonter dans le temps par le biais de mon histoire personnelle liée à mon origine coréenne, et à ma façon de ressentir l'histoire de mon pays et les aspects spécifiques de la société contemporaine.

Ceci éclairera l'origine de ma motivation et la raison de ma création artistique qui se caractérise par la recherche d'un lien entre l'Homme et le monde. C'est un besoin personnel de mieux comprendre ce qu'est le rôle ou la place d'un individu dans la société et son environnement.

J'imagine trois niveaux de réalité : l'individu, la société et le monde. Ces trois niveaux sont en interaction, via des attitudes sensibles, des actes rationnels ou irrationnels, conscients ou inconscients, visibles ou invisibles.

Ainsi, ma préoccupation artistique se concentre sur les échanges **dialectiques** au cœur de tous les phénomènes existentiels. Ce phénomène d'échange qui se renouvelle par un fonctionnement interactif, je le conçois comme un « **mécanisme évolutif** » qui participerait à l'évolution générale de notre monde.

Pour tenter de mieux situer le fonctionnement du système d'échange et de communication, je m'interroge d'abord sur ma position, le rapport que j'entretiens avec la société contemporaine. Puis je prends en compte le rapport que j'ai entretenu avec la société coréenne. Quelle y était ma position? Etais-je spectatrice ou actrice ? Est-ce que j'étais en accord ou en désaccord avec le climat social coréen?... et comment l'ai je vécu ? Pourquoi ai je choisi ce chemin d'exil ? Quelle était la raison de cette rupture, et quelle en était la conséquence en termes sociaux et culturels? Dans les deux cas on va constater une mutation personnelle

par l'énumération des situations vécues aussi bien individuellement que socialement et culturellement.

Je considère ces éléments comme des sources de mon acte créateur, placées sous le signe de ce qui deviendra une notion importante pour moi : le *lien*.

5. Liens antagonistes.

J'ai essayé de traduire dans mon travail l'aspect relationnel des choses en introduisant des matériaux qui ont des caractères **antinomiques**, tenant compte de la particularité de chaque élément employé.

Ces expériences m'amènent à jeter les bases d'une structure qui me permettra de mieux comprendre la complexité et l'ambiguïté du fonctionnement de mon environnement. Cette construction sera fondée sur le principe du lien antagoniste par l'association de matériaux naturels et artificiels.

6. L'acte de lier.

Désormais, mon intérêt en tant que créateur repose essentiellement sur cet acte de lier, me permettant de développer mon travail plastique sur un principe de construction d'**antagonismes**. Cela dans l'idée d'utiliser chaque élément pour l'expression qu'il est susceptible de prendre quand il est mis en relation avec un autre élément. La signification de l'élément pris isolément ne m'intéresse pas. C'est-à-dire que la finalité réside plus dans la structure constituée par le lien qui unit, que par l'objet proprement dit.

7. L'art comme lien et réciproquement.

Cela m'amène à m'interroger sur le processus même de la création artistique. Et, je me rend compte que « le processus des arts plastiques », consiste très

souvent à créer des liens entre les matières, définissant le contenu d'un objet ou d'une expression artistique, que ce soit à travers le mélange des peintures, la juxtaposition, l'assemblage, le collage des matières et des matériaux, et aussi des formes, des couleurs, ou dans la confrontation qu'implique toute œuvre entre l'émetteur qu'est l'artiste et le récepteur qu'est le public.

De ce fait, dans la réalisation d'un objet artistique, les lois et techniques qui régissent les liens entre plusieurs éléments plastiques sont très proches de celles qu'on assimile à la notion de frontière ; ou encore de celles qu'on trouve dans le fonctionnement de tout système dans ce qu'il implique comme relation entre les différents éléments qui le constituent ou entre ces éléments et ceux d'un autre système.

Je considère donc l'acte de lier comme un geste essentiel pour la naissance des expressions artistiques. Ce qui fait que dans mon travail ce qui semble n'être que des solutions techniques à des problèmes d'assemblage, de juxtaposition, est l'expression de toutes ces idées que j'attribue à la notion de lien.

Les solutions techniques que j'emploie dans mon travail ne sont pas pour moi des moyens secondaires pour l'aboutissement d'un projet, mais elles sont considérées comme un élément fondamental par lequel la définition, la signification d'un objet est possible.

Ainsi le lien est devenu le support de mes recherches, de mes travaux et de mes tentatives intellectuelles et plastiques d'interprétation et d'appréciation d'une réalité relationnelle entre des êtres ou des choses.

8. Le lien stigmatise la différence.

C'est le lien qui crée la transition entre toute bivalence, toute dualité, toute complémentarité, toute répétition. Il est à considérer comme étant la cause de toutes les révélations de sensations qu'on peut imaginer : contrainte, fragilité,

conditionnement, enfermement, etc. Ce lien je ne le conçois pas comme une anecdote plastique de chaque élément proposé mais comme une entité plastique composée. Cette réflexion m'amène à concrétiser un espace environnemental par le concept de lien.

9. Le développement de recherche.

Partant de cette préoccupation j'ai essayé d'établir cette recherche suivant trois chapitres principaux.

Dans un premier temps, je vais essayer de définir mon concept et la définition des termes principaux : l'acte de lier, l'origine du lien, les notions de naturel, d'artificiel, de matière et de matériau.

Dans un deuxième temps, je vais étudier les influences de l'histoire de l'art et des mouvements artistiques dans mon cheminement, notamment l'Arte Povera, ou le mouvement de l'art minimal américain.

Troisièmement, je vais évoquer le lien et la place que celui-ci occupe au cœur de mon travail.

I. LA REPRESENTATION DE L'ACTE GENERATEUR

I-1. La situation générale (les raisons sociales et culturelles)

I-1-1. Malaise dans le rapport nature/culture.

J'ai conscience de faire partie d'une génération perpétuellement confrontée à un monde en expansion dans les domaines de la communication, de la technologie et de l'économie. J'éprouve douloureusement le sentiment d'être socialement aliénée par ce phénomène. Le décalage entre les vestiges naturels et les produits de substitution artificiels me semble toujours plus important.

I-1-2. Un monde dominé par l'artifice.

I-1-2-1. Le progrès en expansion.

Ce décalage réel influence la vie quotidienne de l'homme qui est constamment confronté à l'accélération du rendement issu des nouvelles propositions scientifiques, économiques et technologiques.

Je prends pour exemple le progrès des moyens de transport, des réseaux de communication, les progrès récents dans les domaines médicaux, agro-alimentaire ou audiovisuels. Concernant l'identité des choses : les impératifs économiques nous imposent des produits qui correspondent à des critères qui servent non pas l'intérêt des consommateurs mais la spéculation financière, les manipulations et les intérêts économiques.

Concernant la valeur des mots : ceux-ci sont utilisés en politique, dans la publicité et par les médias avec des euphémismes ou des redondances qui alourdissent le discours au détriment du sens.

I-1-2-2. Différences d'appréciations :

Cette réalité est perçue par les uns comme un danger et par les autres comme un progrès pour l'évolution du monde. La prise de conscience de cette réalité concerne chaque individu de notre société et fait de chacun d'entre nous, qu'il le veuille ou non, un être en lutte mais dont le pouvoir, la prise sur le réel, se réduit.

Par le fait que les réseaux du système social sont de plus en plus complexes, l'expansion dominante des nouvelles technologies et des sciences appliquées agit d'une façon unifiée, quelle que soit l'ethnie ou la nation.

I-1-3. Sacrilège.

I-1-3-1. Un système contraire à la nature humaine.

Ce phénomène désormais universel cause par sa rapide expansion une interférence dans le fonctionnement de l'individu, car il est l'antinomie même du caractère naturel de l'homme. Par la standardisation et la normalisation, la codification de l'expérience technologique et scientifique, le système nous impose une réalité irrespectueuse de la nature humaine.

I-1-3-2. Un système pourtant construit par l'homme.

Tous ces aspects contemporains, je les conçois comme un danger pour l'humanisme mais il est aussi évident que ceci fait partie de l'évolution de l'homme.

L'homme étant responsable de tous ces aspects complexes de la société dont je fais partie.

I-1-4. Libéralisme et socialisme.

I-1-4-1. Le conflit des idéaux.

Notre société dès le début du XX^{ème} siècle a fonctionné avec deux idéologies conductrices : le libéralisme et le socialisme. La première étant fondée sur des principes réalistes, la seconde sur des principes idéalistes. Cette dualité me semble aujourd'hui officiellement réduite par le fait que les idéaux ont été trahis par un totalitarisme aveugle. Il n'en reste pas moins vrai cependant que les hommes sont toujours habités par des aspirations ou des espoirs idéalistes.

I-1-4-2 ... qu'est-ce qu'il reste ?

On peut noter l'émergence d'un malaise généré par le poids de la société matérialiste telle que nous la propose le libéralisme triomphant. Il est d'ailleurs de bon ton, aujourd'hui de considérer avec une certaine réserve toute expression artistique qui serait habitée par cet esprit soumis au profit et au matériel.

I-1-5. Le statut de l'individu :

I-1-5-1. Quelle place trouve-t-il ?

Ce déséquilibre entre l'homme et son environnement devient de plus en plus important. Il semble qu'il ne reste plus qu'à suivre une seule voie dirigée vers l'accélération du meilleur rendement économique.

Cette réalité aboutit souvent à un renversement de situation. Cela mène systématiquement l'individu à réagir et l'oblige à engager un conflit existentiel contre cette réalité.

I-1-5-2. Un rouage.

Aujourd'hui l'individu n'est pas considéré comme une identité en soi, il est considéré comme un élément qui a une place dans la société, comme une pièce détachée d'un ensemble du mécanisme. Un numéro planté dans une vaste structure, le système, destiné à utiliser le même langage, le même code, le même mode de vie.

I-1-5-3. Une cible.

La notion d'individu n'existe que par rapport à des critères communs ou préfabriqués. L'individu est une cible à conquérir ou à manipuler, et ceci souvent pour des raisons économiques. Par exemple « La ménagère de moins de cinquante ans » catégorie apparue pour les besoins marchands des années 60, puis disparue à l'aube du nouveau siècle pour les mêmes raisons. Ainsi la valeur de l'individu se transforme en déchet, périmé, non valable, quand elle est soumise au système. Cette réalité apparaît paradoxale et ambiguë, du fait que l'individu est lui-même animé par le désir d'assumer un pouvoir plus grand.

I-1-5-4. Un être hors de lui-même qui ne se reconnaît plus.

Il y a une manipulation constante d'ordre psychosociale, pour conformer l'individu dans une sorte de moule, au point que l'individu lui-même se sent dépaysé quand il est confronté à sa propre conscience.

Pour l'individu c'est la seule façon de justifier son existence vis-à-vis d'un monde qui ne fonctionne que par rapport à des clichés ou des valeurs préétablis.

I-1-5-5. Les paradoxes s'accroissent.

Il y a bien des individus qui se croient puissants mais ils sont victimes du système dont ils font partie. Aujourd'hui l'individu n'existe qu'à travers le système qui

lui assure l'anonymat et la sécurité. Souvent c'est une fuite en avant qui nous éloigne de l'image et de l'idée que nous nous faisons de l'humanisme en tant que croyance au progrès.

Cette nouvelle forme d'esclavagisme est une réalité perverse et ambiguë à laquelle nous sommes constamment confrontés. Il est curieux de constater que cette réalité antidémocratique est le résultat d'une politique fondée sur la démocratie.

I-1-5-6. L'humanité mise à l'épreuve.

Sans qu'on fasse une extrapolation sur le phénomène non désiré ou non prévu dû au développement de la technologie et de la science, du progrès, cette réalité exige que nous prenions en considération la perte de l'humanisme au sens noble du terme.

I-1-6. Description du libéralisme.

I-1-6-1. Tout pour vendre.

La compétition entre les différents marchés de la culture s'exerce avec des moyens de plus en plus importants. Les moyens utilisés pour la publicité sont pratiquement aussi importants que ceux utilisés pour la réalisation du produit même. Le lancement d'un livre, d'un disque, d'un film ou d'une exposition font l'objet de préliminaires tels que des sondages, des accords de distributions, des conventions avec les médias, etc. Le déroulement de toutes ces opérations est évidemment du ressort de personnalités dont le souci majeur est d'un tout autre ordre que celui de l'artiste. Leur attitude est celle du gestionnaire ou de l'administrateur mais certainement pas celle des aventuriers de l'esprit.

I-1-6-1-1. Capitalisme : Occident.

La civilisation occidentale se caractérise par le capitalisme, la production et la consommation d'objets. Nous vivons dans un monde d'objets. La quantité que nous possédons est révélatrice. L'objet est devenu un culte presque mondial du fait de l'Occident.

I-1-6-1-2. Mise à distance de la Nature :

Lorsqu'il y a une réaction contre cette réalité très pesante des objets de production/consommation, le désir d'un retour vers la nature s'accomplit dans l'introduction d'objets de la nature dans le cycle de la consommation.

I-1-6-1-3. Le paradoxe du retour médiatisé à la Nature :

De façon paradoxale, quand on veut opérer un vrai retour à la nature, notamment dans le langage artistique, très souvent ce dit retour s'effectue pour le public au moyen de nouveaux objets de consommation que sont par exemple la photographie, les livres, la vidéo ou les films. Finalement, le retour à la nature et l'invitation à aller voir les objets de la nature se fait par des objets non naturels.

I-1-6-2. Le triomphe de l'apparence.

Cette réalité détourne l'intérêt même des choses. Tout ce qui est de l'ordre du sentiment humain, de l'expression de l'individualité perd son importance. On se préoccupe davantage de l'emballage, du « packaging », que du contenu. Pour un produit quelconque, on est inondé d'images et de publicité. La qualité, l'utilité, la conséquence du contenu du produit lui-même n'est qu'un prétexte pour produire un maximum de spéculation économique. Dans une société où tout est fabriqué ou conçu pour être exploité commercialement et rapidement consommé par la masse, il est évident que les critères de qualité, de spécificité, de singularité s'amenuisent au point de devenir communs.

I-1-6-3. Les effets sur les structures culturelles :

I-1-6-3-1. Le musée.

Le musée, par exemple, qui normalement a une fonction spécifique de conservation et de présentation du patrimoine culturel est devenu, à présent, un lieu d'attraction. On consomme la visite du lieu et on sort avec des produits souvenirs. Pour moi c'est comparable à Disneyland ou à d'autres centres d'attractions, qui disposent des mêmes critères de propositions attractives ; tout est proposé pour encourager la vente. Ce genre de phénomène affiche un état d'esprit capitaliste pour qui la question de valeur n'est que le paramètre du rendement économique.

I-1-6-4. Qu'en est-il de l'idéal démocratique ?

I-1-6-4-1. Comment la recherche égoïste du profit recrée des pouvoirs collectivistes.

Les années 60 étant les années où la société croyait fortement en l'avenir de l'industrie, un grand éventail de possibilités était ouvert et accessible au public quelle que soit sa classe sociale. Cette forme de *démocratie* cachait en fait l'identité de l'esprit capitaliste. Le libéralisme fonctionne uniquement par intérêt du profit, du rendement économique à court terme. Il est paradoxal de constater qu'une politique apparemment démocratique puisse amener une société à créer un lobby d'intérêt économique aussi sectaire que pourrait l'être un pouvoir dictatorial, totalitaire. Ainsi on peut constater qu'il y a une dualité constante dans l'évolution d'une société quelle que soit son l'origine et son idéologie. C'est un affrontement tenaillé entre le subjectivisme et le collectivisme provoqué par l'expansion industrielle depuis les années 50.

I-1-6-4-2. Jeff Koons.

La prise de conscience du monde complètement artificiel dirigé par le libéralisme est **exprimée et exploitée** par exemple par Jeff Koons. Il donne délibérément l'impression de fonctionner de concert avec cet esprit opportuniste. Il

va jusqu'à créer du kitsch, du mauvais goût, du porno pour dénoncer avec force l'ambiguïté qui régit notre univers.

Mais à force d'ironie on peut toutefois se demander si finalement il ne serait pas lui-même piégé par un fonctionnement qu'il donne l'impression de maîtriser, une situation qui cependant, semble lui échapper, au point de se demander s'il ne devient pas lui-même victime du système.

I-1-6-5. Pervers, corrupteur, manipulateur : un système.

Le système de la société contemporaine est résolument pervers au point de manipuler les individus ou les organismes qui militent pour des causes nobles de l'humanisme. Un syndicat au sein d'une société, un organisme d'action humanitaire, des artistes portés par des convictions sociales, politiques ou subversives... se voient finir eux-mêmes dans un système plus ou moins confortable. Quelle qu'ait été l'origine du militantisme, il s'effectue une transformation de l'esprit pour des intérêts politiques ou économiques. Et ceci dans l'intérêt d'un pouvoir plus grand. Qu'on le veuille ou non, nous sommes inexorablement entraînés dans un système. Et tout système procède de principes dont les fonctions se pervertissent au gré des manipulations.

I-1-6-6. Avec la complicité de la science.

I-1-6-6-1. Le bilan mitigé de la science :

Le phénomène de la mondialisation qui domine les quatre coins du monde a pour but le meilleur rendement économique possible. Les nouvelles technologies et la science offrent à la fois un très grand soulagement dans la vie quotidienne mais d'un autre côté elles provoquent un éloignement considérable de tout ce qui caractérise la nature de l'Homme.

I-1-6-6-2. Posons nous des questions :

La question n'est pas de mettre en cause la technologie et la science elles-mêmes ou d'extrapoler leur effet incertain, voire négatif pour l'avenir de l'homme,

mais de réfléchir à l'application de ces moyens qui prennent une dimension souvent démesurée.

I-1-6-7. Questions actuelles.

Quelle est l'importance aujourd'hui de l'acte de création par rapport au monde dans lequel on vit et quel en est l'objectif ? Que peut-on encore espérer de l'expression artistique et en l'occurrence des arts plastiques ? Tout semble avoir été dit et fait. Comment échapper à la redondance ou à la tautologie ? Comment échapper à un consensus visuel par rapport à l'aspect physique des objets et à la consistance matérielle ? Quelle est la destination de l'art vis-à-vis d'un monde saturé d'idées, d'expériences et d'actions ?

« Créer pour fabriquer », « concevoir pour construire », ces actes sont inutiles quand ils ne sont pas destinés à faire de nouvelles propositions. Le domaine de la spéculation expérimentale me semble le seul justifiable de l'acte artistique.

I-1-6-8. Le déséquilibre technique/concept.

Nous sommes dans une société où tout savoir semble non seulement acquis mais encore à la portée de chacun d'entre nous. Les moyens techniques mis à la disposition de « l'Ouvrage » sont à ce point nombreux qu'il est pratiquement impossible d'en limiter les possibilités. Je constate cependant que cette abondance de possibilités techniques de fabrication contraste de plus en plus avec la carence des spéculations conceptuelles. Ce déséquilibre entre une production "inutile" car répétitive et une production inspirée par une véritable pensée d'essence philosophique me semble aller en s'amplifiant. (Et aussi la pauvreté artistique du monde moderne, "quantité")

I-1-6-9. Un enjeu : redéfinir.

Étant donné que l'acte de création est profondément lié à la société, il est tout à fait naturel qu'il réponde au besoin de sa contemporanéité. Cependant nous

sommes dans une situation pour le moins troublante car la société contemporaine a besoin de redéfinir l'identité des choses, la valeur des mots.

Le rôle de l'artiste n'est pas simplement d'amuser le public, il est avant tout de mettre la société face à une réalité objective en lui proposant des nouvelles alternatives. Aujourd'hui je ne suis sûrement pas la seule à penser que l'intérêt de l'acte artistique est ailleurs que dans l'objet soigneusement réalisé et fidèle à l'image qu'il représente quelle qu'en soit la raison.

Un des progrès les plus spectaculaires de notre société est probablement celui de la communication. La facilité avec laquelle nous pouvons échanger les idées, les stocker, les combiner est tout à fait extraordinaire. Les possibilités de choix sont tellement importantes que la valeur d'un individu aujourd'hui dépend davantage des choix qu'il fera que de ses valeurs proprement dites.

I-1-7. Ces contradictions débouchent sur une problématique artistique.

I-1-7-1. Cela nous suggère l'existence du lien.

Ainsi toute évolution progresse de manière dialectique à tous les niveaux de notre espace environnemental, par la cohésion des forces contradictoires. Cela nous suggère l'existence d'un lien qui unit et désunit des notions aussi éloignées que naturel et artificiel, poétique et fonctionnel. C'est ce dialogue constant entre opposés ou différents qui permet de faire passer d'un état à l'autre chaque mouvement de pensée, chaque phénomène.

C'est cette réalité ambivalente qui me conduit à mon tour à exprimer mon rapport avec la société. Je considère l'art comme étant un mode d'expression lié à l'évolution du monde, qui persiste dans la réalité et aussi qui suggère un réel rapport à l'univers existentiel de l'homme. C'est une attitude qui prend ses racines dans la réalité même, son quotidien et son environnement.

I-1-7-2. Eviter les postures réductionnistes.

I-1-7-2-1. Refus de la provocation stérile.

Je ne voudrais pas donner à mon acte de création un sens spécifiquement provocateur, démonstratif ou dénonciateur, étant donné que justement l'art induit toutes ces formes d'expressions. Alors que l'art résumé à ces seuls critères serait réducteur, l'univers artistique n'a pas de limites. Les idéologies ou les croyances extrémistes n'ont jamais favorisé les expressions artistiques, leurs influences ont toujours été réductrices.

I-1-7-2-2. Refus d'un art pétrifié par les institutions.

Pour moi l'art reste vivant tant qu'il est pérennisé par les circuits qui favorisent les mouvements et les échanges. Dès lors qu'il est retiré de ces marchés, pour être conservé dans des collections ou dans des musées ou dans des institutions au service d'une spéculation financière ou intellectuelle et politiquement démagogique, il perd sa raison d'être et s'installe dans une sorte de stérilité.

I-1-7-2-3. Rester en contact avec la réalité.

- Se servir des réseaux et des échanges.

Aujourd'hui il existe des moyens divers mis à la disposition de l'expression artistique et de sa matérialisation. J'emprunte une technique, ou j'achète un objet fabriqué par l'industrie et je m'en sers. Rester activement dans un lien entre la société et l'artiste qui va par la suite participer au témoignage d'une époque. Autrement il restera comme un acte inerte, stérile, auquel cas il perd sa raison d'être. L'exploitation commerciale des regrets de notre société contemporaine, qu'on le veuille ou non, fait partie intégrante de ce système.

- Interaction entre l'artiste et son milieu.

Ce lien reste possible par l'introduction des notions qui sont représentatives de notre société contemporaine: rapide, efficace, impersonnelle, interchangeable.

La dynamique du lien entre l'artiste et le milieu dans lequel il évolue influence son entourage, et son entourage influence également l'artiste.

- La dynamique de l'art.

C'est dans cet échange que réside la dynamique de l'art. L'art est un acte actif voire agressif, provocateur dans la vision qu'il propose des choses, mais n'est surtout pas un abri pour un esprit superficiel. L'art ne peut exister qu'immergé dans la réalité du quotidien.

I-1-7-3. Situation de ma recherche.

Ma recherche ne se situe pas spécifiquement dans le champ politique, religieux ou idéologique. Elle se limite à l'observation, porte un regard sur l'évolution du monde moderne, à travers certains aspects de la vie quotidienne d'une société en pleine évolution.

I-1-8. Mon rapport au public.

I-1-8-1. Recherche d'un lien avec le public.

Dans le domaine qui nous concerne ici, à savoir la raison pour laquelle j'exploite un concept qui est le lien, il faut bien reconnaître que c'est dans l'idée de créer un lien avec le public. Pour m'exprimer, il faut que je trouve de bonnes raisons pour le faire, et celles-ci existent forcément par rapport à l'idée que je me fais de mon auditoire.

I-1-8-2. La place de chacun.

En première analyse, l'artiste joue un rôle actif, c'est lui qui propose la relation et en détermine les directions. Les spectateurs ont un rôle apparemment passif : ils suivent la proposition donnée par l'artiste.

I-1-8-3. Transmettre.

Le rapport avec le public réside dans l'idée de décrire la manière de vivre et de penser de l'artiste, sa conception du monde. Son acte est transformé par le public qui se l'approprie et continue son cheminement à travers celui-ci. Le public transmet à son tour autour de lui son appréciation, sa conception du monde, sa façon de penser et de vivre. Ainsi c'est l'art qui aura provoqué une appréciation différente, une remise en question.

I-1-8-4. Survivre à soi-même.

Ce lien entre l'artiste et le spectateur est une réalité complémentaire et contradictoire qui explique l'existence de l'artiste. La raison pour laquelle un artiste travaille, c'est de survivre par rapport à lui-même et aux autres, c'est une façon d'affirmer sa propre existence dans l'instant même de la survie.

Pour survivre à lui-même lié qu'il est dans l'instant, et dans l'environnement : nous voulons absolument faire partie de la chaîne de la vie.

I-1-8-4. Allan Kaprow : l'art réfléchit sur la vie.

« L'art ne réfléchit pas sur l'art mais sur la vie. Le non-art que revendique Allan Kaprow ne signifie pas que son travail n'est pas de l'art mais que cette question n'en est pas une, l'essentiel étant d'accomplir une activité transformatrice de soi-même, un acte de conscience tourné vers la vie même. »¹

¹ *Hors limites*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 20.

I-2. La situation - évolution personnelle.

I-2-1. Le parcours de la société coréenne.

I-2-1-1. Je suis liée à cette société.

L'individu étant profondément lié à son environnement et à autrui, que ce soit culturellement, politiquement ou économiquement, il est intéressant d'analyser le parcours spécifique de la société coréenne notamment au XX^{ème} siècle.

Ce besoin est probablement lié à ma propre sensibilité et à celle de toute la génération de mes compatriotes qui ont été confrontés aux bouleversements brutaux de l'identité culturelle, sociale et politique de la société coréenne.

I-2-1-2. Les origines de la modernité (occidentalisation) en Corée.

I-2-1-2-1. Ce fut très brutal.

- Très court.

La Corée adopte la notion de modernité au début du XX^{ème} siècle, dans un contexte de transformation non préparée de son mode de vie. C'est une transformation très importante dans un laps de temps très court, mise en œuvre par la force politique japonaise dès 1910.

- Subi.

La Corée a suivi le changement de façon passive, sans pouvoir prendre le recul nécessaire pour passer de la société traditionnelle à la société moderne.

- A la manière japonaise.

Une modernité avatar où l'introduction du mode de vie occidental s'est effectuée à la manière japonaise, c'est-à-dire d'une manière fortement imprégnée de l'esprit militariste médiéval.

I-2-1-3. Les effets d'une modernisation autoritaire et brutale.

La modernisation se traduisait, du moins pour la Corée, par un équivalent de l'occidentalisation, impliquant une rupture avec la tradition à laquelle les Coréens étaient très attachés. Aussi devinrent-ils méfiants vis-à-vis de la modernité, et la curiosité n'en fut pas encouragée. Lier les deux était difficile, surtout en si peu de temps et sous la contrainte.

I-2-1-3-1. Trente six ans de colonisation.

- Han, la souffrance.

Après 36 ans de colonisation forcée, la société coréenne souffrait d'un handicap culturel, son identité ayant été dénaturée, transformée. « *Ils expriment cette succession de drames, cette fatalité acceptée avec résignation et tue, ce poids du malheur obsédant et lancinant par le mot Han* »².

Cet événement historique fortement ancré dans l'esprit de la société coréenne se traduit par le mot *Han* : la souffrance profonde, la douleur, le traumatisme ineffaçable.

- Une négation totale du pays.

« *La domination japonaise de 1910 à 1945 est certainement la période la plus sombre de l'histoire de la Corée, non seulement par les exactions commises, mais aussi par sa durée, trente-cinq ans exactement. Elle a été celle de la négation totale de ce pays au passé illustre et au patrimoine prestigieux. Soumis au pouvoir de gouverneurs généraux militaires, le pays a été systématiquement exploité et les terres confisquées au profit de colons japonais. L'occupant interdit non seulement les*

² Jean-François Mozziconacci, *Les peintures du silence*, Montbéliard, éd. Adam Biro, 1998. p. 6.

*associations et les réunions, mais aussi les journaux et les revues. En 1936, il durcit encore son pouvoir et force l'assimilation jusqu'à interdire l'usage du coréen dans les lieux publics et imposer des noms japonais. ».*³

C'est un véritable déracinement culturel pour le peuple coréen qui a provoqué de nombreux conflits d'ordre racial et culturel qui perdurent encore aujourd'hui dans l'esprit des deux peuples.

- Tatasu Orimoto.

Pour rappeler cette réalité qui est encore aujourd'hui profondément ancrée dans l'esprit coréen, on peut évoquer Tatasu Orimoto, originaire de Corée et vivant au Japon, où il utilise comme outil d'expression artistique la présence de ses parents en tant qu'art. Ses parents ayant été déportés au Japon pendant l'occupation japonaise en Corée, leur corps, leur présence physique en tant qu'objet d'art, témoignent de cette histoire vécue douloureusement.

Ce geste artistique démontre la réalité d'un peuple, voire le devenir d'une société qui a subi un traumatisme profond : la perte de l'identité, le déracinement culturel.

I-2-1-4. La guerre de Corée.

A la suite de cette période coloniale japonaise qui a déjà affaibli, transformé l'identité traditionnelle de la société coréenne, dans les années 1950 la Corée a fait face à un conflit fratricide : la guerre entre le Nord et le Sud. Cette fois-ci la société coréenne a subi une grande rupture, au sein même de son peuple, à travers la frontière qui sépare le Sud et le Nord. Une séparation due à l'opposition de deux idéologies : la voie du capitalisme suivie par la Corée du sud et la voie du communisme suivie par la Corée du nord.

Désormais, la notion d'une frontière antagoniste ne résidait pas que dans la pensée abstraite pour défendre son identité culturelle, mais elle était réelle et physique.

³ *Ibid.*

De plus l'identité des deux états coréens se différencie. Plus l'unité idéologique s'accroissait au sein de chacun d'eux, plus la césure les séparant se renforçait.

I-2-1-4-1. Après la colonisation, la guerre civile : Un pays coupé en deux.

« A la joie de la libération à l'annonce de la défaite japonaise, succède immédiatement l'angoisse d'une double occupation : celle de l'Union Soviétique au Nord le 10 août 1945, au lendemain de la déclaration de guerre de celle-ci au Japon, et celle du Sud par les Etats-Unis le 8 septembre. Puis le pays est divisé de part et d'autre du 38^e parallèle. Après quelques années de terribles tensions, le 25 juin 1950, la Corée connaît une douloureuse et cruelle guerre civile qui dure trois ans (jusqu'à l'Armistice du 27 juillet 1953), qui se solde par plus d'un million de morts et deux millions de réfugiés dans la partie sud. Aux atrocités de l'occupation ont succédé celles de la guerre civile. Tous les Coréens de plus de quarante-cinq ans en sont douloureusement marqués. Ils expriment cette succession de drames. Si le Nord se met en marge de l'histoire, refusant tout échange, frontières fermées, nouveau royaume ermite du collectivisme répressif, le Sud s'ouvre au monde, aux nouveautés techniques et industrielles. »⁴

Cette situation historique est loin d'être anodine pour l'évolution de la société coréenne à venir, car elle a introduit une frontière irréversible entre les deux parties de la corée. Depuis un demi siècle, l'existence de cette frontière n'a pas cessé de durcir et faire s'éloigner le développement des deux parties de la société coréenne, tout en restant étroitement liées par leur identité d'origine.

I-2-1-4-2. Des traumatismes aux conséquences durables.

Ainsi, les nombreux conflits culturels et idéologiques qu'a subi la société coréenne, influencent encore aujourd'hui la recherche de sa propre identité. Ce qui entretient un climat social tendu et oppressant, toujours omniprésent dans la société coréenne d'aujourd'hui. C'est une conséquence qui me paraît presque naturelle pour un pays qui a eu un parcours aussi brutal, violent passant de la société traditionnelle

⁴ *Ibid.*

à la société moderne occidentale, et de l'identité unie à l'identité désunie d'un peuple et, dans le cas de la société coréenne du Sud, prise par la suite dans le développement effréné de la mondialisation par la voie capitaliste.

I-2-1-4-3. Une nouvelle identité ?

Cette réalité a été vécue comme une fatalité pour beaucoup de Coréens, tout en laissant à l'intérieur d'eux un sentiment d'appauvrissement, de perte de l'identité.

I-2-1-4-4. Des réactions différenciées.

Les conséquences pour les individus de ce traumatisme et de cette mutation ont été nombreuses, très diverses et souvent violentes.

- J'en ai été témoin.

J'ai passé toute ma jeunesse dans la société coréenne en ayant un grand sentiment de décalage, de confusion intérieure que j'ai attribué au climat social. J'assistais à la confrontation opposant les nouveautés et les traditions, j'observais l'accroissement de l'abondance matérielle et l'appauvrissement spirituel qui semblait l'accompagner. Et je ressentais de plus en plus l'affrontement entre l'être et le paraître, entre la singularité de l'individu et la collectivité uniformisée, codée.

I-2-2. Mon parcours

I-2-2-1. Mal à l'aise.

En tant qu'individu, j'ai dû ressentir un profond isolement existentiel, face à une réalité qui changeait à toute vitesse au nom de la modernisation et du progrès. Cela me procurait constamment un sentiment d'aliénation et de confusion intérieure.

I-2-2-1-1. Une fille comme il faut...

Pourtant jusqu'à l'âge de 15 ans mon regard sur les conditions de vie coréennes n'existait pas. Ayant reçu une éducation très autoritaire et poussée vers la réussite sociale, je n'ai connu que l'obéissance et j'ai suivi une voie selon le souhait de mes parents, c'est-à-dire des études supérieures pour garantir ma réussite sociale.

I-2-2-1-2. ... destinée à devenir un « requin » comme il faut.

Cette volonté plus ou moins acceptée m'amena à suivre des études en section scientifique dans un lycée, le premier lieu social où j'ai pu réellement faire le constat de l'esprit de concurrence redoutable qui passait avant tout. La valeur morale était mise de côté au profit de la réussite personnelle. Ce fut le premier décalage par rapport à l'image que je me faisais de « la vie ».

I-2-2-1-3. « Pas d'accord ! »

Cette expérience m'a révélé une tristesse profonde, qui par la suite a développé en moi un esprit de révolte et de rejet par rapport à tout ce qui à la forme de l'ordre établi. Cette prise de conscience a fait fleurir en moi un renoncement, une opposition par rapport à un environnement qui m'entourait. Je vis naître en moi une frontière entre le moi et le monde extérieur, entre mon idéal et la réalité qui fournissait continuellement un sentiment de décalage immuable, insurmontable.

I-2-2-1-4. Equilibriste.

Cette aliénation silencieuse, masquée par un comportement plus ou moins satisfaisant pour mon milieu familial et social, fut une période charnière où la manifestation du « Moi » a violemment explosé. Cela revenait à abandonner tout ce que j'avais acquis : être un enfant sage, une élève qui fait preuve de compétences, réussissant des études dans un domaine sécurisant pour l'avenir...

I-2-2-1-5. Sortir d'un soi préfabriqué pour être soi-même réellement.

Mon identité se résumait à ces étiquettes extérieures dans lesquelles je ne me retrouvais pas. J'avais le sentiment d'être dans l'habit de quelqu'un d'autre. Un sentiment de frustration me faisait cultiver un désir d'aller au delà de tout ces aspect superficiels, artificiels. J'ai été interpellée par le désir de comprendre le moi, le monde, et ce qui se passe entre eux. En somme je cherchais un repérage possible face à une réalité qui me renvoyait sans arrêt à une aliénation existentielle.

I-2-2-2. L'art comme solution ?

I-2-2-2-1. Réorientation.

Pour cela je décidais de m'orienter vers l'art à l'âge de 19 ans. C'était un domaine totalement inconnu. Ce choix contenait une volonté d'aller à contre-sens de toutes ces valeurs inculquées par la famille et la société, car en Corée l'art en général est considéré comme complètement inutile, donc socialement improductif.

I-2-2-2-2. Déçue.

Par cette manifestation de révolte, de rejet, je m'introduisis dans le milieu de l'art dans l'idée de pouvoir exprimer ce que je ressentais à l'intérieur de moi-même. Mais le programme de l'éducation artistique m'a bientôt fait perdre mes illusions. Ma première rencontre avec la peinture à travers le système scolaire était basée sur une discipline technique et académique qui favorisait la production d'un aspect pictural parfaitement maîtrisé en termes techniques. L'important pour traiter un sujet figuratif ou abstrait, c'était de bien peindre, mais rarement de devoir réfléchir sur le cheminement d'une pensée constructive, sur le pourquoi, et le comment...

I-2-2-2-3. La dictature du modèle.

Par ailleurs les expressions artistiques occidentales étaient introduites comme un mode d'expression élitiste. Désormais on apprenait à peindre pour la reproduction d'imagerie de tel ou tel style d'artiste ou mouvement occidental.

Un engouement irraisonné pour la culture étrangère crée chez les Coréens un sentiment d'infériorité par rapport à leur propre identité culturelle. C'est-à-dire que tout ce qui représentait notre origine, notre mode de fonctionnement et de pensée, est considéré comme démodé, ou sans valeur par rapport à ce qui vient de l'étranger. Cette situation provoque pour les Coréens une sorte d'enterrement total de leur propre histoire culturelle sous la forme du rejet, et en contraste, cette absence de culture traditionnelle par le rejet s'est faite remplacer aussitôt par des éléments venant de l'extérieur (pays occidentaux).

En somme, on apprenait à reproduire exactement le même destin que la société coréenne, c'est-à-dire à construire une identité sur une base ingérée, non identifiée. Cette abstraction sur le fonctionnement et la singularité de chaque individu avait pour but de former un art plus ou moins uniformisé ou superficiel. Mais d'une certaine manière cette évolution abâtardie et hybride peut être considérée comme un passage fatal, comme c'était le cas pour le pays coréen avec ses confusions et ses incertitudes.

Du fait de la situation spécifique de la société coréenne durant tout le XX^{ème} siècle, il n'existait pas les dispositions nécessaires pour réfléchir sur le fond des choses (par manque de recul). On ne disposait que de réactions immédiates et superficielles pour agir face à des conditions données. Cela engendra forcément une évolution des systèmes dans le sens de l'apparence, et donc de la superficialité des choses.

I-2-2-2-4. « Bref, j'en avais assez ! »

Cette réalité m'engageait vers le désir de percer ou briser cette mascarade immuable, qui donnait l'impression de faire communiquer les entités existentielles, mais qui produisait l'effet contraire, c'est-à-dire la non-communicabilité.

I-2-2-2-5. La quête.

Ainsi j'ai éprouvé le besoin d'un mode d'expression artistique plus direct et tangible. Un mode d'expression qui ne se réfugie pas dans une attitude maniérée mais qui s'approcherait de la vie en tant que telle.

J'ai parcouru en Corée cette expérience artistique en ayant le sentiment de ne pas pouvoir accéder aux questionnements qui seraient fondamentaux pour comprendre le fonctionnement existentiel de l'Homme et du monde. De ce fait, j'ai de nouveau été placée dans une impasse, incapable de satisfaire mon besoin de comprendre et de communiquer avec mon environnement.

I-2-2-2-6. Départ et rupture.

N'étant pas satisfaite par ce parcours artistique en Corée, je décidai de m'extraire de la société coréenne, en niant et rejetant tout ce que j'avais vécu, et tout en étant animée par le désir de découvrir un autre monde et de trouver un nouveau mode d'expression artistique.

Cela m'obligea à faire une coupure par rapport à la société coréenne. Cette rupture volontaire était un geste violent envers mes proches et aussi envers moi-même. Il me fallait un nouveau départ, une nouvelle construction par rapport à l'art et à mon questionnement existentiel. Cela signifiait de tout mettre dans un sac fermé et de tenter d'en ouvrir un autre, c'était un véritable enterrement de tout ce que j'avais vécu dans la société coréenne.

I-2-2-3. L'heure des choix personnels.

I-2-2-3-1. Prendre de la distance.

Cela a certainement constitué une des raisons principales qui m'a poussé à m'extraire vers une autre société et une autre culture. C'était un acte qui contenait une volonté de rejet par rapport à la société coréenne et cette volonté de rejet me procurait un désir, l'aspiration à un univers inconnu. Comment allais-je être confrontée à une nouvelle société, et à une nouvelle culture, ce n'était pas le souci

majeur. Au contraire j'éprouvais un besoin absolu de m'éloigner et de prendre de la distance par rapport à mon origine.

I-2-2-3-2. Rupture, greffe, renaissance.

Cette circonstance personnelle m'a amenée à faire un choix de vie, à changer radicalement de direction, à me greffer à une autre culture totalement étrangère à mon existence. En me plongeant dans un autre contexte culturel je cherchais à renouveler mon existence, à provoquer par une coupure la reconstruction de mon identité.

I-2-2-4. Une nouvelle peau.

Une forme d'« autocensure » accompagne forcément une violence envers soi-même et autrui. C'est la séparation, la déchirure par rapport à ce qui a été vécu, et en même temps la cicatrisation, qui fait naître une nouvelle peau.

L'acte de couper moi-même le cordon qui me liait à mon origine et qui donnait le sens de mon existence, était un choix douloureux, mais il était également une nécessité pour appréhender le monde d'une manière plus globale et pour reconstruire mon identité vis-à-vis de la réalité contemporaine.

I-2-2-5. Aventures en France.

I-2-2-5-1. Eloignement et premier contact.

C'est ainsi que j'ai été confrontée à la vie dans une culture qui m'était totalement étrangère. J'ai ressenti un véritable séisme culturel et social, à la fois douloureux et exaltant. Une douleur par la coupure, l'éloignement de tout ce qui m'était profondément lié, et une exaltation par la découverte d'un monde qui me procurait le goût de l'aventure.

I-2-2-5-2. Une nouvelle langue.

Cette voie d'exil m'offrit un terrain presque vierge, dans le sens où je dus tout reconstruire, réapprendre l'outil de communication, donc la langue, la manière de penser, et son mode de fonctionnement. A travers cette adaptation sociale et culturelle par le biais du système scolaire des Beaux-Arts, j'ai compris que les deux pays, la France et la Corée, ne sont pas seulement opposés ou éloignés par la disposition géographique, mais aussi par leur mode de fonctionnement.

I-2-2-5-3. « Je »

Les oppositions avaient cours à tous les niveaux, que soit dans le système d'enseignement ou dans le fonctionnement du lien social, et dans la manière de communiquer, de réfléchir, et de fonctionner. Ma constatation de la différence la plus frappante portait sur l'utilisation fréquente du terme « Je » par tout un chacun. Je trouvais que ce terme « Je » impliquait une importance de l'individu par rapport à ce qu'il ressent et à ce qu'il pense. Cela me semblait choquant, venant d'un pays où on n'utilise rarement le terme JE pour justement effacer cet aspect individuel. La coutume coréenne valorise traditionnellement la modestie et le fonctionnement du groupe, et donc s'oppose au « moi ».

Cet exemple lié au langage est un élément formateur de l'esprit d'un peuple ou d'une culture, qui par la suite influence son mode de pensée et son comportement. Ainsi je pouvais constater la différence entre deux cultures par rapport au mode de communication. L'une se caractérisant par un mode d'expression individuelle, direct, donnant importance à l'individualité des choses et des êtres, et l'autre se caractérisant par l'importance accordée à la collectivité, au détriment de l'individualité.

I-2-2-5-4. Le poids du passé, le choc du présent.

J'ai ressenti un total désarroi existentiel en étant confrontée à la différence ou à l'opposition de fonctionnement, depuis les coutumes quotidiennes tangibles jusqu'aux manières de penser ou de fonctionner qui sont moins tangibles. Car

malgré mon choix de m'extraire de mon origine avec le sentiment du rejet et la négation de ce j'ai vécu, dans mon nouvel environnement le « moi » construit précédemment régnait dans mon esprit comme un repère existentiel. De ce fait j'éprouvais d'avantage un sentiment d'opposition, de frustration ou de confusion, une aliénation constante dans ma position face à un nouvel environnement.

I-2-2-5-5. Se situer, construire sa place.

Cela m'obligeait à fournir des efforts pour me faire exister face à un nouvel environnement. Cette situation n'était rien d'autre qu'une quête existentielle, c'est-à-dire le besoin de me positionner, de me situer par rapport à autrui et à ce qui m'entourait.

I-2-2-5-6. Rapprochement par éloignement.

Cette constante recherche existentielle est destinée à se renouveler sous différentes formes en agissant de différentes manières, quelles que soient les conditions environnementales, comme un nouveau-né qui vient d'être coupé du cordon maternel et auquel il reste à faire son chemin en tant qu'individu à part. Désormais le lien entre les deux persistant d'une façon intangible, n'en sera pas moins signifiant qu'avant la coupure.

Cela peut expliquer ce sentiment paradoxal que j'ai aujourd'hui. Ma réalité éloignée de mon origine, étant dans un pays étranger, me permet de me relier encore plus à l'identité coréenne. C'est *un rapprochement par l'éloignement, un renouvellement par la rupture*, où navigue cette identité hybride qui est à présent la mienne.

I-2-2-5-7. Isolement, adaptation, hybridation, relations.

Je me suis retrouvée mentalement et physiquement à l'écart de la société coréenne. Cette distance réelle produisait un sentiment d'isolement, d'enfermement quelle que soit ma volonté de m'adapter, de m'associer à la nouvelle situation quotidienne dans la culture française.

I-2-2-6. De l'isolement à la notion de frontière séparatrice et jointive.

Cet environnement inconnu, sans repères, me fit subir un isolement linguistique. Contrainte au monologue, j'étais poussée davantage vers une attitude observatrice. Étant donné que la langue et l'écriture sont les moyens de communication les plus courants, j'étais devenue involontairement muette et sourde par rapport à l'environnement. *Ce handicap m'a renforcée davantage vers une préoccupation artistique sur le mode (et le thème) de la communication, de l'échange.*

En raison du handicap de la langue, je recherchais un regard extérieur qui, d'une certaine manière, enrichirait ma sensibilité artistique et qui par la suite m'amènerait à réaliser un travail artistique basé sur la réalité d'une frontière qui constitue à la fois une fonction séparative et jointive entre les êtres. Cette période d'adaptation confuse m'a permis de constater une réalité qui est en permanence en conflit existentiel entre moi et mon autrui. A travers ce décalage culturel, social, j'ai été amenée à réfléchir sur le fonctionnement d'un individu face à autrui.

I-2-2-7. Problèmes de communication ? observation accrue.

Au départ de ma réflexion je ne pouvais que me préoccuper de ce qui me sensibilisait le plus dans ma vie quotidienne. C'est-à-dire le problème de la communication, qu'elle soit verbale ou non.

La question était de comprendre le fonctionnement relationnel entre les êtres : comment l'individu ressent-il, réagit-il, se comporte-t-il..., dans la société ?

Cette démarche artistique est née d'une confrontation individuelle, vécue d'une manière intime, mais qui peut aussi concerner de manière générale l'ensemble du fonctionnement du monde ambiant : social, culturel et politique.

I-2-3. Recherches artistiques.

I-2-3-1. La peau comme interface sensible.

Ainsi, j'ai réalisé une recherche dans le cadre d'un D. E. A. dont le sujet était « La peau comme interface sensible ». Cela m'a permis de décortiquer les notions de réversibilité et d'ambivalence, et souvent l'ambiguïté de tous ces rapports existentiels auxquels chacun d'entre nous est lié quotidiennement.

I-2-3-2. Repérer la frontière au cœur de chaque antagonisme.

I-2-3-2-1. Une frontière aux aspects multiples.

Ce travail consistait à matérialiser la réalité ambivalente d'un phénomène présentant des antagonismes constitutifs. Les deux mondes, intérieur et extérieur, s'opposent, se distinguent, se différencient par une zone frontalière quelquefois visible ou invisible, matérielle ou immatérielle.

I-2-3-2-2. Métaphoriquement : une peau.

- Permettant séparation, contacts, et échanges.

Cette zone frontalière peut être traduite par la métaphore de la *peau* qui est située à la limite externe entre le monde intérieur d'une entité existentielle et le monde extérieur. C'est également par cette surface-limite que les échanges sont possibles. Elle représente à la fois une limite séparative et une zone de contact, donc de mise en relation entre deux mondes, l'intérieur et l'extérieur et éventuellement entre les identités sociales, culturelles, politiques ou religieuses.

- Une interface sensible.

C'est cette visualisation d'un espace frontalier caractéristique à travers laquelle j'ai décrit plusieurs aspects de caractère antinomique. Une description de l'ambivalence permanente entre la douceur et le piquant, l'attraction et la répulsion, la protection et l'isolement, l'ouverture et la fermeture...

- Didier Anzieu :

Didier Anzieu analyse la métaphore de la peau. Il suggère ainsi le lien entre le Moi et le monde extérieur :

*« Ce « Moi-peau » ainsi dénommé apparaît donc sous la forme d'une représentation primaire et métaphorique du Moi, étayée sur la sensorialité tactile. Il a des fonctions originales conçues sur le modèle des fonctions de la peau ; trois des ces fonctions sont alors distinguées : la contenance ; la limite entre le dehors et le dedans, limite qui constitue une barrière protectrice contre les stimuli externes ; la communication et les échanges avec l'environnement. »*⁵

- Justifications du travail sur la peau.

J'ai précédemment énoncé l'existence de cet espace « inter », par la matérialisation de surfaces caractéristiques qui ont rendu visible un fonctionnement ambivalent et antinomique.

- L'interface.

Le dictionnaire Larousse définit l'interface dans les termes suivants :

« 1 - Chimie : surface séparant deux phases non miscibles.

2 - Informatique : frontière conventionnelle entre deux systèmes ou deux unités permettant des échanges d'informations suivant des règles déterminées. »

Dans ces définitions on voit bien que l'interface parle de deux (ou plusieurs) systèmes et de leur capacité à échanger. Il y a donc une notion de juxtaposition, peut-être même de confrontation, et certainement d'émulation. C'est certainement dans cette zone que « *la différence devient féconde* », comme le dit Gilles Deleuze⁶.

- Une problématique universelle.

C'est la dualité constante qui incite à créer toutes les complexités du phénomène existentiel de notre univers environnemental.

⁵ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*. Paris, Edition Dunod, 1995. p. 1.

I-2-3-3. Prise de recul.

Après avoir traversé cette période charnière où il y avait une collision réellement violente entre mon origine et mon nouvel environnement, au point que je le vivais charnellement, mon regard est devenu beaucoup plus distant. Le travail précédent m'a permis de comprendre une réalité qui peut être quelquefois contraignante ou dérangeante mais qui peut être aussi le moteur même de l'évolution qu'on est destinés à suivre.

Cette réflexion partant de mon expérience personnelle me fit réfléchir d'une manière plus globale et distante sur l'ensemble du fonctionnement communicatif dans le monde environnant. Désormais ma question se fixait sur l'existence d'un mécanisme qui serait peut être à l'origine de tous les aspects évolutifs du monde environnemental.

I-2-3-4. Questionnements.

Pour tenter de mieux comprendre toutes les notions à la fois abstraites et physiques, et souvent paradoxales, d'un fonctionnement général du monde, j'essaye d'établir des questionnements plus concrets : quel sera l'axe modificateur de tous ces phénomènes communicatifs ? Quelle serait l'identité de ce point complexe ? Où se situerait-elle ? Et comment fonctionnerait-elle ?

I-2-3-5. Limite et lien relationnel.

Quelle que soit l'identité d'un être, il se heurte à une limite par rapport à l'autre, à soi, à l'espace, au temps : c'est la *frontière*. Elle n'est pas une simple ligne séparative physique, rigide et évidente entre les choses car elle peut être mentale, souple et floue. Elle se traduit comme étant le carrefour de tous les échanges, de

⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de Minuit, 1996.

toutes les communications entre les entités existentielles. Donc paradoxalement son rôle essentiel est de lier.

I-2-3-6. La dialectique de la limite.

Elle limite et délimite un monde. C'est une zone séparative, distinctive d'une entité par rapport à une autre, mais elle est aussi une zone de collision, de contact donc un lieu d'échange par son extériorité. Elle se situe au plus extrême, vers l'extérieur, en englobant une entité existentielle, donc une limite, une fermeture, une fin et en même temps elle est le seul lieu qui permette à l'autre de rentrer au contact ou en collision. Elle est donc une ouverture et un commencement.

Avec la notion de frontière conçue dans sa spécificité et sa complexité, j'ai constaté que le système social, culturel et politique est une réalité abstraite comparable à celle d'une frontière physique, et qu'il était possible de le mettre en parallèle avec l'existence des systèmes en général ; le système en tant que loi, règle, barrière, principe, ou ordre appliqué pour le fonctionnement général du monde évolutif.

I-2-3-7. Frontière concrète et système abstrait.

La frontière et le système disposent de caractères similaires à l'intérieur du fonctionnement du monde évolutif. Ils consistent à se différencier, se protéger, se limiter, s'identifier.... Cela se fait fatalement par rapport aux autres. Cet échange n'est possible, qu'à partir du moment où une entité existentielle (tout ce qui représente une identité individuelle : un être, une culture, une société, des races ...d'ordre religieux ou politique...) se met en relation avec autrui, par le fait qu'une identité ne devient identifiable qu'à partir du moment où il y a une autre identité qui s'y oppose, lui ressemble ou s'en différencie.

C'est un mécanisme du fonctionnement inéluctable où se modifient toutes les expressions de chaque entité existentielle. C'est une zone intermédiaire qui

participe à la provocation des échanges, des communications entre deux êtres (ou davantage).

Cette mise en parallèle de la frontière vue comme un élément tangible et concret par rapport au système qui est un élément plus abstrait et global, m'a permis de mieux la cerner et de pouvoir la rendre visible par l'expression plastique, en lui trouvant des équivalents plastiques, à travers une démarche fondamentale qui soit de mise en relation et de communication.

I-2-3-8. Je ressens maintenant le besoin de conceptualiser.

I-2-3-8-1. Le mécanisme de l'espace environnemental.

Pour tenter de situer tous les phénomènes, à la fois abstraits et réels, souvent paradoxaux et ambigus, de l'existence de ce mécanisme du lien communicatif, je tente dans mon travail de conceptualiser le fonctionnement d'un mécanisme de l'espace environnemental, dans sa dualité, dans son fonctionnement dichotomique et ambivalent qui engendre un environnement foisonnant de confrontations de plus en plus complexes.

I-2-3-8-2. Le lien contient tout ce qui est l'aspect « inter ».

L'existence de cette espace frontalier fonctionne comme un système de lien qui engendre les divers phénomènes de la vie environnementale de l'homme. Ce lien contient tout ce qui est l'aspect « inter ».

I-2-3-9. Richesse de la problématique de l'interface.

I-2-3-9-1. Une question déjà ancienne.

Depuis que la pensée contemporaine, dans ses divers domaines de recherche, s'intéresse à ce qui est intermédiaire, indéterminé, appartenant à la fois à plusieurs niveaux de réalité, le terme *interface* se retrouve dans de nombreuses études.

I-2-3-9-2. Edgar Morin:

- Ouvrir le champ notionnel.

Pour n'en citer que quelques exemples, Edgar Morin se sert de ce concept dans une analyse de la communication entre les individus et la société : « *L'important est que les notions de vie et de société soient ouvertes, relationnées, enrichies, approfondies, complexifiées* »⁷.

- Une caractéristique du vivant.

Le phénomène vivant implique un « système d'interface ». Sa stabilité n'est que relative, de la nouveauté y est toujours produite et réintégrée. C'est donc par essence qu'il est inventif et créatif.

- Application sociale.

Edgar Morin montre également que c'est en raison de l'étroitesse et de la richesse du système qui relie les différents sujets entre eux, que l'individualisation et la socialisation s'affirment et se renforcent mutuellement dans les sociétés humaines, sauf dans les cas de dérèglement du système agissant en faveur soit de l'individualisme soit du collectivisme.

- L'origine de la société.

Cet espace frontalier de deux entités existentielles est un espace essentiel qui suscite la construction de notre espace environnemental. Il se constitue par le lien qui fonctionne incontestablement dans l'échange et la communication.

- Une fonction essentielle.

Le caractère interactif est une fonction essentielle du mécanisme du lien représentant l'évolution générale de notre monde environnant, et qui participe entièrement à notre vie quotidienne environnementale.

⁷ Cf. Edgar MORIN, revue « *Communications* », n° 22. Paris, Le Seuil, 1974.

I-2-3-9-3. Abraham Moles développe l'idée du lien à l'espace :

- L'espace n'est pas neutre.

Selon le sociologue A. Moles « *l'espace n'est pas neutre. Il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements, il est cause, source de comportements* »⁸. Il démontre l'importance capitale du comportement de l'homme vis-à-vis de son environnement. Il s'agit bien de l'espace environnemental au sens social.

- Conditionnement social.

Ainsi j'ai établi un constat ou un rapport qui permet à l'individu de mieux comprendre, voire de mieux agir face à une réalité qui nous est propre. Un individu fonctionne selon la base donnée du système ; l'obligation, le devoir vis-à-vis de son environnement. La raison pour laquelle il fonctionne est qu'il est lié à son environnement. Par exemple, un individu coréen qui sort de la société coréenne a une conception générale de la vie différente des Occidentaux, parce que la société coréenne lui a imposé d'autres éléments sociaux que ceux de l'Occident.

- Les vertus de la confrontation culturelle.

C'est la confrontation de deux cultures, voire plus, complètement opposées ou différentes, qui oblige l'individu à fonctionner en position d'adaptation, de refus ou d'identification. C'est un fonctionnement qui repose sur des interférences communicatives, dues aux liens culturels, sociaux et politiques qui engendrent des faits de communication environnementaux.

I-2-3-9-4. La parabole de la goutte d'encre.

C'est l'exemple du verre d'eau dans lequel nous introduisons une goutte d'encre bleue. A partir du moment où la goutte tombe dans l'eau, elle perd son enveloppe de goutte, pour se répandre presque instantanément, par imprégnation,

⁸ Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982. p. 25.

dans l'eau qui deviendra bleue. Est-ce l'eau du verre qui contient la goutte ou bien est-ce la goutte qui contient l'eau du verre ?

Cette zone de rencontre physique ou psychique, fine ou épaisse, instantanée ou durable, se situe entre une entité et l'autre. C'est un réel carrefour complexe d'échanges, d'informations, d'influences et de reconnaissances. Elle constitue un espace d'inscription projectif, pictural et interprétatif.

I-2-3-9-5. L'insaisissable.

Le lien entre deux ou plusieurs forces fonctionne de manière dialectique. Ce dialogue existe en réalité sous la forme de la confrontation. Cela amène à la visibilité d'un mouvement évolutif, changeant, fatalement dans un esprit antagoniste se situant dans une zone souvent « non saisissable ». Non saisissable, parce qu'elle est continuellement en mouvement et en mutation. Il y a là quelque chose de fondamental et de vivant qui génère la naissance continue du monde évolutif.

Cette réalité m'incite à créer une expression artistique insistant sur l'individualité des choses par des indications concrètes de la vie quotidienne. *Ma démarche artistique se base volontairement sur un mode d'expression concret par la présence physique de matériaux.*

II. LA PROBLEMATIQUE DU LIEN

II-1. L'intention : lier.

Le lien est la thématique majeure de mon travail. Nous allons en aborder différents aspects : les rapports relationnels de manière générale, le lien dans les arts plastiques, l'analyse des éléments constituant matière / matériau et artificiel / naturel et enfin mon approche conceptuelle du lien.

II-1-1. La relation.

II-1-1-1. François Barré et la ville.

II-1-1-1-1. Entre les objets.

*« L'important dans la ville, ce ne sont pas les objets, c'est ce qui existe entre les objets. C'est la relation. C'est l'apparition, le trajet qui devient projet ; quelque chose qui ne s'inscrit pas dans un empire du regard fasciné par l'unicum. Relation, transformation, médiation... »*⁹

François Barré développe une nouvelle conception de l'urbanisme dans le domaine architecture pour la société contemporaine. La relation entre l'individu et le développement de l'urbanisme est extrêmement étroite. L'urbanisme est un reflet d'une société, qui affiche totalement l'identité de l'esprit des individus : religieux, économique, administratif... selon les valeurs de la société.

II-1-1-1-2. La création devient la transformation.

« Les maîtres mots du devenir de l'architecte seront la transformation et la relation. On a vécu en France, avec une culture des beaux-arts s'appuyant sur une longue tradition de dialogue du prince et de l'architecte. (...) L'idée de grand projet

⁹ François Barré, *Architecte*, Éditorial N°2, Strasbourg, Galerie HORS LIEUX, 2000. p. 3.

est vaine. Tout projet est un grand projet pour l'architecte. Nous sommes - je parle de nos vieux pays industrialisés - dans la fin des grandes migrations, de l'exode rural vers la ville. Le travail sur la ville va être à 80% un travail de réhabilitation, de requalification. Cela signifie que très majoritairement la création devient la transformation (...) Les architectes qui font du neuf, il y en aura de moins en moins. Il faudra de plus en plus construire dans le construit, créer dans le créé. C'est très intéressant. Mais les architectes sont attachés au faire, à la mise en œuvre, à la maîtrise de l'œuvre, dans sa matérialité de matériaux, d'espace, d'usage. Le concept est présent bien sûr, mais il appelle une incarnation »¹⁰.

II-1-1-1-3. Redéfinir les identités en agissant sur les liens.

François Barré souligne l'intérêt qu'il y a à redéfinir et à transformer l'identité de chaque élément existant par la gestion du lien. Il ne s'agit plus de fabriquer pour fabriquer, mais de faire renaître une nouvelle identité ou interprétation des choses, par la cohabitation, donc par un nouvel agencement des choses. Cet acte prend toute son importance dans notre société contemporaine qui dispose d'un patrimoine important dont aucune des civilisations qui nous ont précédés ne disposait.

II-1-1-1-4. Adaptation de la démarche artistique à une société d'abondance.

Cet aspect spécifique de la société contemporaine réside dans l'abondance, la multiplicité, la prolifération de produits de consommation et l'accumulation des produits spatiaux ou objets. Cet aspect spécifique provoqué par l'explosion de l'industrialisation, nous offre une nouvelle façon de nous approprier les choses qui est de ne pas fabriquer artisanalement mais d'emprunter, de détourner ce qui est déjà existant, ou récupérer pour transformer. C'est quelque chose d'admis dans l'esprit de nos contemporains.

¹⁰ *Ibid.*

II-1-1-1-5. « L'inter » :

On peut le constater, le préfixe « inter » est appliqué très fréquemment dans les structures sociales, culturelles, politiques contemporaines : interculturel, inter-social, inter-politique, etc. C'est bien la preuve que ces activités sont basées sur l'échange de deux ou plusieurs choses, plusieurs systèmes, plusieurs entités, qui de cette façon vont se transformer, se redéfinir, évoluer jusqu'à transformer l'identité même de notre propre existence.

II-1-1-2. Deleuze et les agrégats sensibles.

II-1-1-2-1. Le véritable objet de l'art.

Le véritable objet de l'art, selon G. Deleuze, est de *créer des agrégats sensibles*.¹¹ L'agrégat sensible est une chose évocatrice et mystérieuse qui est l'expression d'une subjectivité artistique jetée en pâture à la subjectivité des spectateurs pour leur permettre à leur tour de devenir des artistes.

II-1-1-2-2. Subjectivité et rationalité.

L'Art trouve sa force, son énergie et sa raison d'être dans une forme de communication interactive et inépuisable où cohabitent paradoxalement des paramètres rationnels et subjectifs. L'esthétique est probablement dépendante d'une initiative subjective, alors que les moyens de communication relèvent forcément de la logique rationnelle.

¹¹ Cf. Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris, les Editions de Minuit, 1990.

II-2. Origines du lien.

II-2-1. Les acquis de la modernité.

II-2-1-1. La fertilité artistique du XX^{ème} siècle.

A aucun moment de l'histoire, l'émergence de nouvelles formes d'art n'a été aussi importante et aussi prolifique d'idées révolutionnaires, que depuis l'art moderne occidental. On dénombre, depuis 1945, plus d'une centaine de groupes, de mouvements et de tendances notoires. Par exemple, dans les années soixante, une des périodes les plus remarquables, une trentaine de mouvements apparaissent : L'Arte Povera, l'Art Minimal, l'Art Vidéo/ Le computer Art, le G.R.A.V., le Gruppo Enne, le Gruppo T, le Nouveau Réalisme, la Nouvelle Figuration, le Shaped Canvas, Fluxus, le Land Art, le Nul Groep, le Copy Art, le Mail Art, le Body Art, l'Art Conceptuel, l'Hyperréalisme, le B.M.P.T., le Mono Ha...¹²

II-2-1-2. La mutation permanente :

La variété et le nombre de mouvements et de tendances issus de l'art moderne sont tels que le climat culturel du XX^{ème} siècle toujours remodelé semble être la proie de véritables séismes. Cette activité est encore amplifiée par le fait que les mouvements issus du courant de la première moitié du XX^{ème} siècle ne se sont pas taris, que l'implication des nouvelles formes d'art qui leur ont succédé a apporté une mutation profonde des concepts qui les définissent. Ceci bien sûr permettant d'élargir encore davantage l'éventail des investigations.

II-2-1-3. Spécificité de chaque intervention.

L'implication des générations poétiques, esthétiques et sémiotiques donne à chaque individu, chaque groupe, chaque mouvement une destination et une coloration culturelle originale et unique. Cette unicité trouve son identité et sa raison d'être dans les limites communes qu'elle partage avec d'autres unicités.

II-2-2. Révéler la singularité.

II-2-2-1. Selon Fréchuret cela explique le retour à des pratiques primordiales, souples :

« Ce geste là n'est plus le geste impérieux qui impose à la nature ses diktats, qui la soumet à sa virtuosité transformante. Au contraire, attentif à elle, l'artiste la laisse poursuivre son dessein et exprimer au mieux ce que Focillon a désigné du terme « d'intentionnalité ». Ce geste est alors un geste d'accompagnement qui apprend plus qu'il ne corrige. Voilà pourquoi il a recours aux figures primitives de la création, celles qui mettent en évidence les données de la pesanteur, celles encore qui négocient avec la matière l'émergence des formes. Dans cette perspective, de nombreux artistes vont recourir spontanément à des actes comme nouer, tresser, ligaturer, tordre, lier qui sont des procédés inventoriés par l'anthropologie comme des procédés premiers par lesquels toutes les cultures ont délivré leur message d'entente, d'amour, de guerre, de vengeance... Le lacet, la cordelette, le lien ou le fil ont toujours offert leur souplesse aux formes multiples du nœud qui, des Maoris aux sorciers du Togo, des artisans canaques aux musubi japonais, n'en finissent pas de générer les symboles les plus divers. A cette pratique universelle ancestrale, les artistes contemporains vont se montrer particulièrement sensibles et s'adonner avec vigueur car ils la savent primordiale et essentielle. Ramener un lien sur un autre, exercer une tension là où le filament s'abandonne, réunir des brins épars en une

¹² Cf. *Groupes, Mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, sous la direction de

figure reconnaissable, accrocher les mailles les unes aux autres, emprisonner une forme dans une tresse simple et complexe, voilà ce que tant d'artistes vont retenir comme les principes premiers de l'activité artistique. Nouer ou ligaturer consiste souvent à réapprendre les gestes fondateurs de l'homo artifex et à assurer à nouveau à l'art des perspectives qui s'étaient peu à peu fermées, au cours du siècle, en raison de légitimes remises en question.¹³ »

II-2-2-2. Le lien et les arts plastiques.

Ce geste déjà riche de sens, nous est très familier en tant un geste symbolique, significatif, il est très fréquemment pratiqué autant dans la vie quotidienne que dans le domaine professionnel. Quant au domaine des arts plastiques, il est généralement considéré comme étant un moyen technique au sens littéral pour réaliser un objet ou finaliser une idée, sous forme d'assemblage ou de collage, de technique mixte qui permet souvent aux matériaux ou aux propositions de coexister ou de communiquer. Attacher, lier, entrelacer, serrer, nouer, juxtaposer ce sont des gestes qui consistent à unir et ainsi à désunir. Il y a là une dualité, une réversibilité constante qui révèlent le sens de certaines données de l'existence.

II-2-3. Réunir, assembler : L'invention du collage et de l'assemblage.

Le système du lien change d'une œuvre à l'autre selon la technicité suggérée de chaque artiste et de chaque œuvre. Ce sont des techniques qui réunissent, assemblent souvent les matériaux hétérogènes et qui trouvent leur début dans la création artistique du XX^{ème} siècle sous forme de collage et d'assemblage. Le lien est considéré comme le point d'aboutissement d'une œuvre picturale, sculpturale.

Mathilde Ferrer et Marie-Hélène Colas-Adler. Paris, Editions ensb-a, 1989.

¹³ Maurice Fréchet, *Le mou et ses formes*. Paris, Editions ensb – a, 1994. Pp. 211-212.

II-2-3-1. Le collage.

II-2-3-1-1. Des œuvres bidimensionnelles hétérogènes.

Inventé par Picasso et Braque (en 1912) le collage est une construction faite d'éléments hétérogènes dans un but structuré. Dans les arts plastiques, son sens correspond au papier collé (sens étroit et littéral). Au sens large, il désigne une œuvre avec différents matériaux, d'où le terme d'assemblage où l'on pense plutôt au « volume » qu'à l'idée d'un tableau.

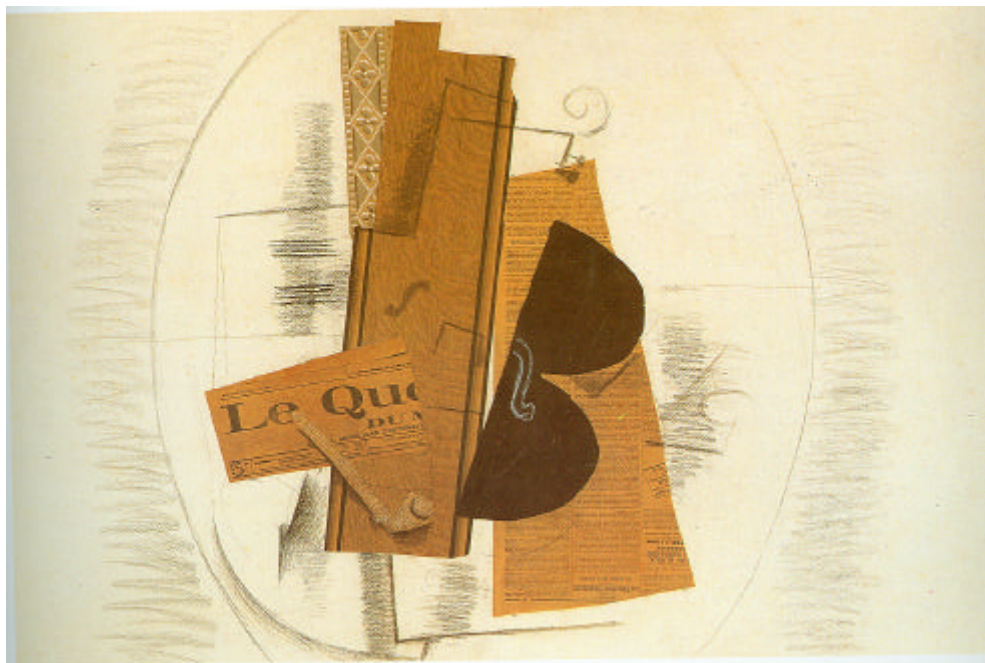
II-2-3-1-2. La descendance immédiate du collage.

Le collage est un jeu entre la représentation et la présence. Il entraîne des modifications de la peinture. Le collage cubiste débute en 1912 : c'est alors un jeu sur la « réalité du réalisme ». C'est une nouvelle forme de figuration, de représentation du monde extérieur.

Par exemple avec le collage sur carton de papier et tissu de Kurt Schwitters *Forme dans l'espace. 1920.* (fig.1) et le papier collé, gouache et fusain de Pablo Picasso *verre et bouteilles de Suze. 1912.* (fig. 2) et l'utilisation de fusain et papiers collés sur carton de Georges Braque *Violon et pipe. 1913-1914.* (fig. 3) etc. Le début de leur expérience consistait souvent à mettre en relation des matériaux classiques avec d'autres non classiques. Dans *verre et bouteille de Suze*, Picasso se sert du collage comme d'une technique majeure pour la construction de son œuvre, tout en utilisant le trait de fusain et la gouache. Désormais l'œuvre ne se contente pas d'être une surface de toile lisse couverte de peinture, mais elle existe en relief, contenant divers matériaux hétérogènes : papier, carton, sable, pierre, métal, plastique, couleur, trait de crayon, parfois jusqu'au débordement du tableau.



(F.1). Kurt Schwitters, *Forme dans l'espace*. 1920. Papiers collés et tissus sur carton.



(F.3). Georges Braque, *Violon et pipe*. 1913-1914. Fusain et Papiers collés sur carton.



(F.2). Pablo Picasso, *verre et bouteille de Suze*. 1912. Papiers collés, gouache et fusain.

- Le collage dadaïste :

Les Dadaïstes (vers 1917) prenaient les objets pour leur présence, d'où une nette différence avec les Cubistes.

Il y a là une volonté de supprimer les limites nettes entre les œuvres artistiques par introduction de nouveaux matériaux ou des objets.

Les Dadaïstes se préoccupaient beaucoup plus de l'effet poétique de l'assemblage d'objets divers. Les objets utilisés prennent un sens directement par leur présence symbolique, étrange, insolite, choquante... pour des raisons sociales ou politiques.

Ils se préoccupaient beaucoup moins de la matière et de la forme. Leurs utilisations du collage prennent deux aspects : l'un basé sur une recherche purement poétique plastique, esthétique, philosophique et l'autre dans une perspective beaucoup plus sociale, politique, révolutionnaire. L'essentiel des collages dadaïstes repose sur *le choc* des objets présentés, et sur des dialogues basés sur l'esprit irrationnel. Et le collage surréaliste amènera une *sur-réalité* impliquant d'avantage l'imagination de l'artiste *et* du public.

II-2-3-2. L'assemblage.

Mais cette expérience de collage sur une surface bidimensionnelle ne tarde pas à se développer en trois dimensions. Cela introduisit le terme d'*assemblage* dont le sens serait d'associer, de fixer les matériaux : cloutage, fixations par rivet, boulonnage, soudure. C'était une nouvelle manière de valoriser les éléments constitutionnels qui permettait une construction tridimensionnelle, en gardant la spécificité de chaque matériau. C'est-à-dire que les éléments liés existent en terme d'association des matériaux et non pas de fusion ou de transformation. Le matériau prend sa place en tant qu'unité individuelle confrontée à l'autre. On y trouve une « obéissance » à des principes de composition comme celle de faire exister à égalité chaque matériau. Les matériaux liés ou rassemblés par la technique du collage ou de l'assemblage gardent davantage toute leur individualité en se mêlant aux autres.

II-2-3-3. Schwitters : l'assemblage se fait installation.

Schwitters dans son expérience du *Merzbau*, commencée en 1921 dans sa maison de Hanovre (détruite par un bombardement 1937), parle de ce lien constructif entre les matériaux. « *Les matériaux, dit-il, sont aussi inessentiels que moi-même. L'essentiel c'est "former". Puisque les matériaux ne sont pas essentiels je prends n'importe lequel si le tableau le demande. En accordant des matériaux différents j'ai quelque chose en plus que la seule peinture à l'huile, car en dehors de "valoriser" couleur contre couleur, forme contre forme, etc., je "valorise" matière contre matière, par exemple du bois et de la toile de jute. La vision du monde qui a produit ce genre de création artistique, je l'ai appelée Merz* ». ¹⁴ Et il donne la définition suivante : « *Le mot Merz signifie en substance l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, sur le plan technique, et par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux. L'artiste crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux* ». ¹⁵ Cela prouve la considération qu'il donnait à la technicité par rapport aux matériaux. C'est la mise en relation, par la technicité d'assemblage, de matériaux en tant qu'éléments individuels.

II-2-3-4. Postérité de l'assemblage.

II-2-3-4-1. Nouveau réalisme et Arte Povera.

Désormais l'assemblage constitue une grande partie de l'aspect technique de l'art contemporain. L'emploi de cette technique trouve son application la plus déterminante chez les nouveaux réalistes français qui rassemblent des objets réels à travers divers moyens d'assemblage physique : collage, cloutage, ligotage, boulonnage, compression, etc. Et aussi chez le mouvement italien des années 60, Arte Povera qui introduit les matériaux réels dans le champ de la création par divers moyens de rassemblement : la juxtaposition, la couture, le tricotage, le noeud, Leur point commun réside dans l'introduction des matériaux ou des objets réels par

¹⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris, Larousse, 1994. p. 144. (Cité in « Art presse », n° 41, 1980. p. 11) cf. Das Haarnbelbild.

¹⁵ *Ibid.*

des méthodes d'association physique ou mental. Ceci en vue de détourner l'objet de sa fonction première, de récupérer, renouveler l'identité des choses.

Cependant, pour les nouveaux réalistes, l'intérêt réside dans la représentation de l'objet lui-même. Cela explique que l'intervention de système de lien entre les objets reste *plus ou moins* au niveau technique.

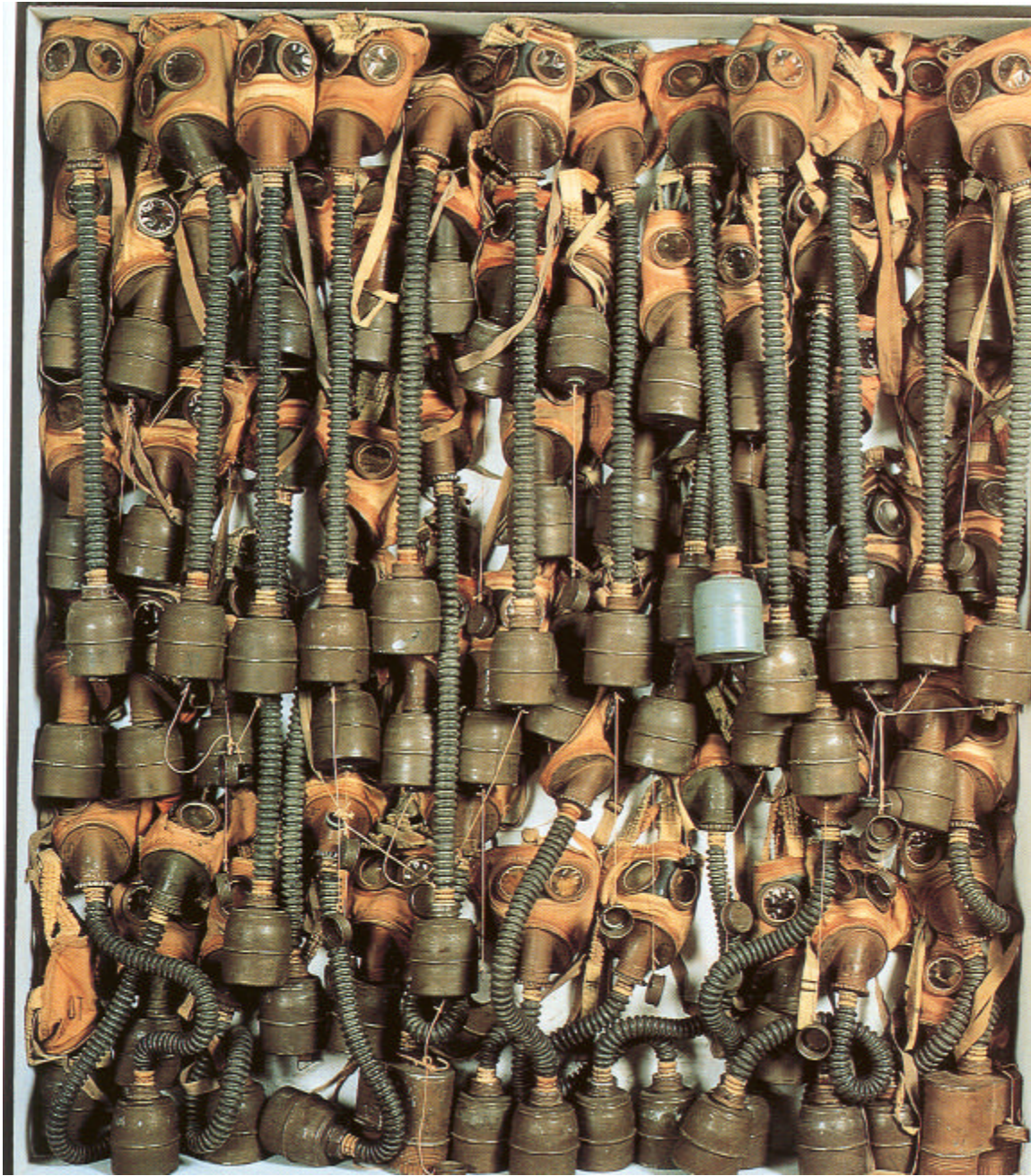
II-2-3-4-2. Les nouveaux réalistes : objet dynamique

Le dynamisme créé par la mise en relation des matériaux chez Arman, c'est l'orchestration d'une grande quantité identique ; accumulation des objets de récupération. C'est l'accumulation qui crée le dynamisme, un rythme répétitif pratiquement symphonique qui suscite la motivation artistique. Cette dynamique avec Tinguely est exprimée jusqu'à l'introduction du mouvement proprement dit à l'aide de courroies de transmission, d'engrenages et de toutes sortes de mécanismes motorisés.

II-2-3-4-3. Arman.

Quand Arman accumule ses objets, on les aperçoit mais sans la structure qui les relie tous. Le système liant est plus ou moins caché, dissimulé, camouflé. Il s'agit donc bien là d'une intention de la part de l'artiste, de mettre en avant l'objet, sa représentation matérielle. Pour ses accumulations, il emploie divers moyens d'assemblage ; la colle, les vis, les clous, ou d'autres matériaux qui servent à fixer ou à accrocher. Mais ces éléments paraissent vouloir conserver une grande discrétion quand ils ne cherchent pas à passer inaperçus.

Par exemple, dans son œuvre de *Homme sweet Home. 1960.* (fig. 4) c'est une accumulation de masques à gaz dans une boîte en bois où ceux-ci sont allongés verticalement ou légèrement pliés. Cela nous suggère qu'ils sont reliés et fixés, mais cette présence de la fixation est difficilement discernable. Ce qui est visible, c'est l'étrangeté créée par l'objet. Un objet qui a un usage spécifique est ainsi perçu dans un cadre pictural.



(F4). Arman, *Home Sweet Home*. 1960. Accumulation de masque à gaz, boit en bois, 140x160x20cm.

D'une certaine manière cela fait penser à un cercueil de l'objet, qui le détourne de sa fonction d'origine. Par ce détournement, on retrouve la volonté appuyée de l'artiste quant à la représentation de l'objet sélectionné.

II-2-3-4-4. Christo : la présence révélée par le recouvrement.

Quand Christo emballe l'objet, il le cache. Cependant l'emballage exprime ce qui est emballé. L'objet prend une dimension existentielle encore plus envahissante. Mais il s'agit toujours encore d'impliquer la réalité même de l'objet. Par empaquetage, Christo emballe ainsi le pont, le monument historique, le rocher, ou l'objet quotidien, etc.

Par exemple, dans *L'empaquetage de Caddie. 1964.* (fig. 5) on a un objet complètement couvert par du plastique transparent et ligoté par de la ficelle, puis fixé dans un chariot. Dans ce travail ce qui nous interpelle le plus, c'est ce qui est caché, emballé. Il provoque auprès du spectateur une impression d'enlèvement, que l'objet a été rendu invisible. Mais cet objet qui est entièrement couvert prend une présence plus envahissante vu de l'extérieur.

D'une certaine manière il efface l'identité de cet objet et ainsi le rend plus visible. L'enjeu reste donc toujours la présence de l'objet. Cela implique une vision de l'artiste par rapport à l'objet, un questionnement sur l'objet. L'essentiel de ce travail porte donc sur l'objet lui-même.



(F.5). Christo Javacheff, *L'empaquetage de Caddie*. 1964.100x45x37, 5cm, Richard feigen Gallery, New-York, Chicago.

II-2-3-4-5. Oppositions et complémentarités :

Au contraire, chez les artistes du mouvement Arte Povera, l'intervention technique prend une place signifiante dans l'ensemble du processus de travail. Ils prennent en considération le processus du lien. Par exemple la notion du temps liée à la construction et à la naissance d'une œuvre : lent ou rapide, définitif ou provisoire, ainsi que la réaction physique entre les matériaux : éphémère ou durable, solide ou fragile, etc. La mise en relation de ces matériaux cause une réalité relationnelle par la rupture et l'éloignement de leur matérialité. Cela engendre une relation à la fois opposée et complémentaire. La structure plastique est formée par la réelle présence du matériau en opposition ; naturel et artificiel, ancien et moderne, état vierge et état transformé, artisanal et industriel. C'est une revendication artistique située dans le temps et dans l'espace, qui tient fortement compte de l'évolution de l'environnement.

II-2-3-4-6. L'Arte Povera est un mélange d'artificiel et de naturel.

« Ce mélange du naturel et de l'artificiel est encore une constante de l'Arte Povera et d'artistes comme Merz, Kounellis, Pistoletto ou Penone. Le Crocodilus Fibonacci de Merz (1972) confronte la carcasse d'un crocodile naturalisé à un transformateur et quinze chiffres de néon. « Che Fare ? », environnement créé par Merz à Rome en 1969, associe une carcasse de voiture, de la paille, des néons, du verre, du mastique, du bois, de la glaise, du fer et du bambou... Or, acier, chiffons, charbons, tas de café moulu voisineront dans les œuvres de Kounellis ou de Pistoletto. « [...] toutes les formes sont disponibles, dira ce dernier, tous les matériaux, toutes les idées et tous les moyens ». Les brosses acryliques sur support métallique (1968), sculptures mêlant bois, fourrure acrylique, peluche, etc., font écho chez Pino Pascali aux Éléments de la nature - un mètre cube de terre réelle, 32 mètres carrés d'eau de mer tout aussi réelle. Deux mondes s'opposent alors et se complètent, l'univers naturel et celui de l'usine, de la ville, du magasin d'accessoires et du supermarché bourré de marchandises, toutes susceptibles de franchir un jour

la porte de nos musées. La surenchère en direction du réel, de l'artificiel dans la vie quotidienne ».¹⁶

II-2-3-4-7. Pino Pascali : faire communiquer entre eux les matériaux.

Pino Pascali disait des artistes de l'Arte Povera qu'« ils ont réussi à faire communiquer entre eux les matériaux les plus divers, donnant un maximum d'extension aux catégories déjà riches qui opposent l'objet industriel à l'objet naturel, le mou au dur, le chaud au froid, etc. (...). L'Arte Povera ne saurait, à cet égard, se distinguer de tant d'autres courants modernes. Au moins, la "présence physique du matériau" reste-t-elle une des bases essentielles sur lesquelles les artistes ont su construire chacun leur œuvre.¹⁷ »

La matérialité propre devient le nouvel opérateur. La présence de la nature au contact direct de l'artiste et la pression de l'environnement industriel se croisent dans la mise en scène du geste artistique.

II-2-3-4-8. La poésie mise à l'épreuve de la rencontre avec le réel ?

« Il ne s'agit pas là d'un renvoi à l'archaïsme paysan, ni au sous-prolétariat (...), mais à la culture, noble et populaire, que Kounellis considère comme la base objective et la fondement de l'art italien. Il introduit en même temps, dans sa pratique, une référence continue à l'anthropologie qui lui permet de « figurer », d'une façon synthétique, les divers rapports historiques propres à la « conjoncture ». Chaque œuvre implique aussi bien la cohésion que la dichotomie des forces contrastantes qui agissent dans la situation contemporaine. Il s'agit, par exemple, des liens entre les facteurs naturels, poétiques et les éléments mécaniques, fonctionnels. On s'interroge sur l'hétérogénéité des lieux recelant non seulement une culture du passé tout à fait marginale, submergée par les impératifs de la technologie, de la consommation et du capitalisme, mais aussi une référence

¹⁶ Ibid. p. 236-237.

¹⁷ Maurice Fréchuret, *op. Cit.* p. 143. Cf. Germano Celant, « Arte Povera, Argumenti per una guerriglia », in revue *Flash art* n° 5, novembre-décembre 1967.

*constante aux événements et aux images de nature poétique allant à l'encontre de la convention.*¹⁸ »

II-2-3-4-9. Rencontre du collectif et de l'individuel.

Cela se traduit par la recherche d'une forme ou d'une application simple dans laquelle les éléments de culture universelle rencontrent ceux d'une culture plus vernaculaire, voire personnelle.

II-2-3-5. Penone.

II-2-3-5-1. La démonstration de Penone.

On peut constater cette réalité d'évolution et d'involution dans le travail que Giuseppe Penone réalise : *Il continuera à croître sauf en ce point.* 1968. (fig. 6)
Il suggère l'existence d'un rapport qui se développe dans le temps. A partir du moment où le lien se fait, il conditionne l'obligation de voir la confrontation ou la négociation des différents éléments entre eux.

*« En prise directe avec la nature, l'œuvre de Giuseppe Penone réalise en effet cette valorisation de la « présence physique du matériau » et « des comportements tels qu'ils sont » propre à l'Arte Povera selon Germano Celant.*¹⁹ »

Penone a fixé sur un jeune arbre vivant sa main moulée en fonte qui a modifié la forme même de l'arbre. Cet acte a créé avec le temps la formation d'une excroissance végétale, d'une saillie, d'un nœud, *« l'entrelacement de deux objets flexibles exécutés de façon qu'il soit d'autant plus serré que l'on tire plus fortement sur les extrémités.*²⁰ » Cette situation suggère une relation serrée, un lien intime et insolite par la différence fondamentale de deux éléments.

¹⁸ Germano Celant, *Arte Povera*, Art édition, 1989. p. 42.

¹⁹ Celant Germano. Propos recueillis par Daniel Soutif, in « Libération » du vendredi 26 septembre, 1986. p. 24.

²⁰ Geneviève Guétemme, in revue *LIGEIA*. N° 25-26-27-28, Octobre 1998-Juin 1999, p. 179.



(F. 6). Giuseppe Penone, *Il continuera à croître sauf en ce point*. 1968. Main de fonte et arbre, Garessio.

II-2-3-5-2. Penone cristallise la rencontre de deux réalités hypercomplexes grâce à un dispositif simple de prime abord...

Ce nœud entre une main et un arbre, ce sont deux éléments qui représentent deux univers complètement différents. L'un est mobile, actif et spécifiquement humain, l'autre est statique, passif, végétal. Penone suggère une opposition entre la nature et la culture humaine, l'arbre étant victime, la main étant un prédateur. La nature est un élément qui subit la manipulation faite par l'homme. L'homme impose à la nature toute son idée ou son invention. Mais sont aussi suggérées la complémentarité et l'harmonie.

II-2-3-5-3. ...mais très efficace et révélateur.

C'est une composition complexe en forme de nœud qui propose un double lien en deux temps. Le premier lien se situe au moment de la mise en place par Penone : un lien violent, agressif et brutal. Le deuxième lien se développe sur un temps indéterminé, d'une façon progressive et fusionnelle. Par la croissance végétale, le noueur devient noué. La main en fonte comme acteur principal de l'agression, est désormais figée, attrapée, et malgré son extériorité elle est prise comme partie intégrale de l'arbre. Ils se sont intimement liés dans un rapport inéluctable.

II-2-3-5-4. J'ai rendez vous avec vous....

« Le nœud que construit Penone présente donc une certaine idée de l'art comme un contact avec le réel et ce contact est agressif, cassant puisque la croissance de l'arbre est à jamais modifiée. Mais il présente aussi une approche particulière du cadre dans lequel doit s'inscrire ce contact.

Il place en effet son intervention dans un milieu naturel. Ce choix semble répondre à l'engagement de l'art dans la vie souhaité par les mouvements artistiques des années 70 : le Land Art, le Body Art ou l'Arte Povera. Il y a une volonté d'un retour à la nature, exprimé par l'emploi de matériaux vierges ou directement dans la nature, ou allant jusqu'à introduire le corps comme matière première. Mais au-delà du

militantisme, un tel cadre participe du propos qui consiste à inscrire l'œuvre dans une matérialité « originelle ». Il s'agit en effet de parler de l'homme et de la nature, non pas à une époque donnée, mais dans leur immémoriale interaction.

En fait, cette œuvre réalisée en 1968 s'accorde avec la tendance à l'anti-art du moment en cherchant à amener l'acte artistique à se perdre dans l'action et à s'annuler dans la vie. Toutefois, l'intention contenue dans cette forte propension au réel coïncide avec la souci déjà évoqué de se situer du côté des choses mêmes afin de présenter et d'analyser d'une manière intemporelle le caractère et les rapports « élémentaires » de ces choses, l'une avec l'autre mais aussi avec le reste (la nature, l'homme, l'art)»²¹.

II-2-3-5-5. Retour à un acte premier, fondateur d'une relation.

Par le processus de lien « Penone articule un support (tronc d'arbre), l'intervention de l'artiste (main en acier qui prend possession du support pour le moduler selon sa volonté) et un corps humain (symbolisé par le moulage de sa propre main) de manière à revenir aux principes premiers du corps, de l'homme, de l'œuvre, à l'essence de la relation avec un environnement naturel et à l'acte même de relier »²².

II-2-3-5-6. Le nœud, la vie : thèmes et processus.

Cela montre l'intention de son acte artistique réside dans une préoccupation relationnelle entre l'artiste et son environnement.

« L'artiste n'agit donc pas sur une réalité sociale mais, très généralement, définit ce qui fait l'œuvre. Pour cela, il utilise le nœud comme un emblème de la liaison directe entre deux termes : l'arbre (nature) et la main (homme créateur). Il décrit leur relation comme une prise directe sur les choses, ancrée dans la matérialité sous la forme d'une copulation entre la main active, masculine et la matrice malléable que lui offre l'arbre. En intégrant d'autre part un matériau vivant qui permet à l'œuvre d'évoluer, Penone semble aussi vouloir parler de la vie : pas de la vie humaine du point de vue de son début, de sa fin et de sa culture, mais de la vie même avec une attention

²¹ *Ibid.*, p. 182.

particulière pour la vie de l'œuvre dans le sens justement de sa durée et de son rapport à la vie. D'où ce nœud dans la mesure où il se rattache traditionnellement au vivant²³. Au vivant terrestre puisqu'il marque un arrêt et figure de ce fait une fixation dans un état déterminé nettement inscrit dans la vie matérielle avec ses contraintes et ses tensions.²⁴ »

II-2-3-5-7. En se rejetant, en s'accueillant...

Un lien les oblige à négocier leur existence en se rejetant, en s'accueillant. C'est le rapport entre le monde naturel et l'action humaine. Par le nœud, ils sont dans un rapport de cohabitation dans le temps, en affirmant leur matière et leur action. C'est une description complexe du rapport existentiel de l'homme et de la nature.

II-2-3-5-8. Le lien, mécanisme de renouvellement.

Ainsi Penone analyse la complexité de l'univers existentiel ambigu et paradoxal par un acte réel, cet acte de lien basé sur le questionnement du rapport entre ce qui est origine et ce qui devient dans le temps. Il suggère l'idée d'un rapport « originel » au réel. Ce qui indique une évolution, qui se renouvelle dans le temps, et que le mécanisme de ce renouvellement se fait par le lien.

II-2-3-5-9. Un geste hors du temps que le temps enveloppe.

On peut aussi voir un autre aspect du lien dans ce travail, qui concerne la relation que l'objet d'art proprement dit entretient avec son environnement. L'objet qui représente la main est réalisé en fonte. Sa pérennité est assurée du fait qu'il est considéré en tant qu'objet d'art et que la technique utilisée (la fonte) offre toutes les garanties de durabilité.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* Ce sens est ancien puisque pour les égyptiens, « les liens du nœud d'ISIS désignaient ce qui rattache à la vie mortelle et terrestre », in J. Chevalier et A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, article « Ankh », Paris, Laffont, 1982. (Coll. « Bouquin »).

²⁴ Geneviève Guétemme, in revue *Ligeia*. Op. Cit. p. 182.

Il est donc en quelque sorte soustrait à l'usure du temps. L'arbre par contre se développe et poursuit son évolution mais il le fera par rapport à la proposition que lui impose la présence de l'objet en fonte.

Ainsi l'objet d'art influence son environnement, ce qui veut dire que la société fonctionne autour de l'art, autour de l'objet d'art. L'objet d'art pérennise la société, la culture. Ce rapport étroit entre l'art et l'environnement qui pérennise notre vie est le moteur fondamental de notre univers existentiel.

II-2-3-6. Bernard Pagès : *Dix assemblages bout à bout.*

Bernard Pagès exploite les combinatoires, les possibilités presque infinies d'un système « liens – liants ».

Dans sa série d'assemblages *Dix assemblages bout à bout. 1974.* (fig. 7) (posés au sol, en ligne), Bernard Pagès énumère d'une façon physique le système de lien en tant qu'élément principal de structure.

II-2-3-6-1. Constat.

Pagès décrit et tente d'épuiser dans une installation l'énumération de toutes les solutions possibles de systèmes de lien par jumelage des éléments choisis, des morceaux de bois. Il place sur le sol dix morceaux de bois coupés de même longueur, à l'état brut. Chaque morceau de bois est coupé en deux au milieu de sa longueur. Désormais ils sont séparés et disloqués.

A partir de ces éléments, il élabore toute une panoplie de moyens de jonction, cherchant une reconstitution des matériaux par rapport leur état d'origine. Les branches sont liées entre elles par leurs extrémités à l'aide d'une technique chaque fois différente : serrage, faux encastrement, éclisses, agrafage, frette ou manchon, fausse languette, axe central rapporté, maçonnerie. Cela provoque une réalité relationnelle par le contraste physique entre le matière et le matériel : le rugueux et le lisse, le brut et le façonné.



(F. 7). Bernard Pagès, *Dix Assemblages bout à bout*. 1974. Bois, organes de maintien : appareillages annexes, 40x110cm chaque.

II-2-3-6-2. Réparations (Réunir ce qui est désunit) ?

Son travail consiste à réparer, reconstruire et à repositionner ce qui est coupé et séparé, au moyen de divers liens. Cela engendre une réalité physique des matériaux par le processus du lien : réunir, réorganiser. Cette réunification des matériaux par les systèmes de lien est d'autant plus marquante du point de vue du public, du fait de l'homogénéité du matériau.

D'une certaine manière, les matériaux sont redynamisés par l'intervention de système de lien, qui les a repositionnés dans une nouvelle réalité féconde. C'est une intention démonstrative de la part de l'artiste. Pour lui « *cette richesse combinatoire n'est d'aucun intérêt si elle n'a pas pour but de mettre en évidence, en péril, des situations ambiguës que l'on peut répéter aveuglement.*²⁵ »

II-2-3-6-3. La fécondité du système de lien

C'est la mise en évidence du rôle principal de la technicité en tant que sujet majeur de l'œuvre. Cela démontre que le but principal de la création est de créer des liens entre des entités individuelles. C'est un questionnement sur la technicité et le geste artistique même. A travers cette œuvre, il revendique l'intérêt même de la technique dans les arts plastiques, et cet intérêt réside dans une conception relationnelle des éléments individuels et singuliers

²⁵ Catalogue *Les Supports Surfaces*. Paris, Editions du Jeu de paume - Centre Georges Pompidou, 1998. p. 114. Voir aussi l'entretien avec Pierre Gaudibert, in « Art/Cahiers », n°4. Paris, Edition SMI, 1976. p. 10.

II-3. La définition des termes constituants : l'élément naturel/artificiel et le matériau/la matière.

II-3-1. L'élément naturel.

II-3-1-1. La nature est généreuse.

La nature nous offre ses propositions, toutes différentes, toutes issues d'un processus de maturation et d'adaptation lorsqu'elles sont ou ont été vivantes, ou d'un processus totalisant un si grand nombre de variables qu'il peut passer pour hasardeux à première vue. Leurs compétences formelles découlent d'une *stratégie empirique*.

II-3-1-2. Ce qui est naturel ?

Ce sont des éléments empruntés à la nature, qui dépendent d'un principe d'évolution organique et aléatoire. Ils se caractérisent par un ensemble, une séquence ou une progression de valeurs ou d'éléments variant de manière infime. Le naturel est défini en tant que « *représentant l'ensemble des caractères fondamentaux propres à un être ou une chose* » selon le Larousse. Donc il s'agit d'un caractère physique formel qui n'a pas été modifié par l'homme.

Cela concerne des éléments à l'état brut, non transformés, non transmués par les gestes artisanaux ou industriels. Ceux-ci trouvent leur source dans la nature végétale, animale, ou minérale. Ils disposent de caractères physiques communs : informels, organiques et hasardeux.

II-3-1-3. Adopter une posture par rapport à la nature.

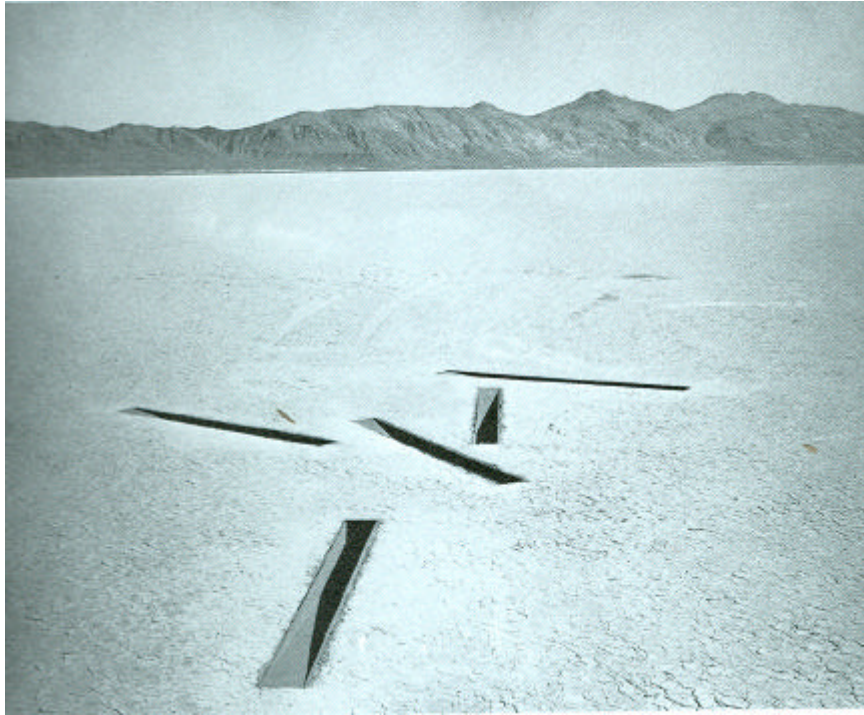
La présence physique d'un élément naturel, en tant que constituant d'une œuvre par son caractère spécifique, éphémère, hasardeux et parfois précaire, a connu de nombreux utilisateurs dans l'histoire de l'art au XX^{ème} siècle. Ce phénomène d'introduction des éléments naturels par les artistes s'est diversifié autant dans ses formes que dans ses significations. Ainsi chacun des mouvements ou des artistes suivants l'aborde d'une manière spécifique : l'Art brut, le Land art, le Body art et l'Arte Povera.

II-3-1-4. Dubuffet.

Dubuffet découvre au sein des éléments naturels un monde de formes en explorant l'ensemble des textures et des griffures comme une réalité vécue et strictement informée, de textures, de structures, de rhizomes, de tissus. C'est une exploitation des réseaux secrets de l'élément naturel qui crée un support amalgamé constitué de cailloux, de grains de sable, de terre, de feuilles d'arbre, de pigments, etc.

II-3-1-5. Land Art et Body Art.

S'ils se servent des éléments empruntés à la nature pour leurs texturologies et leurs matériologies, les artistes du Land Art - Michael Heizer avec *Dissipate*. 1968. (fig. 8), Robert Morris avec *Observatory*. 1971. (fig. 9) ou Robert Smithson et son *Spiral jetty*. 1970. (fig. 10) - prennent directement le paysage comme support principal de leur expression. Ils s'inspirent directement de la nature, du ciel, de la terre, de la montagne, et des océans. Leur geste consiste à remanier, réorganiser, réorienter, re-mouler un champ visuel dans le cadre de la nature.

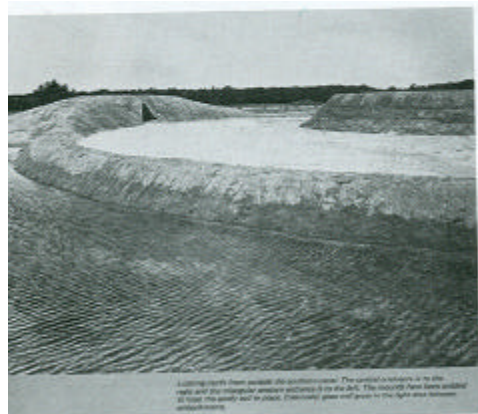


(F.8). Michael Heizer, *Dissipate (deteriorated) (N°. 8 of Nine Nevada depressions)*. 1968.
Bois disposés sur le sol. Black Rock desert, Nevada.



(F.10). Robert Smithson, *Spiral jetty*. 1970
Great salt Lake, Utah by Kind
Permission of the artist.

(F.9). Robert Morris, *Observatory*. 1971.
IJMUIDEN, Santpoort-velsen, Pays-Bas.
(Détruit). Terre, bois et granit, acier, eau.
Diamètre : 71mètre



Cette prise en considération de l'art dans son contexte naturel a aussi occupé le mouvement Body art où le corps est pris comme le support et le moyen essentiel de son action. Ainsi Gina Pane dans *Action sentimentale*. 1972. (fig. 11), Bruce Nauman, *Studies for Holograms (a-e)*. 1970. (fig. 12), et Dennis Oppenheim *Parallel Stresse*. 1970. (fig. 13).

II-3-1-6. Arte Povera.

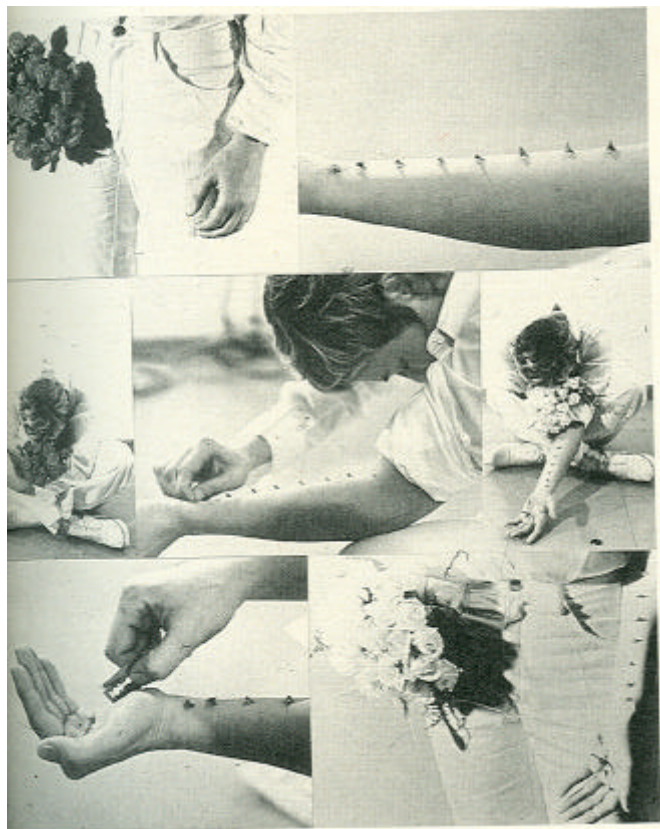
Dans ce mouvement italien, il y a une recherche permanente pour retrouver la nature dans la culture. Donc la question se fonde sur une préoccupation en rapport avec l'environnement. L'Arte Povera se sert des éléments naturels, minéraux, végétaux, animaux, et s'intéresse à leur caractère empirique, non sophistiqué.

« *L'art pauvre se propose, dans un esprit provocateur de « déculturation », de rétablir un contact direct avec des matériaux naturels - terre, charbon, pierre, verre, textile, végétaux, animaux - et de favoriser l'échange entre des polarités énergétiques contrastées. La complication visuelle, non directement liée à l'essence de l'objet est rejetée. Le caractère empirique et non spéculatif de la recherche est exalté, ainsi que les faits réels, la présence physique d'un objet, le comportement d'un sujet* » déclare G. Celant dans le manifeste de la première exposition. Dans le second manifeste, *Arte Povera, appunti per una guerriglia* (Note pour une guérilla, 1967), il milite en faveur d'un « *art pauvre concerné par le présent, la contingence des événements anhistoriques. L'effet cohérent et illustratif de l'œuvre d'art est supprimé pour faire place à une expérience sensible partagée avec le spectateur.*²⁶ »

L'utilisation des éléments naturels s'effectue avec l'intention de construire sans détruire, comme une communion existentielle entre la Nature et l'Humain, entre l'artifice et le naturel. C'est la présence physique des éléments tirés de la vie quotidienne et de la nature, en tant qu'indication concrète de la vie. Par exemple : l'arbre à la fois vivant et mort chez Giuseppe Penone, le granit brut et la salade chez Giovanni Anselmo, le charbon et la pierre chez Jannis Kounellis, et la paille, le bambou, le bois et la pierre chez Mario Merz.

²⁶ *Groupes, Mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op. cit. p. 23.*

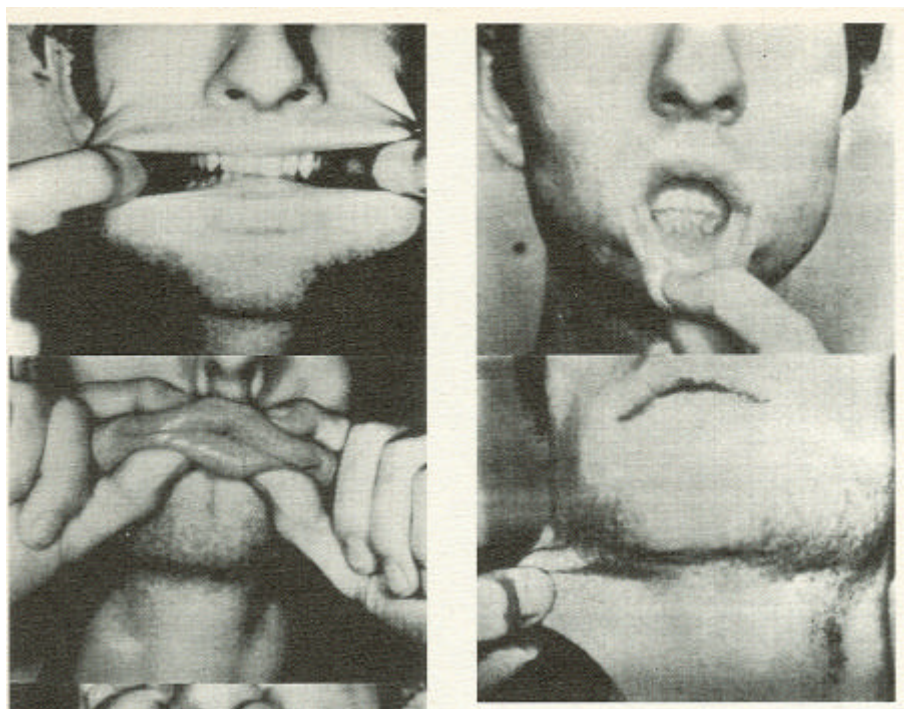
(F.11).
Gina Panne, *Action sentimentale*, 1972.
Sept photographies couleurs, 1,23x1,02m.
Collection Mme A. Marchand.



(F.13).
Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*. 1970.
Performance. Etats-Unis.



(F. 12). Bruce Nauman, *Studies for Holograms*
(a-e). 1970.



II-3-1-7. Mon intérêt pour l'élément naturel.

Ainsi la présence de l'élément naturel a proliféré selon l'intérêt de chaque artiste, et de chaque mouvement. Les éléments naturels présents dans mon travail sont des éléments végétaux : les écorces d'arbres, les branches d'arbres, les plantes vivantes. L'utilisation du végétal ne vient pas d'un engouement particulier au sens du sacré, elle est le fruit du hasard, d'une trouvaille, au même titre que d'autres catégories : animales ou minérales.

Mon intérêt par rapport à l'élément naturel réside dans son caractère physique : éphémère, fragile, singulier, informé. Cela s'oppose à l'idée de ce qui est pérennisé, rigide, uniformisé, aseptisé, fabriqué. Un fragment de l'écorce se différencie de l'autre par la couleur, la trace, la cassure. Une branche d'arbre est issue d'une croissance naturelle, elle a des formes différentes ; une plante vivante en pot a des paramètres d'évolution non prévisibles donc instables. Ainsi ces éléments disposent de la singularité et de l'individualité que la nature leur a données.

II-3-1-8. Un rapport existentiel à la nature.

Cette réalité singulière et individuelle de la matérialité des éléments naturels traduit un sentiment proche de la vie humaine, la résistance, l'organique, et l'évolution constante, quelque chose de chaleureux et d'émouvant. Je considère ces éléments naturels comme étant une entité existentielle, au même titre qu'un être qui a sa propre expression et sa résistance. Leur caractère spécifique me permet de traduire un univers proche d'un sentiment vivant, où les aléas de la vie seraient les seuls responsables de l'évolution.

II-3-1-9. Tout ce qui est ou a été vivant est spécifique.

Tout cela crée en moi des émotions et un dialogue, car ces éléments naturels portent en eux quelque chose de similaire à la vie humaine. Je les conçois en tant

qu'une entité existentielle se rapprochant de celle des êtres humains par leur singularité, leur instabilité et leur dépendance par rapport au temps.

II-3-2. L'élément artificiel.

II-3-2-1. Définition.

Ce sont des produits naturels qui ont été transformés par l'homme et qui de ce fait ont perdu leurs caractéristiques d'origine pour ne plus représenter qu'une fonction, celle pour laquelle ils ont été fabriqués. Ils sont soumis au principe de la raison et répondent aux critères scientifiques.

L'artificiel se définit en tant que résultat de manipulations, en tant que produit résultant d'une technique humaine, fabriqué, programmé, systématisé, et qui s'éloigne du caractère naturel, de ce qui est l'origine.

Il s'agit d'une qualification physique et formelle des choses. C'est tout ce qui sort d'une fabrication manufacturée, industrielle ou artisanale ayant subi une transformation du caractère physique originel. Ils se caractérisent par l'aspect plus ou moins aseptisé, uniformisé, façonné, et souvent standardisé.

Ce sont des produits de base, de fabrication industrielle, qu'on trouve couramment dans la vie quotidienne : dans les commerces et les usines quand il s'agit de choses neuves, mais aussi dans les déchets industriels ou même chez soi ou dans la rue, quand il s'agit de récupération.

Ils sont souvent destinés à une fonction bien précise, ou à la concrétisation d'une construction ou d'un objet. Dans les arts plastiques leur aspect matériel représente ce qui est anti-naturel, c'est-à-dire dans un certain sens culturel.

L'utilisation des éléments artificiels dans mon travail associe l'idée d'un aspect culturel aseptisé et uniformisé. Cela renvoie aux caractères d'anonymat ou d'impersonnalité des choses.

II-3-2-2. Picasso, Duchamp, Dada.

L'introduction directe des éléments artificiels en tant que constituants de l'œuvre, remonte au début du siècle dernier. Les cubistes et les dadaïstes utilisèrent le papier journal, la feuille de métal, le papier peint, le carton, les jouets d'enfant, la selle de bicyclette, etc. L'utilisation des éléments artificiels, que se soit sous forme d'objet ou de matière basique, représentait un élargissement du choix pour les artistes.

Ainsi de nombreux artistes tentent d'expérimenter l'usage des éléments artificiels : Kurt Schwitters, Picasso, Braque, Tatline, etc. Parallèlement le Ready-made de Marcel Duchamp élargit la conception de l'art : il pose directement dans le champ artistique l'objet fabriqué - *Roue de bicyclette. 1913.* (fig. 14), *porte-bouteilles, 1914.* (fig. 15) - en tant qu'élément principal de l'œuvre.

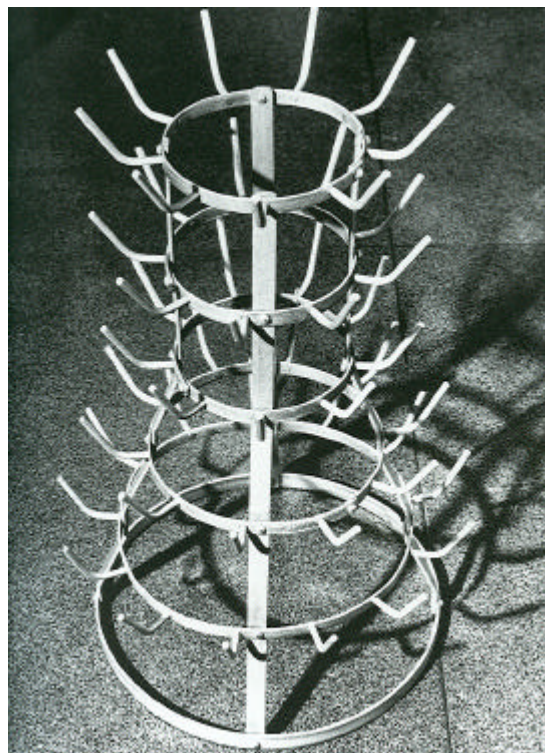
II-3-2-3. L'élément artificiel dans l'œuvre comme reflet de la société contemporaine.

II-3-2-3-1. Le déchet :

Ce phénomène particulier s'étend sur tout le parcours de l'art du XX^{ème} siècle. Parmi les nombreux mouvements artistiques concernés, citons notamment le **nouveau réalisme** pour l'utilisation de la récupération, du déchet industriel ou des produits artificiellement conçus, les carcasses de voiture de César (compressions), les objets quotidiens d'Arman (accumulation), les affiches déchirées de Villeglé, les pièces mécaniques de toutes sortes de Tinguely, ou encore Daniel Spoerri pour les suspensions de toutes sortes de situations liées aux scènes de la vie quotidienne. D'une certaine manière leur intérêt porte sur la « pérennisation » de l'objet lui-même.



(F. 14). Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*. (1913, éd. 1964). Ready-made : Roue de bicyclette fixée sur un tabouret de cuisine, H. : 126,5cm.



(F.15). Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*. (1914, éd. 1964). Ready-made : Porte-bouteilles en fer galvanisé, H : 64,2cm.

II-3-2-3-2. L'élémentaire :

L'Arte Povera s'intéressait à la dimension plus élémentaire des choses. Les artistes qui y sont associés s'intéressent à la matérialité physique et substantielle des éléments en tant que tels. Chez eux, les éléments artificiels incarnent souvent l'idée d'une évolution culturelle et sociale. Leur utilisation des éléments artificiels est souvent mise en opposition par rapport aux éléments naturels.

Les artistes comme Penone, Merz, Kounellis, Anselmo, Pascali,... se servent des éléments artificiels en relation avec les éléments naturels : l'étagère en bois contre les pierres, la plaque de verre contre les branches d'arbre, la colonne de granit découpée contre une salade, etc.

La construction de l'œuvre de manière théâtrale ou scénique par la mise en relation de ce qui est naturel et artificiel engendre un dialogue entre les éléments. Cela reflète un phénomène culturel de la société moderne et industrielle.

II-3-3. La matière et le matériau.

II-3-3-1. Définition de la matière :

II-3-3-1-1. La substance des choses.

La matière se définit comme étant le constituant substantiel, physique d'un élément : minéral, végétal, animal, organique, inorganique, colore, incolore, visible, invisible.

II-3-3-1-2. La matière se définit par ses propriétés :

C'est un état de matérialité naturel ou artificiel qui a des propriétés distinctes : dur ou souple, lourd ou léger, colore ou incolore, odore ou inodore, éphémère ou durable, liquide ou solide, cassant, rigide, etc.

II-3-3-2. Définition du matériau :

II-3-3-2-1. Une matière choisie, transformée, détournée, utilisée.

Le matériau, par définition, désigne un élément fabriqué ou formé par l'intention de l'Homme, et qui dispose de qualités mécaniques, fonctionnelles spécifiquement liées à une utilisation précise. La notion de matériau, quant à elle, se caractérise par l'intention ou l'objectif présélectionné. On envisage de s'en servir dans un but précis, en fonction de sa qualité fonctionnelle et mécanique. Par conséquent ce qui prime pour le définir, c'est la notion d'utilisation et l'intention de transformation ou de détournement par rapport son état d'origine, à son contexte naturel.

II-3-3-2-2. Le matériau est une matière soumise à une idée.

Selon le Larousse le matériau se définit ainsi : « *ce qui sert à la composition d'un ouvrage de l'esprit, en fournit la matière* ». Cela peut exister à l'état brut, servant à construire un ouvrage utilitaire ou non. Le matériau est constitué par une ou plusieurs matières réunies, rassemblées. Il sert à la mise en œuvre d'une idée de construction générale. Il est considéré comme élément de composition, constitution qui comporte la matérialisation des choses. C'est-à-dire qu'il rend visible, tangible une idée, un concept.

II-3-3-3. Histoire de la matière vue comme un matériau.

II-3-3-3-1. A l'origine :

Dès l'aube de l'humanité, l'utilisation des matières comme l'os, le bois, la pierre que l'homme taillait, gravait, lui donnant certaines intentions rituelles ou signes, exhibe les éléments dont il disposait dans son environnement naturel. L'histoire de l'art a connu ainsi les premières confrontations avec les matières et les matériaux environnants. Puis, par la suite, les recherches s'orientèrent vers le maniement des matières premières naturelles pour la fabrication de couleurs, de pigments, de liants à partir des éléments empruntés aux règnes animal, minéral ou végétal. Donc le choix du matériau restait relativement restreint.

II-3-3-3-2. Un répertoire restreint et une lente évolution.

« Pendant un million d'années, pour faire des outils et des objets, l'homme a utilisé principalement cinq matériaux : bois, pierre, os, corne et cure. Au début du néolithique [...] apparaissent l'argile, la laine, les fibres végétales et, à une époque plus récente, les premiers métaux. Pendant 9 000 ans, ces matériaux ont été ceux que l'humanité a utilisés pour se construire un environnement artificiel. Il a fallu les profonds bouleversements culturels, sociaux et économiques de la révolution industrielle pour que se multiplient les matériaux disponibles.²⁷ »

II-3-3-3-3. Colonisation, industrialisation, développement scientifique.

Ce champ matériel relativement restreint, purement « matérialiste », rencontre un grand changement à partir du XX^{ème} siècle. C'est une explosion, un bouleversement du choix des matériaux qui découle de l'influence des arts décoratifs, des arts primitifs, des arts folkloriques et populaires, et de l'industrialisation qui provoque l'apparition de nouveaux matériaux. Il y a un véritable renouvellement, une reconsidération des notions de matière et de matériau, suivi d'un développement considérable de la science et de la technique qui dominera durant tout le XX^{ème} siècle.

II-3-3-3-4. Matière et immatérialité.

Il y a une opposition entre deux conceptions de la matière : le matériel se rattachant à la notion classique, ancienne, et l'immatériel étant la conception moderne. Deux pôles, matériel et immatériel, visible et invisible, à travers lesquels les artistes font un va-et-vient entre une conception ingénue de la matière et une conception savante et philosophique.

De nombreux artistes contemporains jouent sur cette forme de dualité du matériel et de l'immatériel, du visible et de l'invisible, du lourd et du léger, de

²⁷ Enzo Manzini, *La matière de l'invention*. Paris, Editions du Centre Georges Pompidou/CCI, 1989. p. 37.

l'incarné et du sublimé. Par exemple : Marcel Duchamp, Yves Klein et Joseph Beuys. D'un autre côté, César, Kiefer ou Dubuffet revendiquent la matière dans toute l'épaisseur et la profondeur de ses liens, textures, pigments, couches, émulsions. D'autres à l'inverse cherchent à sublimer celle-ci jusqu'à la vider proprement de sa substance.

II-3-3-3-5. Elargissement des possibilités matérielles de l'art.

Les artistes avant-gardistes européens au début du siècle continuent d'utiliser les éléments traditionnels qui sont considérés comme matière noble : pierre, bois, bronze, marbre, métaux précieux etc. Mais la matière n'est plus seulement considérée comme substance, support pour la sublimation, elle devient un réel objet de questionnement sur la matérialité des choses, permettant à toutes les matières, objets, textures et matériaux divers, d'être dans un champ visuel en tant qu'éléments susceptibles d'être utilisés pour l'expression artistique.

II-3-3-3-6. L'art de la matière devient une science des intermédiaires.

« Ce monde de la matière est ainsi muré sur ses secrets, ses réseaux ; l'artiste patiemment doit l'apprendre et épeler. Tel Leonardo da Vinci étudiant par le menu les courants de l'eau, les divers mouvements du vol des oiseaux... L'art de la matière devient une science des intermédiaires, de ce qui fait tissu et soudure, se glisse dans les interstices, faisant du tout un agrégat bien cimenté, colmaté, amalgamé. L'artiste est alors celui qui développe une science de la colle, des apprêts, des supports et des adhérences. Témoins ces tas de molécules et de matériaux diversement amalgamés les uns aux autres et qui en arrivent à faire bloc. Tas qui, de Beuys à Kounellis et Penone, de Bernard Pagès à Richard Long, prolifèrent dans l'art de ce siècle.²⁸ »

²⁸ Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art moderne*. Paris, Larousse, 1994. p. 204.

II-3-3-3-7. L'interdépendance des différents champs alimente la diversité.

Cet élargissement, cette diversification de l'utilisation des matériaux durant le XX^{ème} siècle dans le domaine des activités artistiques, se développa dans une confrontation d'interdépendance de différents champs : historique, technique, scientifique, ethnologique, philosophique... L'art étant tributaire de ces évolutions, on est amenés à voir une panoplie (terme d'origine militaire désignant à l'origine l'ensemble de l'équipement d'un soldat) de matières, de matériaux susceptibles à tout instant de métissage, d'évolution et de transformation.

II-3-3-3-8. Tout devient matériau, mais de quelle façon et pourquoi ?

Voici la liste des innovations les plus déterminantes : la diversification d'emploi de la matière et du matériau par l'esprit anarchisant du mouvement Dada qui revendique l'esprit anti-art, l'utilisation de matériaux dits pauvres ou la récupération venant de mouvements tels que l'Art brut, l'Arte Povera, l'emploi de la nature par le mouvement Land art, ou l'emploi des objets industriels par les Nouveaux réalistes, jusqu'à l'introduction du corps comme matériau par le Body art ou du langage par Art & langage.

II-3-3-3-9. L'art importe des matériaux nouveaux mais aussi des concepts nouveaux sur la matière.

Aujourd'hui dans l'art moderne et contemporain les artistes collectent les constituants de leur univers propre auprès de la science, et de la technologie. Cela nous amène à y voir une confrontation antinomique de la matière, allant jusqu'à jouer sur sa double nature : son aspect lourd, pesant, et inversement sa dimension toute énergétique d'invisibilité.

II-3-3-3-10. Le problème c'est la position de l'artiste vis-à-vis des matériaux dont il se sert.

Malgré la finalité commune qui est d'incarner une idée ou un concept par la composition du matériau, chaque artiste a une relation qui lui est propre selon son

contexte culturel, social, politique, et géographique. La considération qu'un artiste porte à une matière ou un matériau peut être un élément fondamental pour définir la dimension de son œuvre : représentative ou conceptuelle.

II-3-3-3-11. Le concret :

Cela indique une conception de l'art passant par une réalité concrète, réelle, tangible où la matérialité de chaque élément devient un langage essentiel d'une œuvre, d'un concept. « *Nous ne voulons pas copier la nature, écrivait Arp. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et non pas reproduire. Nous voulons produire directement et non par truchement. Comme il n'y a pas le moindre signe d'abstraction dans cet art, nous le nommons : art concret.*²⁹ »

II-3-3-3-12. Le concret est issu de la confrontation entre l'artiste et la nature.

La notion de concret ne se situe pas dans un champ pictural fondé par l'imitation, la représentation de l'univers naturel, elle se situe sur une position où il y a une réelle confrontation entre l'artiste et la nature. Cette confrontation se traduit par l'introduction de matériaux concrets qui sont tantôt bruts, naturels, et aussi peu transformés que possible, et tantôt artificiels, informés, donc secondaires.

II-3-3-4. Ma position.

II-3-3-4-1. Articulation des deux notions : matière /matériau.

De la rencontre de ces deux notions naît un objet ou une œuvre d'art. La matière permet à une œuvre de comporter un élément d'ordre physique; bois, métal, plastique, etc., alors que le matériau participe à la construction d'une forme ou à l'incarnation d'une idée, donc fonctionnelle ; serre-joint pour serrer, lanière en plastique pour fixer, agrafe pour percer, bande métallique pour cercler, etc.

²⁹ Dora Vallier, *L'Art abstrait*. Paris, Librairie générale française, 1980. p. 210.

II-3-3-4-2. Ce qui est du ressort de la matière, ce qui est du ressort du matériau :

Dans mon travail, si la matière est prise en considération pour sa présence physique et formelle, le matériau est pris en considération pour sa qualité fonctionnelle et utilitaire. Par exemple, les écorces et les branches d'arbre, le carton, la moquette, la barre de métal, la plaque de plexiglas, etc., sont employés pour leur qualité physique, formelle en tant que la présence concrète, donc dans mon travail ils sont considérés comme matières. Par contre, la lamelle d'acier, le fil de chanvre, la sangle, le serre-joint, etc., sont employés pour leurs qualités fonctionnelles, ce avec quoi je concrétise le système du lien. Ils servent à construire une structure, donc ils sont considérés comme matériaux.

II-3-3-4-3. Matériau : un statut fragile ?

Il existe néanmoins un changement de statut qui est lié à l'intention d'un utilisateur. Ainsi le matériau peut être considéré comme étant la matière, quand il est sorti du contexte utilitaire mécanique de sa fonction.

Certains matériaux fabriqués par l'industrie, par exemple la barre de métal, pourraient-ils être considérés seulement comme de la **matière** ? **Non** si ce qui m'intéresse dans son aspect est son éloignement par rapport son état naturel. **Oui** si ce matériau n'a pas été utilisé pour sa qualité mécanique. C'est-à-dire que la raison essentielle du choix n'est pas dans l'intention de fabriquer un objet en utilisant la qualité mécanique de cette barre de métal, mais de ne tenir compte que de son aspect visuel, (la forme, la couleur), et tactile.

II-3-3-4-4. Le rôle des matériaux dans mon travail.

Ils participent à la finalisation de l'oeuvre tout en étant des éléments intégrés de la structure. C'est-à-dire que les matériaux utilisés dans mon travail comme, serre jointe, lanière en plastique, fils, lamelle d'acier, sangle, etc., sont présents en tant qu'éléments qui parviennent sur les matières. Donc ils s'intègrent à l'oeuvre comme étant le constituant. Et en même temps par leur qualité mécanique et fonctionnelle ils parviennent à concrétiser l'identité formelle de l'oeuvre. C'est-à-dire

qu'ils assemblent ou rassemblent les matières. Ils imposent sur les matières une réalité de force qui incarne un système. Donc ils sont considérés comme étant la cause même d'une réalité relationnelle pour des entités individuelles des choses.

II-4. La concrétisation de mon concept.

II-4-1. Un système qui lie la nature à la culture.

L'idée de base de mon travail s'enracine dans la notion la plus élémentaire de notre existence, à savoir : la réalité d'un espace environnemental concrétisé par la dualité d'un élément naturel opposé à un élément artificiel, les deux propositions étant étroitement liées par un système.

Je matérialise cet espace environnemental par la présence physique de matériaux dans lequel évoluent une entité naturelle et une entité artificielle. Autrement dit une dualité antinomique.

II-4-2. Liens et antinomies.

C'est une construction du lien par son contraire, le « non-lien ». Chaque chose est à sa place à côté de la suivante; fragile - solide, mou - dur, éphémère - durable, cassant - rigide, naturel - artificiel...le sens du lien réside à l'intérieur de la structure dans laquelle se produit un réel frottement, un affrontement, conséquence du rapprochement d'un élément par rapport à l'autre.

Par exemple : la branche trouvée et la barre de métal manufacturée ; l'écorce ramassée en forêt et le carton issu de la transformation industrielle de matières premières (du bois des arbres).

II-4-3. Un système qui se nourrit du prévisible et de l'aléatoire.

Cette opposition, caractérisée d'une manière physique par la mise en rapport de deux ou plusieurs matériaux, peut également l'être d'une manière conceptuelle. Ainsi la notion d'aléa peut être confrontée à celle d'automatisme.

Par la notion d'aléa, définie par le Petit Robert comme « événement imprévisible, tour imprévisible que peuvent prendre les événements », j'entends des processus de travail qui conduisent à un objet entièrement hasardeux. Il y a là juste l'intention de l'acte mais le résultat de cet acte n'est ni mesurable ni définissable, il dépend d'une situation ou d'un geste. Ce résultat découle d'un principe hasardeux et entièrement aléatoire. Chaque phénomène contient l'individualité et l'irrégularité. La probabilité de la ressemblance entre les phénomènes est extrêmement minime.

Par contre la notion d'automatisme suggère une fonction régulière dans un but précis de l'effet attendu. Selon le dictionnaire Robert une des définitions de l'automatisme est « régularité dans l'accomplissement de certains actes, le déroulement d'événements ». « Le souci constant de la forme, l'application machinale des règles, créent ici une espèce d'automatisme professionnel » (Bergson). « Automatisme, c'est pour moi, un développement entièrement déterminé par un événement initial quelconque » (Valéry).

J'entends par automatisme, le geste qui utilise un outil selon sa fonction mécanique, de manière répétitive et systématique. Par le fonctionnement de la machine il anticipe l'effet uniformisé et régularisé du résultat. L'aspect final des objets produits est plus ou moins identique du fait du fonctionnement de la machine et du geste appliqué.

Ce concept a été matérialisé par exemple par le panneau de bois ayant subi des agressions mécaniques et répétitives d'une agrafeuse pneumatique et dont le résultat correspond à un aspect visuel tout à fait aléatoire et hasardeux. Les éclats obtenus par l'attaque des agrafes, plantées dans le bois seront toutes différentes les unes des autres, alors que l'aspect des agrafes restera immuable.

II-4-4. Description du système de lien.

II-4-4-1. Concrétisation du lien.

Les méthodes employées pour la concrétisation du lien, sont diverses dans mon travail : la couture, le cerclage, le serrage, le ligotage, le perçage et la juxtaposition. Leurs rôles communs, celui de lier, et de relier tout en gardant l'identité singulière, unique de chaque matériau. Chaque méthode employée sert à un mariage ou à un assemblage de matériaux hétérogènes ou homogènes.

II-4-5. Matérialisation du concept de lien.

Ce sont des systèmes de fixation qu'on trouve couramment dans les domaines de l'emballage ou des installations de chantier industriel. Ce sont des articles utilisés dans l'activité quotidienne et professionnelle, moderne et traditionnelle : ficelles, agrafes, clous, vis, pince, serre-joints, colliers, lamelle de métal, etc.

II-4-5-1. La méthode et la technique pensées comme un système.

Dans mon travail, la méthode et la technique générales sont traduites par le terme de système qui engendre un esprit méthodique et mécanique. Ainsi le système du lien est représenté comme étant un acte conceptuel, intentionnel, fonctionnel qui participe au principe de fonctionnement ou de relation, et procède de l'inéluctable.

II-4-5-2. Le statut du système de lien dans mon travail.

Il est considéré à la fois comme un moyen technique et en même temps comme un élément fondamental pour finaliser la conception de l'oeuvre. Donc les systèmes du liens employés représentent une présence physique en tant que

matériau constitutionnel et en même temps, ils participent à une fonction intentionnelle et donc au concept.

Les systèmes de lien sont volontairement rendus visibles dans mon travail: la trace de couture, le serre-joint, la bande métallique, etc. Ce qui veut dire que dans mon travail ils prennent une importance qui est bien au-delà d'une simple méthode en terme technique. Je dirais que c'est par eux que j'envisage une interprétation plastique de l'objet.

II-4-5-3. Les systèmes de lien utilisés vont du traditionnel au contemporain.

II-4-5-3-1. Au début j'ai plutôt eu recours à des techniques traditionnelles.

Elles impliquent une certaine lenteur dans les processus de construction qui limite leur utilisation dans la société contemporaine. Ce sont des méthodes utilisées souvent dans les activités traditionnelles, artisanales. Par exemple la couture, le ligotage, sont des techniques traditionnelles, quotidiennement utilisées sans avoir besoin de grands moyens matériels, ni de savoir-faire particulier. Avec la couture : je dirais presque que c'est une période mitigée entre l'esprit de l'Orient et celui de l'Occident, entre le moderne et l'ancien. Elle donne naissance à un travail méditatif, caractérisant certaines images de l'esprit oriental et ancien, telles qu'on peut les imaginer quand on est extérieur à cette culture.




II-4-5-3-2. Puis j'ai recherché des outils issus de l'industrie.




Progressivement mon travail a suivi une évolution dans l'emploi des techniques, dans le sens d'une adaptation croissante à la contemporanéité, avec pour corollaire la recherche de la rapidité, de l'efficacité, de la fonctionnalité, voire de l'impersonnalité. J'essaie de plus en plus de neutraliser volontairement mes actes générateurs en utilisant des moyens techniques industriels pour leur utilité et leurs caractères propres. Cela s'est traduit par l'emploi d'outils ou de matériels contemporains comme les machines àagrafer, à cercler, à serrer, le serre-joint, etc.

Ceci aboutit à un aspect du travail dégagé du sens de la fabrication *artisanale*, et *maniérée*.

II-4-5-4. Mises en relation sur le mode de l'écriture Chinoise.

La construction du lien par ces matériaux est faite suivant le principe même de l'idéogramme chinois. Le sens est perceptible grâce aux relations qui naissent inévitablement quand des éléments signifiants peuvent être décodés ou interprétés.

Par exemple, l'idéogramme  signifie un arbre, qui a son propre sens et son caractère, un élément de la nature à part entière. Mais il faut le considérer comme un élément unique (individuel). Par contre quand cet élément est mis à côté d'un autre  donc  qui veut dire la forêt, cette cohabitation de deux éléments, tout en étant indépendants l'un de l'autre, prend un sens relationnel, communicatif et évolutif.

Quand ce signe  cohabite à côté d'un élément symbolique  qui veut dire "grand", donc  l'ensemble signifie « grand arbre ». Il traduit métaphoriquement la prospérité ou le grand succès de quelqu'un ou de quelque chose.

Les symboles sont des liens qui permettent de créer des sens nouveaux. Des sens qui peuvent être interprétés de différentes manières.

II-4-5-5. Le sens vient du lien.

C'est la présence du lien qui permet de prendre en considération l'existence d'un élément par rapport à un autre. Elle régénère le sens et l'existence de chaque matériau par une réalité relationnelle séparative. Les matières ne prennent leur nouveau sens qu'à partir du moment où le lien se fait.

II-4-5-6. Le lien « active » le matériau.

Ce qui me permet de prendre en considération le rapport à la présence du matériau dans mon travail. Les matériaux choisis servent pour la réalisation d'une structure qui évolue différemment selon la cohabitation suggérée par le système de lien. Les matières utilisées dans mon travail restent fidèles à leur matérialité physique, au sens strict du terme. Elles deviennent actives par l'intervention fonctionnelle du système de lien.

II-4-5-7. Tout repose sur le lien.

Ainsi mon propos consiste à faire apparaître la singularité de chaque matériau par la présence du système de lien. C'est le lien qui leur permet d'offrir une nouvelle définition, une nouvelle qualification à leur existence. Il représente une possibilité d'un rapport chargé de sensations, d'émotions. C'est comme la construction d'un puzzle où la notion de réversibilité est constamment présente même si elle est invisible. Chaque morceau de puzzle présente sa singularité de forme, de sens, sa fonction, sa place précise. De même, chacun des matériaux que je dispose a sa singularité. Si ces singularités assemblées ne vont pas à la rencontre l'une de l'autre, pour moi leur existence restera insignifiante, perdue dans le vaste univers.

II-4-5-8. Minimiser l'acte artistique pour faire ressortir la réalité du matériau.

La volonté de faire apparaître et agir les seules propriétés physiques de la matière est une certaine manière de nier l'importance de l'acte artistique, en laissant aux matières le soin de livrer leur propre message. Le fait de placer et déplacer, mettre en face ou côte à côte, lier et relier les matières par le système de lien implique une attitude gestionnaire dans mon processus de travail.

C'est une attitude qui me permet d'effectuer le travail dans un esprit méthodique, voire mécanique et de plus en plus dégagé de connotations imagées ou picturales. D'une certaine façon, je minimise volontairement mon acte artistique dans

l'idée de montrer un maximum de réalisme par la réalité du matériau. J'essaye de rester fidèle à l'état plus ou moins originaire de la matière et à la fonctionnalité de chaque matériel. Donc le désir de moins manipuler et de moins personnaliser reste toujours une préoccupation importante quand il s'agit de l'application technique.

II-4-5-9. Faire percevoir le lien.

L'essentiel de mon acte est fondé sur l'élément (structure) relationnel qui révèle l'existence de chaque élément confronté par le lien. De ce fait la structure du système de lien est volontairement perceptible dans mon travail. C'est-à-dire que les matériaux en soi sont considérés comme des éléments neutres. Tant qu'il n'y a pas d'intervention du lien ou de mise en rapport, les éléments resteront inertes pour justifier leur existence propre à eux-mêmes.

II-4-5-10. Du lien naît le fonctionnement de tout système.

Je m'aperçois qu'un des éléments majeurs de tout mécanisme de fonctionnement, de progression ou de transformation est l'élément coordinateur, autrement dit l'élément de transmission ou plus simplement encore le lien nécessaire à la constitution de toute proposition cohérente.

II-4-5-10-1. Exemples empruntés au langage :

Cette notion de lien est présente dans les relations les plus simples de notre existence. Les mots par exemple, qui sont liés ou séparés par des conjonctions de coordination.

Je prends un exemple tout à fait élémentaire. Si je dis couteau et fourchette et pain. Ce qui relie les trois éléments c'est la conjonction de coordination **ET**. Ce à quoi je m'intéresse le plus, ce n'est pas le couteau ni la fourchette, ni le pain, mais l'existence de **ET**. Ce qui les relie, les entoure, les subit, les procède c'est donc

le lien. Couteau est suivi d'un **ET**, fourchette est précédée par un ET. Le ET entoure couteau et fourchette, pain. Le ET les sépare, les relie.

Je visualise cette notion de conjonction de coordination par trois catégories distantes dans la communication verbale.

Ex. 1 : **Fourchette, couteau**, couteau étant une chose, et fourchette une autre. Au moment de la prononciation, la séparation de deux mots est difficilement perceptible. Pour un étranger on peut croire que c'est un seul mot. Ainsi l'élément **corrélatif** est réduit au plus petit, il n'est plus perceptible. S'il n'y a pas d'élément corrélatif qui se trouve entre deux éléments, deux concepts distants, les deux choses ne sont plus perceptibles individuellement.

Ex. 2 : **Fourchette et couteau**

Il y a la prise de conscience de deux choses différentes par la prononciation de ET. La fourchette et le couteau sont séparés et liés par le ET. Le lien et la séparation sont formellement perceptibles.

Ex. 3 : **Fourchette et cependant aussi le couteau.**

Les éléments corrélatifs deviennent plus importants que le couteau et la fourchette. Donc l'existence d'un espace corrélatif prend une dimension extrêmement importante.

II-4-5-11. L'inframince.

On peut aussi constater l'existence de cet espace réduit au plus petit que Duchamp a nommé l'« inframince ».

Devant deux objets identiques fabriqués par l'industrie on constate normalement qu'il n'y a pas de différence dans leurs aspects formels. Néanmoins c'est qu'ils disposent d'une différence substantielle qui les sépare l'un de l'autre. Duchamp définit l'existence de la différence dans la ressemblance par le terme "inframince" pour désigner l'existence d'un espace qui sépare et lie les deux entités d'existence.

Il est tellement réduit au point qu'il n'est pas perceptible. Il suggère le rapport existentiel dans un lien constamment ambivalent.

« 2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre elles d'une valeur séparative inframine. Tout les "identiques" qu'ils soient (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative inframine.

Deux hommes ne sont pas un exemple d'identité et s'éloignent au contraire d'une différence évaluable inframine. (...)

Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle inframine qui sépare 2 "identiques" qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau.³⁰ » Il indique l'existence d'un espace frontalier infiniment fin. La différence dans la ressemblance et la ressemblance dans la différence.

II-4-5-12. L'inframine sonore.

Cet espace extrêmement réduit de différence entre deux choses, on peut le constater au niveau de la ressemblance sonore.

Quand on prononce **Le pin et le pain**, qu'est-ce qui différencie les deux mots? La ressemblance sonore est tellement réduite qu'elle n'est plus perceptible.

On peut imaginer que le noir est un blanc plus foncé et le blanc est un noir plus clair, si on cherche à les voir par le biais de l'inframine.

II-4-5-13. Séparation implique lien.

Donc le lien résidant dans une séparation et la séparation dans un lien : Séparation = Lien. La séparation veut dire le lien, le lien veut dire la séparation. Le concept de séparation n'aurait pas existé s'il n'y avait pas le concept de lien et le concept de lien est appliqué à la même loi. Ainsi le concept de lien fonctionne dans la dualité, l'antagonisme même.

³⁰ Marcel Duchamp, « Note du 29 juillet 1937 », in catalogue *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. p. 106.

II-4-5-14. Aristote catégorise.

Aristote propose de nous classer en dix catégories à travers lesquelles nous existons. La substance, la quantité, la qualité, la relation, le lien, le temps, la position, l'avoir, l'agir, le subir.

L'ensemble de notre existence serait donc liée à dix catégories d'éléments existentiels. Ces catégories sont à la fois la cause et le résultat de l'environnement social auquel nous sommes liés. Selon Aristote, l'Homme en tant qu'animal social doit chercher l'essentiel, dont la raison même de notre propre existence, dans la réalité.

II-4-5-15. Aristote établit des corrélations, et moi aussi.

La constatation d'Aristote sur la prise de conscience de l'existence est que les dix éléments sont à la fois des notions bien spécifiques qui prennent leur signification indépendamment des autres. En même temps c'est une notion qui permet de constituer l'ensemble de l'espace existentiel. Chaque notion est liée et séparé par une **conjonction de coordination (et, mais, ou)**

Ex : Substance **et** quantité **et** qualité **et**...

Toute l'importance de mon travail est basée sur des éléments corrélatifs. Ces éléments corrélatifs lient et séparent la différenciation de deux entités constamment dans un rapport de lien ou de dialogue. Ce sont des éléments corrélatifs qui mettent en relation généralement des entités opposées, différentes, semblables.

II-4-5-16. Rapport et non-rapport font lien chez Magritte.

II-4-5-16-1. Une entreprise subversive.

Ce lien qui lie et relie les matériaux par le non-rapport d'éléments, Michel Foucault l'analyse dans son ouvrage *Ceci n'est pas une pipe*.

« L'extériorité, si visible chez Magritte, du graphisme et de la plastique, est symbolisée par le non-rapport, - ou en tout cas par le rapport très complexe et très

aléatoire entre le tableau et son titre. Cette si longue distance - qui empêche qu'on puisse être à la fois, et d'un seul coup, lecteur et spectateur -, assure l'émergence abrupte de l'image au-dessus de l'horizontalité des mots. « Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent de situer mes tableaux dans une région familière que l'automatisme de la pensée ne manquerait pas de susciter afin de se soustraire à l'inquiétude. » Magritte nomme ses tableaux (un peu comme la main anonyme qui a désigné la pipe par l'énoncé ceci n'est pas une pipe pour tenir en respect la dénomination. Et pourtant dans cet espace brisé et en dérive, d'étranges rapports se nouent, des intrusions se produisent, de brusques invasions destructrices, des chutes d'images au milieu des mots, des éclairs verbaux qui sillonnent les dessins. Klee construit un espace sans nom ni géométrie en entrecroisant la chaîne des signes et la trame des figures. Magritte, lui, mine en secret un espace qu'il semble maintenir dans la disposition traditionnelle. Mais il le creuse de mots : et la vieille pyramide de la perspective n'est plus qu'une taupinière sur le point de s'effondrer. »³¹

II-4-5-16-2. De l'ambiguïté de l'image et du langage.

Poursuivant sa réflexion, Michel Foucault pense que Magritte place le spectateur dans une position d'acteur en le forçant à réagir à une proposition apparemment paradoxale simplement parce qu'elle rompt avec ses automatismes de pensée.

Le lien dans le tableau *Ceci n'est pas une pipe* associe un discours susceptible de dire la vérité avec l'apparition d'une chose en soi. Ils se conjuguent pour formuler l'assertion que la pipe du tableau n'est pas une pipe. L'enjeu c'est de déplier à partir de soi et de replier sur soi pour renvoyer le spectateur à autre chose que la surface de la toile.

II-4-5-16-3. Décalages.

Avant d'être une contradiction le titre semble plutôt reformuler l'image. Si ce n'est pas une pipe alors qu'est-ce c'est ? Un tableau, de la peinture, une illusion ?

³¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana, 1986. p. 47-48.

Le décalage ouvre des possibilités d'interprétations, tout en rappelant la matérialité de l'objet.

« C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent ; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle, mais comment s'en occupe-t-elle ? Supposer qu'elle se l'incorpore serait admettre qu'un temps il lui est possible de vivre tout entière de cette autre pensée, ce qui est fort improbable. Et de fait l'attention qu'elle lui donne est tout extérieure ; elle n'a que le loisir d'approuver ou de réprouver, généralement de réprouver, avec tous les égards dont l'homme est capable. Ce mode de langage ne permet d'ailleurs pas d'aborder le fond d'un sujet. Mon attention, en proie à une sollicitation qu'elle ne peut décentement repousser, traite la pensée adverse en ennemie ; dans la conversation courante, elle la « reprend » presque toujours sur les mots, les figures dont elle se sert ; elle me met en mesure d'en tirer parti dans la réplique en les dénaturant. Cela est si vrai que dans certains états mentaux pathologiques où les troubles sensoriels disposent de toute l'attention du malade, celui-ci, qui continue à répondre aux questions, se borne à s'emparer du dernier mot prononcé devant lui ou du dernier membre de phrase surréaliste dont il trouve trace dans son esprit :

« Quel âge avez-vous ? -- Vous. » (Écholalie.)

« Comment vous appelez-vous ? -- Quarante-cinq maisons. » (Symptôme de Ganser ou des réponses à côté).³² »

II-4-5-16-4. Du point de vue du rapport de force.

La relation triangulaire entre l'image, le titre et le spectateur peut aussi être vécue sur le mode de conflit. Magritte lance un débat, mais ne cherche-t-il pas, par avance, à avoir le dernière mot ? Comment le spectateur va-t-il échapper à ce piège ?

« Il n'est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. L'effort de sociabilité qui y préside et la grande habitude que nous en avons

parviennent seuls à nous le dissimuler passagèrement. C'est aussi la grande faiblesse du livre que d'entrer sans cesse en conflit avec l'esprit de ses lecteurs les meilleurs, j'entends les plus exigeants. Dans le très court dialogue que j'improvise plus haut entre le médecin et l'aliéné, c'est d'ailleurs ce dernier qui a le dessus. Puisqu'il s'impose par ses réponses à l'attention du médecin qui l'examine -- et qu'il n'est pas celui qui interroge. Est-ce à dire que sa pensée est à ce moment la plus forte ? Peut-être. Il est libre de ne plus tenir compte de son âge et de son nom.³³ »

II-4-5-16-5. Association d'idées par association de deux langages : l'image et l'écrit.

Toute œuvre naîtrait-elle d'une tentative d'unir deux systèmes différents ?
« Peinture plus que toute autre attachée à séparer, soigneusement, cruellement, l'élément graphique et l'élément plastique : s'il leur arrive d'être superposés à l'intérieur du tableau lui-même comme le sont une légende et son image, c'est à la condition que l'énoncé conteste l'identité manifeste de la figure, et le nom qu'on est prêt à lui donner. Ce qui ressemble exactement à un œuf s'appelle l'acacia, à une chaussure la lune, à un chapeau melon la neige, à une bougie le plafond. Et pourtant la peinture de Magritte n'est pas étrangère à l'entreprise de Klee et de Kandinsky ; elle constitue plutôt, en face d'elles et à partir d'un système qui leur est commun, une figure à la fois opposée et complémentaire³⁴. »

³² André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2000. p. 46-50.

³³ *Ibid.*

³⁴ Michel Foucault, *op. cit.* p. 45.

II-5. Différents niveaux de liens (Enrichissement du concept de lien).

II-5-1. Catégories.

Par opposition plastique : Noir et blanc, mou et dur, lisse et rugueux, souple et rigide etc. Par opposition conceptuelle : Artificiel et naturel, masculin et féminin, triste et gai, agressif et passif, systématique et aléatoire, etc. Par similitude : Deux gouttes d'eau.

Le fonctionnement de ce mécanisme de lien est caractérisé généralement par des éléments antinomiques tels que naturel et artificiel, souple et rigide, formel et informel, qui créent un aspect antagoniste de notre espace environnemental parfois complémentaire, opposé ou ressemblant.

II-5-2. L'Idée selon Deleuze.

L'Idée est une vieille connaissance philosophique. S'en est aussi une des plus essentielles car depuis Platon elle est liée à la recherche de la vérité (l'Idée d'une chose étant alors la vérité de cette chose). Deleuze, cherchant à construire son propre pensé, a dû développer une nouvelle définition de l'Idée. Elle nous intéresse parce qu'elle fait de l'Idée un genre de lien qui permet de regrouper des objets physiques ou intellectuels.

« Deleuze nous donne quelques exemples en montrant les différents domaines où l'Idée comme ensemble de rapports différentiels est à l'œuvre. C'est

que les Idées sont des multiplicités, les structures mêmes des choses dans leur différents domaines de réalité (physique, linguistique, biologique, social...). Ce terme désigne « une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système » (p. 236). Chaque chose, en tant qu'elle « incarne une Idée » (p. 236), est une telle multiplicité, et son unité n'est pas redevable à une identité préalable issue du concept ou de l'essence, mais provient d'un ordre interne, propre à ses éléments, et dont les trois principes d'organisation ont été exposés précédemment.³⁵ »

II-5-3. Définition de la structure.

La réflexion de Deleuze s'est ensuite orientée vers la notion de structure, comme qualité émergente d'une multiplicité. S'opposant à l'essence qui induit une vérité originelle, la structure fait apparaître du sens par la mise en relation seulement.

« L'ordre issu de ces principes est celui que nous appelons une « structure ». D'après ce que nous connaissons de l'idée, pour qu'on puisse parler de multiplicité ou de structure, il faut réunir les trois conditions suivantes : que a) les éléments n'aient ni forme sensible ni fonction assignable, b) que les éléments soient déterminés réciproquement dans des idées idéales, non localisables, et c) enfin, que ces rapports différentiels réciproques s'actualisent dans des points remarquables ou des relations spatio-temporelles, elles-mêmes concrètement incarnées dans des termes et formes variées (p. 237). Ainsi la **structure est irréductible à l'essence**, comme à toute sorte de forme ou Gestalt, quand bien même la totalité serait irréductible et supérieure à la somme des parties (comme dans le cas de totalités perçues, ou organiques). Contrairement à ce qui se passe pour l'essence (où les prédicats qui expriment ses propriétés sont des concepts qui ont déjà un sens par eux-mêmes), le sens des éléments constituants ne préexiste pas, mais provient du système des rapports que ces éléments entretiennent entre eux.³⁶ »

³⁵ Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou Le système du multiple*. Paris, Kimé, 1994. p. 165.

³⁶ Ibid.

II-5-4. Conceptualiser le mécanisme de l'espace environnemental.

C'est le lien qui illustre par son propre mécanisme, un univers ambivalent, antagoniste et dichotomique. **Ce mécanisme, je le conçois comme un organisme vivant**, qui participe à l'évolution et à l'involution de l'espace environnemental.

Le fonctionnement de ce mécanisme peut être **formel ou informel**. Il fonctionne continuellement dans un rapport interactif ou interférentiel. Le lien sépare ce qui est déjà fondé ou établi par l'homme ou par la nature et qui relie au changement, à une nouvelle proposition.

II-5-5. L'espace environnemental, théâtre des transformations.

Cet espace environnemental est synonyme d'un sentiment de réversibilité. Il est à la fois frontalier et fusionnel, continuité et discontinuité. Il consiste tantôt à faire naître les choses, tantôt à les faire disparaître.

II-5-5-1. Interactivités :

L'espace environnemental interactif de notre vie quotidienne est régi par le fonctionnement de liens d'antagonisme, comme l'indifférence ou la curiosité, l'envie ou le dégoût, l'amour ou la haine. De ces interactivités dépendent l'essentiel de la création, de l'imagination, de l'émotion et de la surprise.

Cette interactivité constante illustrée par les chimistes montre bien que ce principe de lien associatif est un mécanisme fondamental pour l'existence d'un univers fait de matière et d'énergie.

II-5-5-2. Le point de vue des sciences physiques.

« Les contraires s'approchent, s'épousent quelquefois. Ainsi l'électron (-) avec le proton (+) pour former l'atome d'hydrogène. Selon ce principe se manifeste la force électrostatique : une règle frottée sur un chandail attire de fins morceaux de papier. On parvient à aussi classer les particules par sexe, disons par charge pour être plus exact. Les protons et les électrons ont une charge opposée : un proton est opposé positif, un électron négatif. Ils s'attirent donc.

L'électron, plus léger, se mettra, à cause de cette attirance, en orbite autour du proton, on dit qu'il sera dans un volume défini ou orbital : ce mariage forme un atome.

Ainsi au cours de l'histoire de l'Univers apparaît l'atome d'hydrogène, très courant justement dans l'Univers : c'est un proton - positif - plus un électron - négatif - qui bouge autour !³⁷ »

II-5-5-3. Lien et genèse au cœur de la matière.

Pour mieux voir l'évolution du monde matériel par le mécanisme du lien, on peut remonter dans le temps jusqu'à l'origine de l'Univers pour découvrir l'enchaînement des transformations de la matière jusqu'à son ultime étape, la vie.

II-5-5-4. L'électron comme lien : la covalence.

« Les forces de liaison entre les atomes permettant d'élaborer une molécule sont importantes, même si elles sont environ mille fois plus faibles que celles qui maintiennent la structure des atomes eux-mêmes. Et pour ces atomes liés, s'agit-il d'un mariage ou d'une simple cohabitation ?

(...). Dans toute molécule, les atomes développent entre eux des liaisons dites de covalence. (...).

Comment cela peut-il avoir lieu ? Par la mise en commun de deux électrons, un par atome. Les atomes peuvent avoir sur leur couche électronique la plus externe un

³⁷ Gilles-Eric Séralini, *L'évolution de la matière*. Paris, éd. Expora / cité des sciences et de l'industrie, 1994. p. 26. Gilles-Eric Séralini, professeur d'université, anime une équipe de recherche en biologie moléculaire à Caen. Il est également l'auteur de recueils de poésie.

certain nombre d'électrons non appariés appelés célibataires. Ceux-ci vont pouvoir chacun réaliser une liaison de covalence avec d'autres atomes voisins. (...). Il est intéressant de constater que les relations et interactions répondent à des lois communes pour tous les atomes au niveau le plus élémentaire, règles qui excluent complètement la notion de hasard. »

II-5-5-5. Célibat, mariage, intimité, us et coutumes des électrons.

« (...) La covalence, c'est le mariage communautaire. Les électrons dessinent ainsi dans l'espace une orbitale moléculaire, résultant de la fusion, ou recouvrement, des orbitales atomiques parcourues précédemment par les électrons célibataires. La distance entre les deux noyaux devient inférieure à la simple juxtaposition des atomes, leurs sphères s'interpénètrent, et les angles mesurables entre les atomes se trouvent invariables. Quelle association intime !³⁸ »

II-5-5-6. ...et il mit les protons avec les électrons, et il dit que cela était lien...

Cette recherche scientifique démontre que le lien est un fonctionnement mécanique fondamental pour l'existence de l'univers constamment évolutif. Je prends conscience que sans lien interactif la vie n'existerait pas. Ainsi l'existence d'un espace environnemental de notre vie quotidienne est faite de liens matériels ou immatériels, physiques ou métaphysiques.

Ce qui donne un aspect ou une idée du lien qui est plutôt à la fois de l'ordre de l'évolution et de l'involution, de la naissance et de la disparition.

II-5-5-7. Le lien dans le temps.

³⁸ Gilles-Eric Séralini, *op. Cit.* pp. 73-76.

Cela permet de voir plus précisément l'évolution du lien par rapport à la notion du temps: **l'immédiat**, le **provisoire**, la **spontanéité**, la **durée** et le définitif. Le processus d'évolution général est destiné à se renouveler quel que soit le devenir. Quelle que soit l'origine.

II-5-6. Deleuze :

II-5-6-1. Deleuze et la métaphore du pli.

Gilles Deleuze décrit l'existence de l'univers par la métaphore du pli. Un pli est une entité composée d'un élément qui le précède et d'un autre qui lui succède. Un pli succède à un autre pli et annonce le pli suivant. Il s'agit d'un mécanisme appelé à se renouveler par le truchement du lien. Cela évoque la notion de réversibilité - par la résistance, l'apparition, la disparition et la négociation - qui se développe dans le temps.

II-5-6-2. Le renouvellement du lien à l'infini.

Le mécanisme du lien est complexe et fonctionne suivant des principes qui se renouvellent à l'infini. Le principe de base étant bien entendu celui de la vie. La vie nous a été transmise à travers le lien maternel, ce lien ombilical qu'il a fallu couper pour que nous-mêmes puissions évoluer et ressentir le besoin impératif de transmettre la vie à notre tour.

II-5-6-3. Fragilité de l'immuable dans la métaphore du pli.

Dans son ouvrage, Gilles Deleuze utilise la métaphore du pli pour décrire ce principe immuable de transmission à la fois fort et fragile puisqu'il suffit qu'un pli soit supprimé pour que celui qui lui succède disparaisse.

II-5-6-4. Analyse du pli.

Le pli est composé de deux propositions contradictoires, un mouvement ascendant et descendant, une ombre et une lumière, deux propositions qui cohabitent et sont très précisément définies par une zone frontière que Deleuze décrit comme « la crête, la frontière entre la zone d'ombre et de lumière, etc. »

Il s'agit donc là d'une entité qui ne trouve sa raison d'être qu'à travers le principe de deux propositions contradictoires, complémentaires.

II-5-6-5. Portée universelle de la métaphore.

Ce principe de base est reproduit systématiquement dans la nature à travers tout ce qui vit et aussi dans l'univers spirituel de la pensée, tous les concepts, toutes les relations entre les êtres, toutes les investigations philosophiques.

II-5-6-6. Pertinence à plusieurs niveaux.

Les rapports entre les êtres ne sont pas que physiques, ils sont aussi psychologiques ou émotifs. Ils fonctionnent cependant toujours suivant les mêmes critères d'une réalité ambivalente où sont liées deux notions complémentaires ou contradictoires. « Précisément « *potentiel* », « *virtuel* », ne s'opposent pas à réel ; au contraire, c'est la réalité du créatif, la mise en variation des variables, qui s'opposent seulement à la détermination actuelle de leurs rapports constants.³⁹ »

II-5-6-7. Le lien est le symbole même de deux options contradictoires.

C'est sans doute de toutes les notions existantes celle dont les propositions recouvrent un espace temporel infini, qui suggère immédiatement l'idée de la rupture qui est un état définitif, radical où le temps est arrêté.

II-5-6-8. Le lien dans la durée coexiste avec la rupture dans l'instant.

Le lien est une proposition dans le temps, alors que la rupture s'inscrit dans l'instant. Or ces deux choses ne peuvent pas exister l'une sans l'autre.

« Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper – dés-envelopper, involuer - évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. Aussi un organisme est-il enveloppé dans la semence (préformation des organes), et les semences, enveloppées les unes dans les autres à l'infini (emboîtement des germes), comme des poupées russes : c'est la première mouche qui contient toutes les mouches à venir, chacune étant appelée à son tour à déplier ses propres parties, le moment venu. Et quand un organisme meurt, il ne s'anéantit pas pour autant, mais involue, et se replie brusquement dans le germe réendormi, en sautant les étapes. Le plus simple est de dire que déplier, c'est augmenter, croître, et plier, diminuer, réduire, « rentrer dans l'enfoncement d'un monde ». ⁴⁰ »

II-5-7. Bien que je travaille à partir d'oppositions, j'aimerais que la poésie de mon travail évite le manichéisme.

Je ne souhaiterais pas interpréter mon travail comme étant lié à des notions spécifiquement manichéennes, insolites, antinomiques, ambiguës ou complémentaires. Mais cependant, je pense qu'il est tout ceci à la fois.

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus

³⁹ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*. Paris, Les éditions de Minuit, 1980. p. 125.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Le Pli*. Paris, Les éditions de Minuit, 1988. p. 13.

les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...etc.⁴¹ »

⁴¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard, 2000. p. 31. cf. Écrit de Pierre Reverdy, in *Nord-Sud*, mars 1918.

III. DEMARCHE ARTISTIQUE.

III-1. L'apport de l'histoire de l'art.

Sans prétendre en faire un compte-rendu d'histoire de l'art, je voudrais juste noter l'influence significative de Marcel Duchamp. Je considère en effet que sa démarche artistique essentiellement conceptuelle semble un des éléments remarquables de l'évolution artistique contemporaine.

Je ne me sens pas personnellement proche de sa démarche artistique car mon travail donne une importance à l'acte de faire, de fabriquer, donc il est manuel et concret par la présence des matériaux, alors que l'univers de Duchamp se développe davantage sur le plan radicalement intellectuel et immatériel, s'exprimant par le choix et la désignation des objets. Cependant, il me semble qu'il est important de rappeler son influence et les multiples évolutions découlant directement ou indirectement de sa vision conceptuelle.

C'est dans cette perspective que je voudrais rappeler brièvement les points essentiels du travail et de la pensée de Duchamp et, par la suite, son influence sur les divers développements artistiques ultérieurs où l'on voit apparaître les matériaux en tant que langage plastique. Cela me permettra ensuite d'analyser l'utilisation des matériaux dans mon travail et d'essayer de le situer par rapport à l'histoire de l'art.

III-1-1. L'héritage de Duchamp:

III-1-1-1. Les propositions du XX^{ème} siècle.

Au courant du XX^{ème} siècle une quantité de nouvelles propositions ont vu le jour dans le domaine des arts plastiques, débordant le cadre visuel pour s'inscrire dans un domaine de plus en plus conceptuel.

L'explosion de notre société industrielle avec ses nouvelles technologies a permis de renouveler les expériences artistiques. Par exemple, le collage, l'assemblage, le ready-made, l'installation, le multimédia et surtout le virtuel. Dans cet imbroglio d'idées, Marcel Duchamp nous ouvre une voie nouvelle pour ainsi dire immatérielle, puisqu'elle est conceptuelle.

« L'idée d'utiliser le vil plomb du matériau brut pour le transmuier en précieux or artistique n'est pas une trouvaille tout à fait originale. Les cubistes déjà nous ont habitués, avec leurs collages, à ce type d'alchimie. Et l'on sait que Picasso a été le premier à réaliser d'impressionnants montages, évoquant des mandolines ou des guitares, au moyen de planches de bois grossièrement découpées, afin de reculer les limites de l'art. Mais Duchamp, qui se veut radical, pousse sa logique de l'appropriation du réel aux extrêmes, le terme "ready-made" signifiant en anglais « de confection », par opposition au « sur mesures » -- « on mesure » --, d'un tableau ou d'une sculpture. Cependant, ses objets manufacturés ont plus une valeur de contestation intellectuelle que de sublimation artistique. L'important est, selon Duchamp, « d'inscrire un ready-made », c'est-à-dire de fixer à l'avance la date, l'heure, la minute où il sera choisi, comme dans une sorte de rendez-vous. Le « ready-made » est un coup de pied porté à l'œuvre d'art sur son piédestal traditionnel en même temps qu'une critique du goût et un nettoyage intellectuel, une application du principe d'indifférence puisque les notions de beauté et de laideur sont ici sans signification. Mais le choix d'un ready-made, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'est pas simple.⁴² »

III-1-1-2. Le problème du choix.

« Il faut arriver à choisir un objet, confie Duchamp, avec l'idée de ne pas être impressionné par cet objet selon une délectation d'aucun ordre ». Il doit s'inscrire dans une zone nulle de l'esprit et de la sensibilité. « Mais il est difficile de choisir un objet qui ne vous intéresse absolument pas et pas seulement le jour où vous le

⁴² *L'aventure de l'art : peinture, sculpture, architecture au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Jean-Louis Ferrier. Paris, éditions du chêne, 1990. p. 179.

choisissez, mais pour toujours et qui n'ait aucune chance de devenir beau, joli, agréable à regarder ou laid ».

Ceci est-il vrai de sa Fontaine ? Avec celle-ci, Duchamp transgresse quelque peu ses propres règles. La fonction initiale de l'objet le prive, en effet, de son caractère anodin.⁴³ »

III-1-1-3. « Il a créé une nouvelle pensée pour cet objet. »

« A la suite du refus de sa Fontaine par le jury du salon des Indépendants de New York, Marcel Duchamp a publié une lettre dans le premier numéro de la revue « The Blind Man », créée par lui-même et quelques-uns de ses amis. Il paraît que tout artiste ayant payé six dollars peut exposer. Mr. Richard Mutt [fabricant new-yorkais d'articles sanitaires] envoya une fontaine. Sans discussion, son envoi disparut et ne fut jamais exposé. Sur quoi s'est-on fondé pour refuser la fontaine de Mr. Mutt ?

1. *Les uns prétendirent qu'elle était immorale, vulgaire.*
2. *Les autres que c'était du plagiat - un simple appareil de plomberie.*

Or, la fontaine de Mr. Mutt n'est pas immorale. C'est un accessoire que l'on peut voir chaque jour dans les vitrines des plombiers.

Que Mr. Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains, ou non, est sans importance. Il l'a choisie. Il a pris un élément ordinaire de l'existence et l'a disposé de telle sorte que la signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue - il a créé une pensée nouvelle pour cet objet.

Quant à la plomberie, c'est absurde ; les seules œuvres d'art qu'aient produites l'Amérique sont ses appareils sanitaires et ses ponts.⁴⁴ »

III-1-1-4. Ouvertures.

Ainsi Duchamp radicalise son acte artistique vers une voie conceptuelle, où ce qui compte, c'est de choisir. L'importance est dans la manière de concevoir les

⁴³ Ibid.

choses. Ce qui importe ce n'est pas l'objet qu'on prétend créer, mais le concept qui permet de livrer au regard une pensée, un univers qui offre de nouvelles alternatives (de nouveaux choix), de nouvelles spécificités (de nouvelles qualités) et de nouvelles spéculations (de nouvelles idées).

III-1-1-5. La réalité en tant qu'art.

Il était peut être naturel que Duchamp s'amuse à se contenter d'utiliser la réalité elle-même en tant qu'objet d'art. Duchamp prend l'objet ; il élimine tous les champs de description, c'est l'objet lui-même qui évoque.

La réalité devient l'art, l'art devient la réalité. C'est le "ready-made"⁴⁵. Depuis le ready-made de Duchamp c'est-à-dire l'élimination totale du champ de description picturale, le matériel prend un sens davantage évocateur que descriptif.

III-1-1-6. C'est le regardeur qui fait l'œuvre.

Cela évoque un processus de l'art lié au geste et à l'initiative de l'artiste qui propose une sorte d'amorce à l'imagination du lecteur. La proposition matérielle en soi reste une proposition inachevée en tant qu'œuvre d'art, elle prend son identité en tant qu'œuvre d'art par le regard du lecteur. « *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux...*⁴⁶ »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁵ *Groupes, Mouvements, Tendances de l'art contemporain depuis 1945, op. cit.* p. 171-172. Terme qui fait directement référence à Marcel Duchamp, mais dont l'application massive a été souvent malencontreusement réduite à l'appropriation d'un objet de la société de consommation, d'un objet standard porté à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste. Geste dada historique relevant en fait de la volonté de casser le mythe du créateur, de l'artiste démiurge, tout en étant une remise en cause du sens et de l'objet de l'art, sans être pour autant une manifestation d'anti-art. Pour Marcel Duchamp, le Ready-made « *paraissait convenir très bien à ces choses-là qui n'étaient pas des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique... Le choix des Ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût* ». Ainsi les fameux *Porte-bouteilles, fontaines*, de 1914, sans aucune intervention de l'artiste autre que la désignation de l'objet par le signature apposé, empreints d'une légère ironie et surtout d'un détournement quasiment imperceptible. Lorsque l'intervention de l'artiste se fait plus évidente, il s'agit alors de « Ready-made aidé », tel Man Ray avec le célèbre *Pains Peints*.

⁴⁶ Citation de Marcel Duchamp, in Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris, Larousse, 1994. p. 385.

L'introduction dans l'esprit d'un concept visuel nouveau qui n'est plus basé sur un sens rétinien, mais sur un sens purement conceptuel est probablement la révolution la plus importante qui a été faite dans le domaine des arts plastiques depuis l'invention de la perspective à l'époque de la Renaissance par des artistes comme Leonardo da Vinci. Marcel Duchamp apparaît comme un des plus grands innovateurs de notre société moderne. Peu d'esprits artistiques échappent aujourd'hui à son influence. Les réflexions que nous pouvons nous faire encore maintenant par rapport à son travail restent toujours d'actualité et riches de nouvelles investigations.

III-1-1-7. Vers une esthétique de la présence et de la vie : présence contre représentation.

C'est la nouvelle manière d'aborder le réalisme de la réalité qui s'associe directement à la présence des objets ou des matériaux dans le champ artistique. C'est-à-dire par l'introduction de la vie directement dans l'art et non pas sous la forme de sa représentation picturale.

III-1-2. Post-Duchamp :

L'univers artistique conçu par les protagonistes européens et américains au courant du XX^{ème} siècle, qu'il soit poétique, esthétique ou socialement engagé reste profondément impliqué vis-à-vis de l'objet ou de sa représentation. Cette représentation est exprimée manuellement quand il s'agit de sculpture, de peinture ou de dessin. Elle est représentée artificiellement quand il s'agit de photographie, de reproduction.

III-1-2-1. La voie conceptuelle.

La voie conceptuelle initiée par Duchamp a connu de nombreux prolongements dans des démarches artistiques qui allaient jusqu'à dématérialiser l'œuvre. C'est l'idée ou projet qui est considéré comme le support et en même temps la finalité d'une œuvre d'art. C'est "l'Art conceptuel"⁴⁷. Comme le définit Henry Flynt, l'art conceptuel est « *un art dont le matériau est le concept* »⁴⁸. C'est une conception de l'art qui accorde de l'importance à l'idée, au projet, au langage ou au discours sur l'art, et qui refuse l'illusionnisme, et la subjectivité.

« *Sentence on Conceptual Art : Les idées peuvent être des œuvres d'art. Elle s'enchaînent et finissent parfois par se matérialiser mais toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées* »⁴⁹, signé *Paragraphs on Conceptual Art* par Sol Lewitt. C'est une interrogation sur le sens et la finalité du geste artistique qui mène la réflexion sur l'objet de l'art lui-même.

III-1-2-2. L'ambivalence entre art visuel et art conceptuel.

Ce sont des questions qui nous amènent à une réalité de l'art du XX^{ème} siècle qui est basée sur une dualité constante, c'est-à-dire la ligne frontalière entre l'art visuel et l'art conceptuel.

⁴⁷ 50 ans d'art contemporain, op. cit. p. 22.

« Les prémices d'un art, où l'idée de l'œuvre prime sur sa réalisation, apparaissent au sein même de l'art minimaliste. Sol Le Witt, dans un article de juin 1967 paru dans Art forum, annonce l'avènement d'un art « s'adressant à l'esprit du spectateur plutôt qu'à son regard ou à ses émotions ». L'émergence d'un art conceptuel est à rapprocher de la remise en cause du statut fétichiste et mercantile de l'œuvre d'art dont témoignent, avec d'autres moyens, le Land art, le body art ou Fluxus. Le rôle de Marcel Duchamp, redécouvert par la genèse d'un art de l'idée. Dès 1913, ses ready-made révèlent un art qui procède davantage d'une décision que d'un savoir-faire manuel. Sa Boîte verte, rassemblant ses notes pour le Grand verre, démontre que des éléments scripturaux peuvent être substitués à l'œuvre elle-même. (...).

L'art conceptuel trouve en Joseph Kosuth son théoricien le plus radical. Dans son article, Art after philosophy, il propose le dépassement de l'art par son étude logique. Après la tautologie visuelle prônée par Frank Stella avec son « vous voyez ce que vous voyez », Kosuth inaugure une phase idéaliste de l'art, résumée dans « l'art en tant qu'idée en tant qu'idée » qui sert, à partir de 1967, de titre générique à ses œuvres. Hors des Etats-Unis, avec On Kawara au Mexique et le groupe anglais Art and Language, l'art conceptuel connaît nuances et variations. L'intérêt que les artistes conceptuels portent au document écrit et à la spéculation théorique, la lettre qu'ils préfèrent à toutes les images, marquent la sensibilité artistique des années soixante-dix, au point de faire de l'art conceptuel le mouvement clef de cette décennie. »

⁴⁸ Groupes, Mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op. cit. p. 21.

⁴⁹ Ibid. Cité in « Paragraphs on Conceptual Art », Lewitt Sol, Artforum, vol. 5, n° 8, avril 1967.

« L'une des grandes nouveautés du XX^{ème} siècle est, bien sûr, l'objet du réel qui, même s'il était issu d'un monde étranger aux pratiques du matériau, venait de l'extérieur pour se confondre avec lui et, ce faisant, le transformer : l'objet était une finalité esthétique tout en devenant matériau.⁵⁰ »

Cette ligne frontalière articulant deux notions de l'art préoccupe particulièrement l'esprit des artistes contemporains. Autrement dit le fondement même de l'art est la matérialisation de ce qui est immatériel ; la conception de l'art d'aujourd'hui par l'introduction d'objets, de matériaux réels se trouve sans arrêt en équilibre délicat, sur la crête entre le concept et le visuel.

III-1-2-3. La place du concept dans le processus créatif.

Ainsi l'existence du concept est omniprésente en amont et en aval dans le processus du travail artistique contemporain.

Quand Duchamp applique sa conception de l'art par la désignation d'un objet, cela implique l'intention la plus radicale de la conceptualisation de la part de l'artiste qui refuse toutes les formes de subjectivités formelles et matérielles. Il laisse au public le soin d'interpréter à son tour. Sa démarche est donc conceptuelle du début à la fin. Tandis que pour beaucoup d'artistes contemporains, qui sont fortement influencés par le geste initial de Duchamp, on voit apparaître des divergences de conceptualisation au sein du processus même du travail. Et cela finalise l'aspect du travail comme étant visuel, ou concret, ou conceptuel.

III-1-2-4. Revendiquer la contemporanéité :

Cela concerne la plupart des mouvements artistiques à partir des années soixante, qui tiennent compte le geste, le choix des matériaux, les objets pour revendiquer leur contemporanéité : la communication de masse, la production et la consommation. Leurs contemporains s'inscrivaient dans cette réalité. La question

⁵⁰ Jacinto Lageira, « L'objet du matériau Arte Povera/Minimal Art, deux logiques principales de l'art contemporain », in revue « *Ligeia* », dossier sur l'Arte Povera. N° 25-26-27-28, octobre 1998-Juin

est donc d'envisager une nouvelle situation sociale, culturelle et économique soit contre, soit plus ou moins en accord avec le monde moderne.

III-1-2-5. La réponse formaliste :

Dans le domaine de la sculpture minimaliste, des artistes comme Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin, Donald Judd exploitent la réalité formelle du matériau par rapport à l'espace. Les matériaux sont présents en tant qu'objets sujets de l'espace.

A propos de l'art minimal, « *Michael Fried préfère parler "d'art littéraliste", il n'évoque pas la littéralité dont s'entretient de manière réflexive l'œuvre moderniste : « ...l'élément décisif dans cette entreprise étant la forme, mais une forme qui appartient à la peinture — elle doit être picturale- » ; il s'agit ici d'une littéralité directe, externe, objective ; ce n'est pas une représentation possible de soi par soi, c'est une présentation, mieux, la présence insignifiante mais concrète d'un volume occupant un certain espace. Dénué de toute transitivité, il est effectivement possible de dire que l'objet atteint à sa qualité de pur objet. Il peut seulement objecter au sujet⁵¹ sa simple corporéité et relève ainsi de l'objectité stricto sensu (objecthood).⁵² »*

Le minimal art se caractérise par l'unité conceptuelle concrétisée par des opérations mentales logiques, des éléments modulaires en série, et des formes géométriques et répétitives. Les artistes du *minimal art* utilisent des techniques industrielles et des matériaux usinés et standardisés (néons pour Dan Flavin, plaques métalliques pour Carl Andre, brique pour Sol LeWitt, etc.). C'est la

1999, p. 185.

⁵¹ Revue Artstudio, automne 1987. p. 7 : « Le concept de "*sujet*" devient inadéquat puisqu'il appartient à une terminologie classique de la philosophie pour laquelle le "*sujet*" comme "*l'objet*" se disposent en terme d'essence. Le "*sujet phénoménologique*" ne convient guère mieux et sans doute que face à l'objet minimal est-il plus juste pour le regardeur de parler de "*pôle de subjectivation*" — concept que nous empruntons à G. Deleuze — plutôt que de conscience ou de sujet, à l'instant où celui-ci se trouve confronté à l'objectivité. »

⁵² *Ibid.*

suppression de l'activité artisanale et de la subjectivité de l'auteur. C'est une attitude neutre et objective par rapport aux matériaux employés.

Leur questionnement sur l'idée de répétition, de symétrie et de série, fait apparaître l'objet sculptural dans l'espace par des formes simples. Cela rend évidentes la complexité de l'objet dans l'espace et la perception dans les rapports du réel et du virtuel. Cela définit quantité de mouvements formalistes, même si cela ne restera jamais pur, par exemple les jeux optiques de l'Op'art devrait créer de la joie, du plaisir,... etc. On trouve quantité d'exemples dans l'art optique et géométrique.

C'est pourquoi le réalisme de la présence physique des matériaux est selon moi le langage le plus prodigieusement original de l'expression artistique de la civilisation occidentale du XX^{ème} siècle. Le terrain est riche et nouveau, les découvertes sont nombreuses et donnent naissance à toutes sortes de mouvements et de tendances. C'est **une nouvelle manière d'appréhender la vision des objets**, une nouvelle manière de voir et de penser. C'est là que se situent la véritable révolution et le changement artistique contemporain.

Ce qui est remarquable c'est que l'art de la présence physique des matériaux, s'étant accompagné d'une réflexion sur la souveraineté du choix et de l'interprétation, a servi de terreau à l'art de l'immatériel.

III-1-2-6. La grande récupération des matières, des objets et des images : le Pop art, le Nouveau réalisme, l'Arte Povera.

Dans tous les cas les artistes européens ou américains, utilisaient des objets réels ou des matériaux ordinaires et sans attrait. Leur préoccupation était de mettre l'art au niveau de la vie.

III-1-2-6-1. Le pop art :

L'essentiel de ces mouvements artistiques se développe à partir des années 1960. Premièrement une identité plutôt américaine, il s'agit du **Pop art** : Andy

Warhol, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, etc. Ils se servent de méthodes industrielles et sérielles, de l'image photographique comme d'une réalité qu'ils introduisent dans leur travail. Ils introduisent les matériaux et les objets par des techniques empruntées au domaine publicitaire et commercial.

Le caractère du Pop Art américain est basé sur la question du vrai ou du faux, du naturel ou de l'artificiel. Le Pop art américain est le produit d'une société. Les images qu'il véhicule sont toutes inspirées par les produits de consommation couramment utilisés par la société de consommation. Par exemple Warhol et Lichtenstein opèrent des changements de contexte de l'art par diverses techniques photographiques et font appel à des procédés de reproduction commerciaux comme la photo-sérigraphie, l'aérographe, etc.

L'inflation de nouveaux produits sur le marché a développé dans la société une sorte d'exaltation pour les produits artificiels à caractère industriel. **Le réalisme du Pop art américain** se manifeste par les méthodes impersonnelles, banales, artificielles et commerciales et par les expressions qui refusent l'émotion, la transposition visuelle et la subjectivité artistique. Les artistes du Pop art appréhendent leur travail en supprimant le maximum de commentaires iconoclastes de l'art qui les a précédés. Les mass médias ont largement contribué à la diffusion de cet état d'esprit. Il est à noter que dans ces années 60 la frénésie collective pour la grande production était d'ordre idéaliste.

Les préoccupations fondamentales du Pop art étaient de représenter l'image de la société par l'expression de la froide objectivité, symbolisée par l'objet. Les buts essentiels n'étaient pas de transformer l'image mais de changer l'échelle et la technique. C'est la fidélité par rapport au motif qu'on retient comme critère premier du Pop art.

III-1-2-6-2. Deuxièmement, une identité européenne : le nouveau réalisme :

Arman, César, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Christo, Jacques de la Villeglé, etc. Ils utilisent directement les objets qu'ils intègrent dans leur univers

« artistique ». Ils s'emparent des objets de la réalité urbaine et quotidienne : les déchets industriels, les objets de récupérations, les affiches des murs et des palissades. Arman qui **accumule** des poubelles, César **récupère et réalise** des compressions métalliques, Spoerri fait **étalage** de festins, Villeglé et Raymond Hans **décollent** et **recollent** les affichages publicitaires, etc. La particularité de ce mouvement est d'avoir emprunté des objets qui sont couramment utilisés par la société à laquelle ils appartiennent.

Il est intéressant de constater que leur attitude est radicalement différente de celle des artistes américains du Pop art. Les artistes européens à la même époque prennent conscience de la réalité des mass médias, de la société de consommation et de la production de masse. Mais leur attitude semble contraire à celle du Pop art américain. Ils ne participent pas à l'idéalisation du produit industriel, mais au contraire le considèrent avec une distance critique.

III-1-2-6-3. Le mouvement Italien Arte povera :

Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Emilio Prini, Luciano Fabro, Mario et Marisa Merz, Giovanni Anselmo.... associent les différents objets et matériaux dans leur environnement et les confrontent, opposant ce qui est « culturalisé » à ce qui est « déculturalisé ». Ils proposent une alternative aux techniques et valeurs du nouvel âge industriel. Ils accordent de l'importance à la dimension physique et énergétique des matériaux en référence à un mode de pensée alchimique.

Leurs préoccupations résident dans un processus irrationnel de confrontation des matériaux hétérogènes qui mettent en évidence les principes de dynamisme, d'aptitude aux métamorphoses, et qui quelquefois apparaissent au sein d'un langage mythologique. Par exemple, Penone intègre la croissance végétale dans le processus de son œuvre, Gilberto Zorio met en scène l'échange chimique des métaux et de l'acide, Merz recherche dans les mathématiques de Fibonacci des figures en accord avec l'asymétrie de la nature. Leur activité fait appel à un processus fondé sur la contingence, à la banalité, et au dépouillement des choses vécues.

Le réalisme de ces mouvements consiste en la *présence* d'objets ou de matières et non pas en la *représentation* de ces objets ou de ces matières à travers des images ou des représentations plus ou moins fidèles ou plus ou moins déformées. Il y a là une prise de conscience de la matérialité des choses.

III-2. Posture artistique.

III-2-1. Ma démarche artistique confrontée aux pratiques historiques.

III-2-1-1. Me situer par rapport à ces pratiques historiques.

III-2-1-1-1. Par comparaison.

A travers cette brève base historique, j'essaye de me situer, voire de mieux comprendre quelle serait l'identité de mon geste artistique. Pour cela j'essaye d'établir des comparaisons en relation avec le procédé du travail. Il concerne la conception, la réalisation et la finalité d'une oeuvre. La particularité du paysage artistique du XX^{ème} siècle c'est son interrogation récurrente et approfondie sur tout ce qui est en relation avec la démarche. Quelle est la finalité de cette démarche dans mon travail ? Visuelle ou conceptuelle ?

III-2-1-1-2. Conceptuel ou visuel ?

Je constate qu'il est difficile de catégoriser mon travail. L'influence de l'art conceptuel est présente pour la conceptualisation de ma démarche, pourtant mon travail se finalise dans une grande visibilité formelle des éléments plastiques.

III-2-1-1-3. Les trois moments de la conceptualisation :

Cela me permet de prendre en considération la place du concept dans le processus artistique contemporain, ceci en trois moments : avant, pendant et après. Le premier concerne la naissance du projet, l'intention, le choix. Le deuxième renvoie à la réalisation, donc au geste. Le troisième implique le regard, la réception

par le public, etc. Cela évoque la possibilité de conceptualiser pendant la réalisation du travail et notamment quand il est destiné à contenir des matériaux réels.

III-2-1-1-4. Ma pratique artistique est avant tout la matérialisation d'un concept par la présence physique des matériaux.

Mais la réalisation formelle par la présence réelle du matériau laisse mon travail à mi-chemin entre son concept et son statut objectal. Cela l'écarte de l'identité conceptuelle au sens strict du terme (celui du mouvement de l'art conceptuel), mais il est conceptuel au sens concret. C'est-à-dire que le choix, le geste, et la finalité de chaque travail est construite par des idées. L'intention, plus ou moins préméditée, est *basée sur des réflexions* qui traduisent mon attitude vis-à-vis de l'acte artistique. Je tiens à faire remarquer que mon intention ne rejoint pas forcément l'esprit de certaines écoles américaines qui cherchent des correspondances formelles dans l'effectuation de leurs projets. **Elle concerne plutôt une direction de projet qui reste globale** ; le choix de matériaux banals, populaires, insignifiants, le geste impersonnel, mécanique, systématique, minimal au sens littéral du terme, et l'affichage de la matérialité en tant que processus **en suspension**.

III-2-1-1-5. Attitude ouverte dans la matérialisation du concept :

Cela traduit mon attitude vis-à-vis de mon travail. Je conçois chaque projet comme un processus qui traduit une certaine éventualité ou une proposition, plutôt qu'une œuvre au sens classique, conçue comme définitive et figée. Malgré l'aspect final de travail dont l'objet est formalisé, structuré par les matériaux, je les conçois comme étant des étapes expérimentales pour la matérialisation du concept.

III-2-1-1-6. Concept => matière => image => interprétation.

Cette construction générale me permet de prendre en considération la place de la conceptualisation dans mon travail, qui se situe à trois niveaux : l'intention, l'idée et le geste. Mais il en résulte un aspect finalisé du travail, parce qu'en tant

qu'art visuel il est matériel. C'est au public d'interpréter librement le sens qu'il voudrait donner à l'œuvre.

III-2-1-1-7. Ce que mon travail n'est pas :

Si je veux situer mon travail dans une catégorie du champ bien défini, je devrais procéder par déduction et par élimination. Par exemple, il n'est pas figuratif, car il n'y a pas de recherche d'une image représentative. Il n'est pas abstrait non plus, car les matériaux sont présents en tant qu'éléments concrets d'une réalité. Il n'est pas purement conceptuel vu l'importance accordée à l'objet final. Il est visuel mais les notions de beauté et de laideur ne sont pas prises en compte lors de l'effectuation du travail.

III-2-1-1-8. Dépasser la catégorisation par l'évolution :

Ce constat démontre que la catégorisation de mon travail n'est guère évidente. Cela me permet de prendre en considération une chose importante par rapport à l'évolution du travail artistique. Celui-ci n'évolue que dans un renouvellement de la pensée, mais ce renouvellement trouve son origine dans l'histoire. Cela nous place dans une situation comportant plusieurs bifurcations possibles de la pensée. Cette dernière est destinée à féconder d'autres pensées et actions.

C'est à partir de cette position que je voudrais modestement analyser mon travail par rapport aux autres mouvements ou artistes.

III-2-2. Choix, gestion, finalité de la présence physique des matériaux.

Je vais maintenant approfondir l'analyse de ma démarche en en détaillant les trois moments clés. Des comparaisons avec des références historiques viendront enrichir ma réflexion. La première partie portera sur le **choix** des matériaux, la

deuxième concernera la **gestion** des matériaux, et la troisième concernera l'**aspect final** du travail.

III-2-2-1. Choix des matériaux :

Je m'intéresse au choix des matériaux. Dans quelle **intention** se fait-il ? Et **comment** se produit-il, par hasard ou est-il prédéterminé ? Transformé ou non transformé ? Quelle est l'importance de la présence des matériaux ?

III-2-2-1-1. Les intentions.

Pour la visualisation du concept du lien, je choisis des éléments qui sont dans des catégories éloignées : naturels et artificiels. Ils traduisent le paysage environnemental de mon époque. Ces éléments sont souvent rudimentaires, banals et à la portée de tout le monde, par la voie industrielle ou commerciale.

III-2-2-1-2. Un esprit omnivore :

Le choix des matériaux : c'est souvent le hasard qui me met en relation avec des matières premières naturelles ou usinées. Dans la nature, il y a des animaux herbivores, des animaux carnivores et des animaux qui sont omnivores. En ce qui me concerne, j'ai le sentiment d'appartenir à la catégorie des "**esprits omnivores**". Le souci de sélectionner les matériaux destinés à être utilisés pour s'exprimer me préoccupe peu.

III-2-2-1-3. Je puise autant dans les propositions de la nature que dans celles de l'industrie.

C'est une attitude qui me laisse un sentiment de libre choix. Donc le choix des matériaux se fait la plupart du temps d'une manière aléatoire selon mes découvertes quotidiennes. C'est-à-dire qu'il n'y a pas une recherche spécifique pour tel ou tel matériau au sens précis, mais **je suis attentive et ouverte** à ce que me propose

mon environnement. Le choix des matériaux est le fruit de rencontres prévues ou imprévues avec l'ensemble des événements de ma vie quotidienne.

III-2-2-1-4. Un rapport quotidien avec l'environnement.

C'est-à-dire le lieu où je suis, le moment où je me trouve, et l'aptitude à la sensibilité vis-à-vis des éléments qui m'entourent. Cela explique un certain *esprit opportuniste*, concernant le choix du matériau dans mon travail.

III-2-2-1-5. Une attention particulière.

Par exemple, je prends le temps de m'arrêter sur les fragments des écorces tombés par terre, ou sur les branchettes d'arbres pendant une promenade dans la forêt. Mon attitude est la même dans un environnement technologique tel qu'un atelier, un chantier ou une usine où je pourrais trouver agrafes, serre-joints, bandes métalliques, barres métalliques, cartons, etc. Ce sont des matériaux qui constituent le paysage culturel d'une époque. Ces éléments qui nous entourent et qui font partie de notre quotidien. Cela caractérise une attitude qui accorde de l'importance aux « aléas » de la vie.

III-2-2-1-6. Affirmer la liberté du choix.

Je choisis ces éléments en me dégageant de toutes les notions de sacré, de préciosité ou d'interprétation spécifique. Cela explique que l'importance que j'accorde aux matériaux réside purement dans la réalité de leur matérialité.

III-2-2-1-7. Fidélité au caractère matériel.

A partir du moment où j'ai découvert des matières intéressantes, cela me fait réfléchir. J'observe leurs caractères spécifiques. Comment sont-ils ? Quel est leur trait de caractère matériel ? C'est le moment où mon objectivité de choix s'applique sur les matériaux découverts : la réalité des matériaux formels et mécaniques. Cela transforme mon attitude opportuniste en attitude « conceptuelle ». Autant ma rencontre avec la matière est hasardeuse, autant l'intérêt que je porte aux matériaux

est précis, donc implique une intention personnelle. Cette intention est basée sur la matérialité des matériaux en tant qu'éléments réels et non pas en tant que représentation figurative ou anecdotique.

III-2-2-1-8. Au delà du beau :

L'important dans le choix des matériaux ne réside pas dans l'admiration de la beauté de la matière. C'est plutôt la prise en compte du caractère originaire, spécifique de chaque matière, qui par la suite devient un élément individuel dans l'œuvre.

III-2-2-1-9. Mettre en avant la singularité de la matière utilisée.

Dans ces matériaux récupérés dans la nature ou manufacturés industriellement ce qui m'intéresse avant tout c'est la singularité, et la spécificité physique de chaque élément, pour son identité physique, formelle, fonctionnelle. Ainsi mon approche par rapport à la matière est destinée à garder le plus fidèlement possible son état matériel d'origine. Ce qui m'interpelle, c'est son caractère concret, physique, prédominant, qui détermine l'identité d'un élément dans son individualité apparente.

III-2-2-1-10. Refus :

Donc mon rapport avec les matériaux repose sur la non-sophistication, la non-recherche esthétique formelle, la non-fabrication personnelle, la non-interprétation iconographique du matériau lui-même, mais sur une réalité vécue de chaque matériau. Ce qui veut dire que d'une certaine manière, je refuse tout ce qui est de l'ordre de la représentation picturale ou symbolique du matériau.

III-2-2-1-11. Le moins possible : transformé ou pas.

Ces matériaux choisis, j'essaye simplement de les transformer le moins possible et de garder leur identité matérielle d'origine.

Donc dans mon travail la transformation formelle du matériau est quasi-inexistante. Quand il s'agit de matériaux issus d'une fabrication industrielle, je les emploie tels quel, selon les conditions proposées par l'industrie ou le commerce. Par exemple le panneau de bois, la plaque de plexiglas, la barre de métal, le serre-joint, la bande métallique, la lanière en plastique, la corde, les pots de peinture, le tissu, etc. Par contre quand il s'agit de matières naturelles, la branche d'arbre, le fragment d'écorces, la bogue de châtaigne, elles subissent une légère transformation formelle.

III-2-2-1-12. Travailler un élément sans lui ôter son caractère naturel « son origine ».

Ce sont des éléments qui témoignent d'une histoire, d'un vécu, par la couleur, la forme, la spécificité de la constitution végétale. Ils sont récupérés de la nature environnante, et par la suite ils sont travaillés pour être adaptés à un projet, mais pour autant ils ne perdent pas leur caractère origine. Par exemple, les écorces sont ramassées dans la forêt, et ensuite trempées dans l'eau avec quelques gouttes d'eau de Javel pour désinfecter, puis mises sous un poids pour aplatir la forme. Et j'applique le même schéma de traitement pour les branches d'arbres et les bogues des châtaignes.

Cette intervention enlève une partie naturelle de leur état : le fragment d'écorce perd sa forme origine ; courbé, la branche est débarrassée des derniers bouts d'écorce qui la recouvraient, la bogue de châtaigne est aplatie, la poussière et les saletés disparaissent. Mais pour autant leur identité physique naturelle n'a pas disparu ; fragile, souple, éphémère, irrégulier, rugueux, etc.

III-2-2-1-13. Révéler les matériaux par le dépouillement.

Cette procédure rend les matériaux dans une réalité formellement dégagée de toutes les interférences formelles. Cette nudité obtenue par le procédé de travail permet l'identité de chaque matériau d'une façon immédiate, évidente, par rapport à sa forme et à son caractère physique. On peut ainsi dire que la transformation de la

matière constitue une part du procédé du travail au même titre que de découper la barre de métal ou le panneau de bois, ou de traiter le métal avec un produit antirouille.

- Bogues de châtaignes :

Par exemple dans le travail fait de bogues de châtaignes, *Le manteau de châtaigne*, ce qui est montré c'est le caractère physique de la matière : épineux à l'extérieur, velouté à l'intérieur. La forme aplatie des bogues des châtaignes est employée pour la construction de surfaces, mais la transformation de leur forme initiale ne modifie pas l'identité physique du matériau. Donc, l'acte de transformation reste sur le plan technique une procédure préparatoire.

D'autre part les travaux fait de matières hétérogènes ; la branche d'arbre, la barre métallique, le fil de chanvre. La branche et la barre métallique sont découpées de même longueur. La branche est nettoyée, la barre métallique est nettoyée et traitée au produit antirouille. L'assemblage de ces deux éléments par le fils de chanvre montre leur réalité sous un aspect dépouillé, dégagé de tous les éléments parasites visuels.

Donc d'une certaine manière, l'intervention du nettoyage, du découpage ou du traitement se fait dans le but de mettre les corps du matériau physiquement à nu. Cela me permet d'aller à la recherche d'un langage plastique dépouillé, direct, et qui accompagne une certaine simplicité visuelle dans l'aspect final du travail.

Par cette procédure j'ai voulu intégrer une part de la réalité telle quelle dans ma pratique, avec toute la singularité et la spécificité physique des matériaux. C'est la matérialité du matériau qui est mise en avant et fournit le langage expressif de mon travail.

III-2-2-1-14. Etre sensible à la logique que propose chaque matière.

L'expression en un langage artistique directement appliqué sur les matériaux renverse la tendance habituelle de la création de certaines pensées artistiques au

XX^{ème} siècle. C'est-à-dire que l'acte générateur d'un artiste consiste à choisir l'objet et à le présenter en donnant l'importance à sa matérialité.

« Aujourd'hui, plus qu'à aucune autre époque, l'artiste a choisi de laisser à la matière et à sa propre réalité énergétique, une grande liberté d'action. L'évolution du matériau - ramollissement, liquéfaction, compression, dilatation, condensation... - est acceptée et intégrée à l'histoire même de l'œuvre. Est-ce à dire que l'artiste renonce, de ce fait, à une des responsabilités capitales de son métier qui le vouait à une lutte décisive contre l'élément naturel, pour soumettre ce dernier à l'attention artistique ? Est-ce à dire qu'il renonce à ce par quoi son geste devenait artistique, dans ce basculement du matériau brut et naturel vers celui, usiné, cultivé, domestiqué de l'œuvre ? En vérité, l'attention portée à la matière, la mise en évidence de ses potentialités et de ses propriétés, le parti pris de la laisser évoluer en fonction de paramètres parfois non maîtrisables, comme la force de gravité, ne constituent un refus qu'en tant que l'art conserve encore sa double fonction d'édification. Le choix qui se porte sur les matériaux précaires et instables que tant d'artistes vont intégrer à leur œuvre, à la suite des propositions exemplaires de Marcel Duchamp, peut s'analyser comme un geste de défiance à l'égard d'un ordre esthétique où l'affirmation prévaut sur le questionnement et la certitude dispense de toute interrogation réelle. A l'art inéquivoque de la construction s'oppose un art plus ambigu que les remous de la matière rend plus mystérieux encore. Aux contours toujours simplifiés de l'esthétique édictrice succèdent les formes incertaines d'un art réellement expérimental où le hasard, dans ses multiples faces, participe à l'œuvre comme matière première⁵³ »

III-2-2-1-15. Trois stoppages étalon.

« Trois stoppages - étalon est la première œuvre de Marcel Duchamp intégrant un élément mou, le fil à coudre. Pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, un matériau de ce type est employé par un artiste, non comme accessoire, mais pour lui-même, pour ce qu'il est, pour les propriétés physiques qui

⁵³ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes*, op. cit. pp. 19-20.

sont les siennes. Cet assemblage, conservé avec grande précaution dans une mallette de bois, ornée de trois étiquettes de cuir noir où apparaît ostensiblement le titre en lettres d'or, est un apport décisif pour toute l'histoire de l'art. Une telle mise en scène, sobre et cérémonielle tout à la fois, est une sorte de célébration d'un matériau docile, découpé en trois segments de longueur égale, et celle d'un acte aux conséquences considérables. En effet, simultanément, Marcel Duchamp attire l'attention sur l'introduction d'un matériau nouveau et inattendu, parfaitement inadapté aux pratiques artistiques habituelles et sur le procédé même dont rend compte l'inscription au verso des bandes de toile : « Un mètre de fil droit horizontal, tombé d'un mètre de haut. » Matérialité et glissade vers le bas resteront désormais liées l'une à l'autre, marquant de façon toute particulière l'histoire de la sculpture contemporaine.

C'est la chute du fil que Marcel Duchamp expose dans cette œuvre, c'est aussi le geste de rupture perpétré contre l'inflexibilité des formes artistiques. C'est par là même l'énoncé de sa volonté de prise de distance. L'écheveau du fil d'Ariane s'est révélé plus contraignant qu'utile ; Marcel Duchamp l'a compris qui, avec *Trois stoppages - étalon*, largue les amarres, coupe les cordages qui retenaient l'art à des rives jugées trop sèches.

Laisser tomber, lâcher, détacher, larguer sont, avec tous leurs sens, inclus dans le projet, non point pour la seule démonstration iconoclaste ainsi qu'il a été dit trop souvent, mais pour ouvrir l'art à de nouveaux possibles, pour en élargir encore les limites. La transgression de Marcel Duchamp est celle de qui, non seulement trancherait le fil ombilical, mais qui plus est, déciderait de l'exposer comme le témoignage d'une liberté nouvellement acquise.⁵⁴ »

III-2-2-1-16. Duchamp et ses successeurs.

Depuis le geste initial de Duchamp, de nombreux artistes introduisent dans leur travail divers matériaux pour leur présence physique singulière, notamment dans les années 60 : Giuseppe Penone, Robert Morris, Michio Yoshihara, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Eva Hesse, Claude Viallat, Daniel Buren, Sam Guillian,

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

Richard Serra, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Christo, Bernard Pagès, Giovanni Anselmo.

III-2-2-1-17. Robert Morris:

- *Felt Piece, 1974:*

Faire apparaître la matérialité du matériau par la présence physique des matériaux est ainsi la préoccupation de nombreux artistes. Par exemple dans le travail de Robert Morris *Felt Pièce. 1974.* (fig. 16)

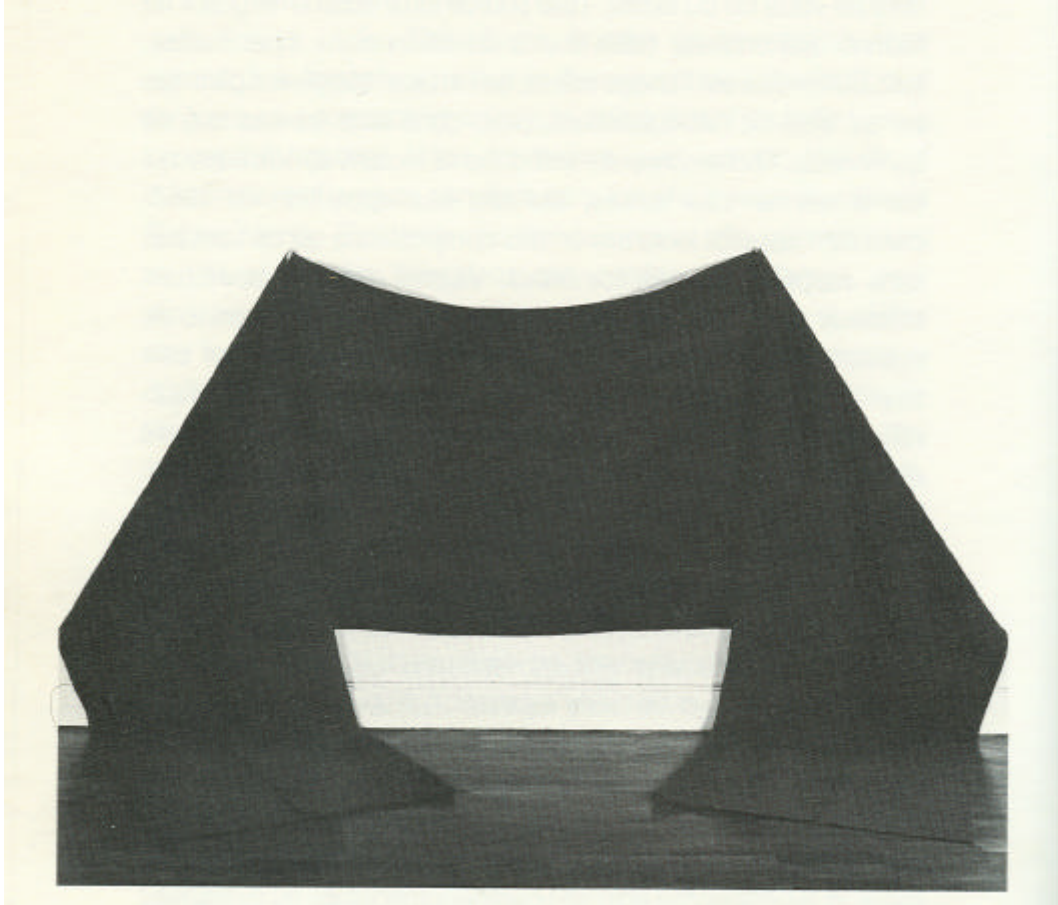
Il se procure de grands rouleaux de feutre brut. Il coupe simplement des morceaux aux dimensions qui lui conviennent. Puis il les met en scène en laissant apparaître les caractéristiques du matériau, tel qu'il a été fabriqué : sa souplesse, son épaisseur, sa couleur, sa texture, éventuellement ses accidents. Dans cette expérience, la matière est mis en avant de la scène par les effets aléatoires auxquels il peut être soumis. Cela laisse au matériau la possibilité de fonctionner selon ses propres lois. Son geste se met au service de la richesse du matériau, le laisse parler.

- Importance du dispositif de présentation dans la mise en œuvre du matériau :

« On peut observer que la majorité des œuvres constituées de feutre présentent un point de fixation, éventuellement deux, à partir duquel naît la forme nouvelle. Tirée d'une pièce de tissu industriellement produite et donc livrée en rouleau ou en feuillets de dimensions standardisées, elle reste à l'origine parfaitement lisible. Les entailles ou les découpes que Robert Morris pratique sur elle ne produisent des déformations ou des relâchements qu'à partir du moment où la pièce est fixée au mur ou est présentée au sol. L'accrochage peut accentuer les distorsions au point de rendre totalement illisible le "dessin" de la pièce, issu pourtant d'une découpe à la base toujours géométrique elle aussi.⁵⁵ »

⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

Cette volonté de montrer la réalité physique des matériaux dans l'idée de faire apparaître leur matérialité physique et formelle se retrouve notamment dans les deux tendances artistiques européenne et américaine : l'Arte Povera et les minimalistes américains.



(F. 16). Robert Morris, *Felt Piece*. 1974, feutre plié et bois, 190x970cm (œuvre déployée)
Musée d'art moderne, Saint – Etienne.

III-2-2-1-18. **Arte Povera et Minimal Art.**

Les artistes de Arte Povera utilisent des matériaux souvent peu transformés, précaires, communs, rudimentaires et artisanaux, et tirent partie de leurs propriétés physiques, chimiques. C'est une utilisation purement élémentaire des matériaux qui refuse toutes les interprétations spéculatives. Par exemple : terre cuite, verre, ciment, plâtre de Gilberto Zorio, chiffons, mica de Michelangelo Pistoletto, feuille d'aluminium, nylon de Marisa Merz, métal, sac de plastique, terre, branche d'arbre de Mario Merz, charbon de Kounellis, amas de tubes en Eternit de Alighiero Boetti, etc.:

Par contre, les artistes minimalistes américains s'intéressant au côté formel des matériaux : la géométrie, la symétrie, la répétition..., les artistes minimalistes américains prennent souvent des matériaux issus d'une production industrielle. Cela dénote une volonté de choix impersonnel, et de rejet d'un geste qui impliquerait tout ce qui est de l'ordre d'une émotion personnelle. Ils emploient des matériaux préfabriqués d'où la notion de géométrie où l'aspect standardisé est dominant : plaque de bois, de métal ou de plastique, morceau de feutre, ou des objets comme des néons, ou des structures préfabriquées comme des cubes d'acier, etc.

- Similitudes :

Je trouve une certaine similitude dans les deux mouvements artistiques concernant le choix des matériaux et certaines de leurs revendications. Par exemple le choix de matériaux volontairement rudimentaires et insignifiants ou décalés, du moins pour le sens sacré de l'art, de **l'Arte Povera**. Je partage une part de leur esprit revendicatif qui est liée à l'environnement de notre vie moderne au sens large du terme.

Quand je choisis des matériaux végétaux : le fragment d'écorce, la branche d'arbre, le bogue de châtaigne, je les prends en ayant conscience que ce sont des éléments opposés à toute forme de sophistication culturelle. Cela s'applique aussi au choix des matériaux issus de l'industrie : le carton, la bande de métal, la plaque

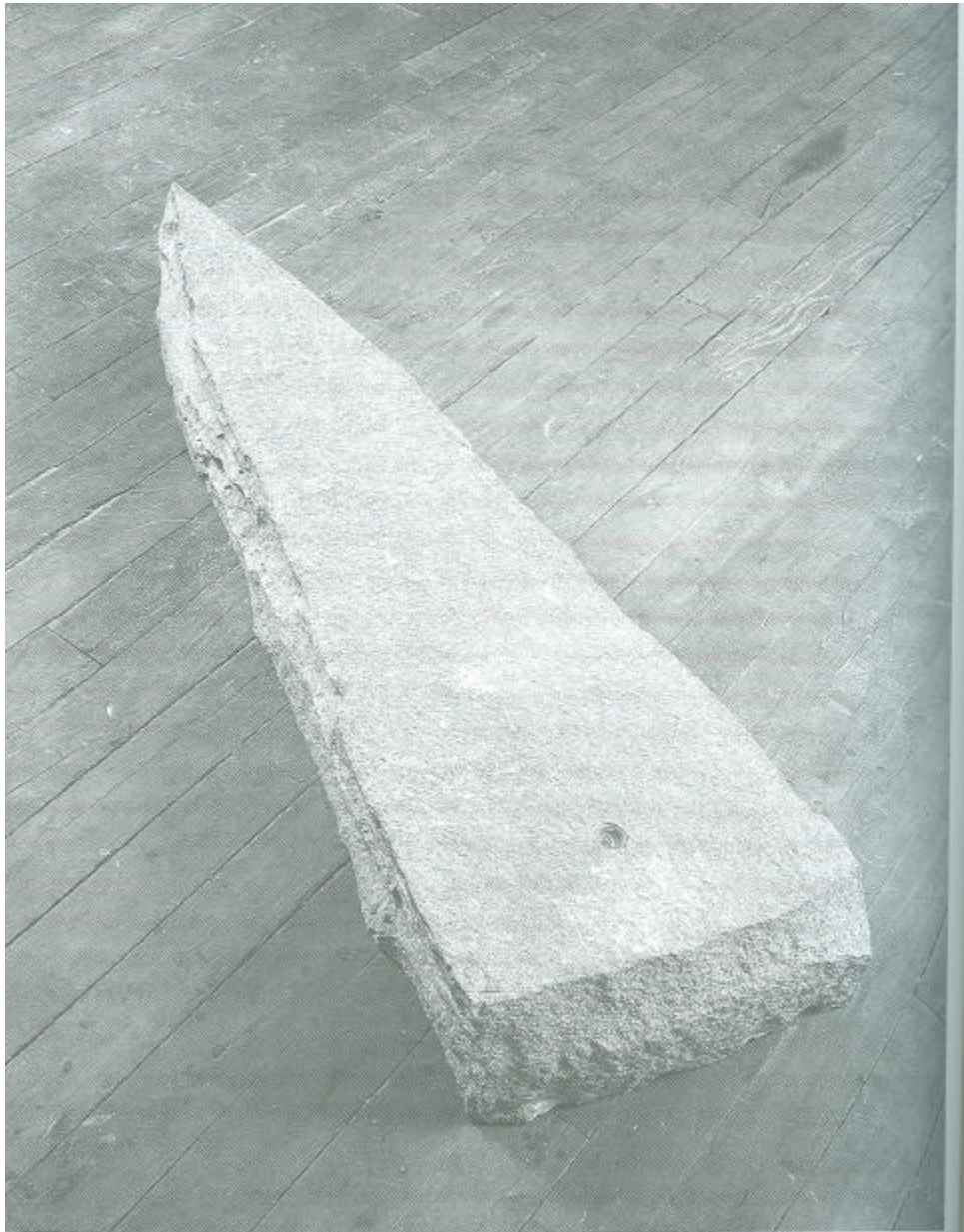
de plexiglas, la moquette, etc. C'est une recherche de la valeur culturelle environnante qui est destinée à refléter le paysage culturel de la société.

Concernant le choix des matériaux pour leur identité formelle (matériau préfabriqué) je me trouve aussi une certaine similitude par rapport aux artistes du **Minimal Art**. Sur ce point je partage le même désir, car quand je choisis les matériaux industriels, je prends en considération leur aspect impersonnel, formé. Cela implique bien sûr automatiquement le refus de tout aspect anecdotique et d'interprétation personnelle de ma part. Par exemple le carton ou la barre de métal, la bande métallique ou le plexiglas, je les choisis pour des raisons impersonnelles, et pour leur aspect aseptisé et uniforme.

- Différences :

Mais cela étant, je dois constater qu'il y a des différences dans la manière de concevoir les matériaux. Chez les artistes de **l'Arte Povera**, je trouve que la considération élémentaire des matériaux dépasse la réalité physique concrète. C'est-à-dire qu'ils vont jusqu'à prendre en compte les composants chimiques et substantiels des matériaux. Cela les amène à réfléchir à l'identité des matériaux au niveau ontologique. Cela engendre un esprit « alchimiste » énergétique et phénoménologique.

Par exemple Anselmo Giovanni emploie une boussole pour faire apparaître ce qui est invisible dans son œuvre s'intitulée de *Direzion.1968*. (fig. 17) Cette boussole indique le nord magnétique (énergie). Donc il met en scène le matériau qui rend visible ce qui est invisible. Cette œuvre suggère un phénomène énergétique d'une réalité environnante grâce aux propriétés d'un matériau. On peut dire que son emploi de la boussole n'est pas un choix lié à la forme de celle-ci, mais elle a été choisie pour sa fonction essentielle : son fonctionnement énergétique. Ce rapport d'ordre énergétique, visible et invisible des matériaux est absent dans ma conception des choses.



(F. 17). Giovanni Anselmo, *Direzion*. 1968. Granit et boussole. Courteys galerie Durand-Dessrt, Paris.

Quant à la plupart des **artistes minimalistes**, ils conçoivent les matériaux purement du côté formel. Cela veut dire que les autres caractéristiques du matériau les préoccupent moins. C'est une attitude effectivement minimale au sens étroit du terme. Ils visent uniquement à introduire l'aspect formel du matériau, donc ce qui en est visible. Cependant certains artistes ont une conception plus large de l'emploi des matériaux.

Par exemple Robert Morris, quand il étend des morceaux de feutre découpés en longueur : *Sans titre.1965.* (fig. 18) Cela révèle la mémoire du matériau. Le caractère souple du matériau le fait se courber, se plier ou s'étendre avec les aléas de la forme. Cela se différencie des autres expériences où apparaît l'expression la plus générale de ce mouvement.

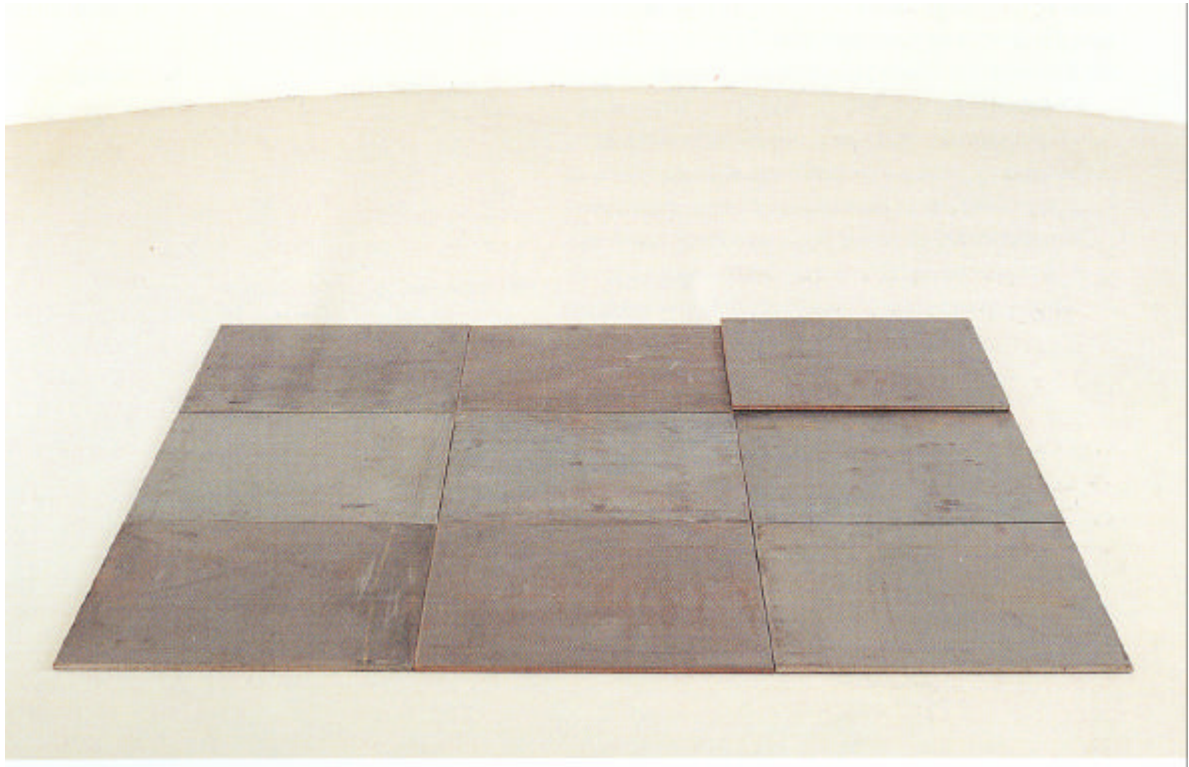
Par exemple, Carl Andre dans une étude géométrique formée d'éléments plats, carrés ou rectangulaires, semblables et interchangeables, qu'il effectue depuis 1966. Il emploie la plaque métallique entièrement préfabriquée. *South Deck. 1993.* (fig. 19) Elle est brute, non peinte, et carrée, géométrique. L'œuvre faite du matériau usiné et géométrique n'a pas d'autre signification qu'elle-même. Il s'agit de prendre le matériau préfabriqué et de l'installer suivant la régularité qu'il impose par lui-même. Le matériau reste sur une position purement formelle et visuelle.

Tandis que dans mon travail l'aspect formel du matériau est pris en compte comme étant une des réalités physiques du matériau, il n'est pas pour autant un élément déterminant pour la finalité du travail. Par exemple quand j'utilise les matériaux préfabriqués : les cartons coupés carrés, la bande de métal, etc., je les choisis pour leurs réalités physiques (forme, dureté, résistance, élasticité, couleur, structure, flexibilité).

Quand je prends le carton coupé, je tiens compte de son identité, de sa matérialité physique dans son ensemble, c'est-à-dire issue de la fabrication industrielle, molle, fragile, géométrique, lisse, etc. C'est une identification globale de son caractère et de sa matérialité physique.



(F.18). Robert Morris, *Sans titre*. 1965. Feutre, hauteur : 3,05m. Collection Saatchi, Londres.



(F. 19). Carl Andre, *South Deck*. 1993. Plaques de métal, chaque élément 50x50cm; l'ensemble 150x150cm. Mouans-Sartoux, collection Albers-Honegger, espace de l'Art Concret.

Alors que si un artiste minimaliste s'emparait du même matériau, il intéresserait davantage à la forme géométrique du matériau. Ce qui me permet de prendre en considération, malgré la ressemblance du type de choix du matériau, le fait que l'intérêt porté au matériau est différent entre l'artiste du minimal art et moi.

L'artiste minimal s'intéresse d'avantage à la réalité visuelle du matériau, alors que pour ma part je m'intéresse à toutes les parties du matériau non révélées à première vue, mais qui vont être révélées dans le processus du travail. D'où la notion d'aléatoire, et de forme évolutive du matériau qui prend sa place dans le processus du travail : carton déchiré, fragment des écorces cassé, tissu en moquette ondulée, panneau de bois éclaté, etc.

III-2-2-2. La gestion des matériaux.

Elle concerne **la mise en forme** du matériau. Comment est-il **mis en place** dans le travail ? Ces questions permettront de définir **la manière dont on considère le matériau**. Est-ce le matériau en tant que **sujet**, en tant que cause et motif de l'œuvre ? Est-ce le matériau en tant qu'élément **constitutif de l'œuvre** ? Est-ce enfin le matériau en tant qu'élément **constituant de l'œuvre** ? Est-ce le matériau pris en tant que sujet, en tant que cause et motif de l'œuvre ?

III-2-2-2-1. Un langage direct et immédiat par la présence des matériaux :

Dans mon travail, les matériaux sont mis en rapport entre eux. Ils constituent un univers par extension de la catégorie opposée, pour me permettre d'exprimer plus clairement la cohabitation des matériaux dans le déroulement exemplaire d'un espace environnemental qui fonctionne par le caractère antagoniste. Cela se traduit par la réunification de matériaux qui ont souvent des caractères opposés.

L'environnement social dans lequel je me trouve m'oriente vers une direction d'expression plastique la plus simple et élémentaire possible. Il implique un souci de compréhension pour les spectateurs. Cela m'amène à créer un langage direct et immédiat par la constitution des matériaux une manière plus réelle et plus évidente.

Par le contact direct de la matérialité des matériaux de caractères opposés, je souhaite susciter une lecture nouvelle et immédiate, directe et réelle. Ainsi les matériaux dans mon travail sont destinés à servir de code pour rendre lisible une expression plastique fondée sur l'esprit de dialogue.

III-2-2-2. Confronter des identités afin de les faire exister davantage.

La réalité du rapport par la cohabitation de matériaux aux identités opposées est un principe d'association des éléments dans mon travail. Par exemple quand je réunis deux éléments individuels aux identités opposées à l'aide d'un système de lien, cela engendre une permanence relationnelle entre les matières, imposée par l'autorité du système du lien. La cohabitation créée par le système du lien permet d'exister davantage, chaque élément étant confronté à une situation inhabituelle.

III-2-2-3. Activer les matériaux par la rencontre.

Mon intention réside dans la gestion, ou la mise en rapport de matériaux qui ont leurs propres caractères physiques. Cela engendre la revalorisation des matériaux pour leur matérialité physique. Autant les matériaux peuvent rester neutres individuellement, autant ils peuvent être actifs quand il s'agit d'une rencontre.

III-2-2-4. Cuisine :

Je trouve intéressant de faire ici le constat suivant : je travaille comme je cuisine. Un des principes de la cuisine étant l'association des éléments et du goût, il m'arrive souvent d'associer la recette Coréenne et Européenne. Il en résulte souvent une recette totalement hybride, mais je trouve toujours quelque chose de nouveau et de singulier.

En général quand je fais la cuisine j'aime bien voir l'identité de la matière : sa couleur, sa constitution, sa forme singulière. Donc la préparation culinaire reste relativement simple, par exemple laver ou éplucher ou couper. Cuite ou non cuite, quand elle est présentée sur l'assiette, on reconnaît facilement si c'est une carotte

ou un poivron, etc. Cela attire souvent l'attention sur les aliments associés. Il en résulte un contraste relationnel entre les aliments : couleur, forme, etc.

Cette métaphore peut expliquer l'utilisation des éléments de mon travail. J'affiche la singularité matérielle et physique de chaque élément. Par ce procédé, ce qui m'intéresse c'est de voir ce qui est dans l'assiette, donc le contenu de l'assiette et non pas la forme de l'assiette ou de la table.

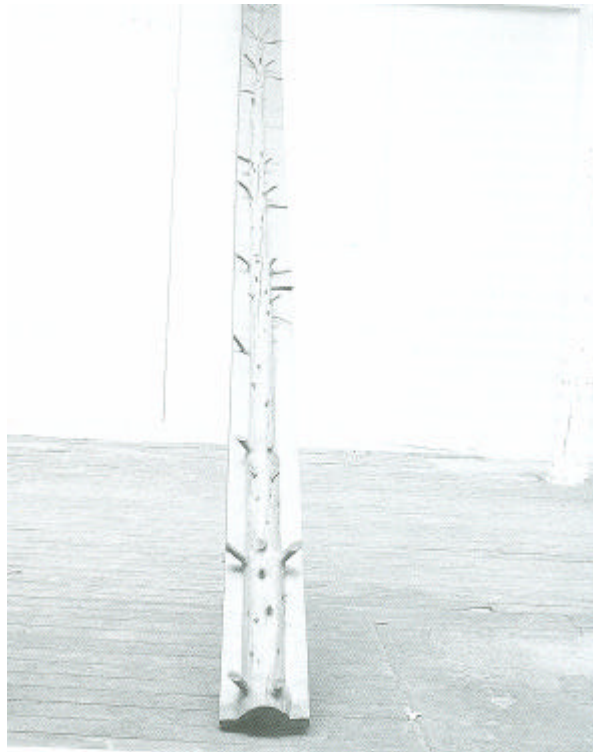
Cela veut dire que la présence des matériaux dans mon travail est considérée à la fois comme **l'élément constitutif** de l'œuvre.

III-2-2-2-5. L'Arte Povera : le processus relationnel par l'opposition.

Parmi les nombreux mouvements artistiques l'Arte Povera fait un grand usage des mises en scène de la matière. Il confronte des matériaux de nature très différente qui se trouvaient dans l'environnement des artistes : métal galvanisé, briques de terre cuite, chaux, tubes de néon, fruits et légumes, granit, éponge, cire phosphorescente, matières synthétiques, etc.

Leur emploi de matériaux ordinaires et naturels contre des matériaux artificiels démontre la volonté de construire une activité processuelle, fondée sur des pratiques confondues avec les exigences d'une réalité vécue.

Par exemple quand Penone applique un greffage de la main en fonte sur un arbre dans la forêt, concernant l'œuvre intitulée *Il continuera à croître sauf en ce point* (1968), cela peut être vu comme une idée écologique. Ailleurs, dans l'œuvre intitulée *Albero di 5m. 1972.* (fig. 20) il fait réapparaître la forme d'une branche à partir d'un bloc de bois déjà coupé. Cela dans le but d'évoquer l'aspect mitigé de ce qui est vrai ou faux, et de provoquer un questionnement sur la place de la nature dans la culture. Quant à Merz il emploie des matériaux variés pour la construction de son installation *Igloo di Giap. 1968.* (fig. 21) métal, sac de plastique, terre, tube au néon. On y voit un mélange de différentes cultures : l'ancienne/ la moderne, l'Orient/l'Occident.



(F.20). Giuseppe Penone, *Alberto di 5m*. 1972. Bois sculpté. Courteys galerie Durand Dessert, Paris.



(F.21). Mario Merz, *Igloo di Giap*. 1968. Armature de fer, sacs de plastique remplis de terre, tubes de néon. 100x200cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

III-2-2-2-6. Etat d'esprit voisin.

Je me trouve une certaine parenté avec l'Arte Povera. Cela du fait de l'emploi d'éléments artificiels en opposition aux éléments naturels. C'est un processus qui met en relation des éléments de caractères éloignés. La mise en relation des matériaux pour leur matérialité telle quelle conduit souvent à un travail à l'aspect dépouillé et simple.

Par exemple dans mon travail, la barre de métal associée avec la branche d'arbre, le carton et les tissus associés avec les écorce d'arbre, les plaques de plexiglas avec les plantes vivantes, etc. Ou encore des produits sortis de la fabrication industrielle comme les lamelles d'acier, les lanières en plastique, les fils de nylon et de fer, le tissu, les pots de peinture, les serre-joints, les sangles, etc. Souvent ces éléments trouvent leur raison d'être dans mon travail, par la confrontation formelle et mécanique de ce qui les oppose.

C'est-à-dire que l'emploi des matériaux par L'Arte Povera dans une mise en scène relationnelle ne s'arrête pas seulement à une réalité physique, formelle, mais qu'elle se situe au-delà de ce qui est visible et tangible.

Cela veut dire aussi que la proposition faite par la mise en relation des matériaux, n'est qu'un point de départ du processus qui laisse le matériau agir selon ses propriétés substantielles (ex : propriétés chimiques), et énergétiques, par rapport à sa condition environnante.

Désormais, en filant la métaphore culinaire, une carotte n'est plus un simple légume orangé, de forme allongée, au goût légèrement sucré, mais elle contient une capacité substantielle qui peut détruire certaines vertus des vitamines quand elle est confrontée à un concombre par exemple. C'est-à-dire que la partie invisible du matériau est prise en considération comme étant l'élément fondamental de son existence. Donc c'est un questionnement sur **l'essence même du matériau**.

- *Direzion* :

Reprenant exemple d'Anselmo Giovanni, dans son œuvre s'intitulée de *Direzion*, il pose au sol un grand morceau de granit brut sur lequel il insère une boussole. La forme de l'installation nous paraît simple, et dépouillée. La présence du granit nous évoque le sens de l'immobilité, de la stabilité ou de l'inactivité, tandis que la boussole nous évoque le sens de l'instabilité, de la mobilité ou de la capacité de réagir en fonction du moment présent.

Donc la conjugaison de deux matériaux relie le temps : le passé et le présent. La force de gravité active l'aiguille de la boussole, c'est une action constante de son environnement. L'énergie invisible rendue visible par la boussole nous permet de réfléchir sur ce qui est de l'ordre du monde visible et invisible, de l'immatériel et du matériel. La présence des matériaux incarne l'idée de processus dans une réalité. Le temps est ainsi présent dans l'art.

- *Senza Titolo, 1968* :

Et dans une autre œuvre d'Anselmo intitulée *Senza Titolo.1968*. (fig. 22) il associe un bloc de granit avec une salade à l'aide d'un fil de cuivre. L'assemblage de ces matériaux évoque une rencontre d'éléments incompatibles : organique/inorganique, et éphémère/stable.

La cohabitation de deux matériaux est considérée comme un départ ou un point de jonction pour le renouvellement de leur état physique et matériel selon la condition environnante de l'œuvre : la température, la luminosité, l'humidité, etc. Donc la proposition de Anselmo n'a pas une finalité définie pour les matériaux, au contraire il laisse se développer leur matérialité énergétique et substantielle. D'une certaine façon il emploie ces matériaux, non pas pour aboutir à une œuvre formellement définie, mais il propose les matières pour qu'elles deviennent une forme.



(F.22). Giovanni Anselmo, *Senza titolo*. 1968. Granit, laitue, fil de cuivre, 65x30x30cm, Courtesy Artist.

Comparons avec la cuisine en admettant qu'il prenne un morceau de viande et une carotte. Selon son principe de disposition, il les poserait simplement sur une assiette au lieu de les laver, de les couper, de les éplucher et d'en faire un plat. Donc son acte de prendre les éléments n'aboutirait pas à une recette qu'on savourerait par la suite, mais sa proposition permet d'observer le devenir des éléments proposés : la décomposition, l'odeur, le changement de texture, le séchage, etc.

L'intérêt qu'il a par rapport à cette disposition de deux éléments, c'est l'évolution substantielle des éléments. Il ne s'intéresserait pas tant au nom du plat, ni à celui de l'assiette qu'à analyser comment un morceau de viande ou de carotte évolue au sein d'une réalité donnée.

Cela me permet de dire que les matériaux dans l'Arte Povera, sont présents en tant qu'acteurs d'une œuvre. C'est à dire qu'ils sont les **constituants** de l'œuvre. Leur présence n'aboutit pas à l'œuvre formellement, matériellement, mais elle permet de continuer un processus évolutif. Donc le temps présent est inclus dans l'œuvre.

Alors que dans mon travail, la présence physique des matériaux est présente en tant qu'élément catégorisé, définitif. Cela veut dire que la disposition des matériaux dans mon travail est un acte qui suspend une certaine réalité des matériaux, comme étant le moment vécu.

III-2-2-2-7. Les carottes du Minimal Art :

Une autre utilisation des matériaux non transformés (ou peu), souvent issus d'une préfabrication, est repérable chez les artistes du Minimal Art américains. Ils prennent soit des objets (ex : des néons), soit des matériaux de base : plaque d'acier, de plexiglas, d'aluminium, brique en métal, ou en terre, panneaux de bois, etc. Je trouve une certaine similitude avec ma pratique s'agissant de l'introduction et de la présentation simple des matériaux tels quels. Mais cette ressemblance apparente diffère fondamentalement quand on regarde leur intérêt principal porté sur les matériaux.

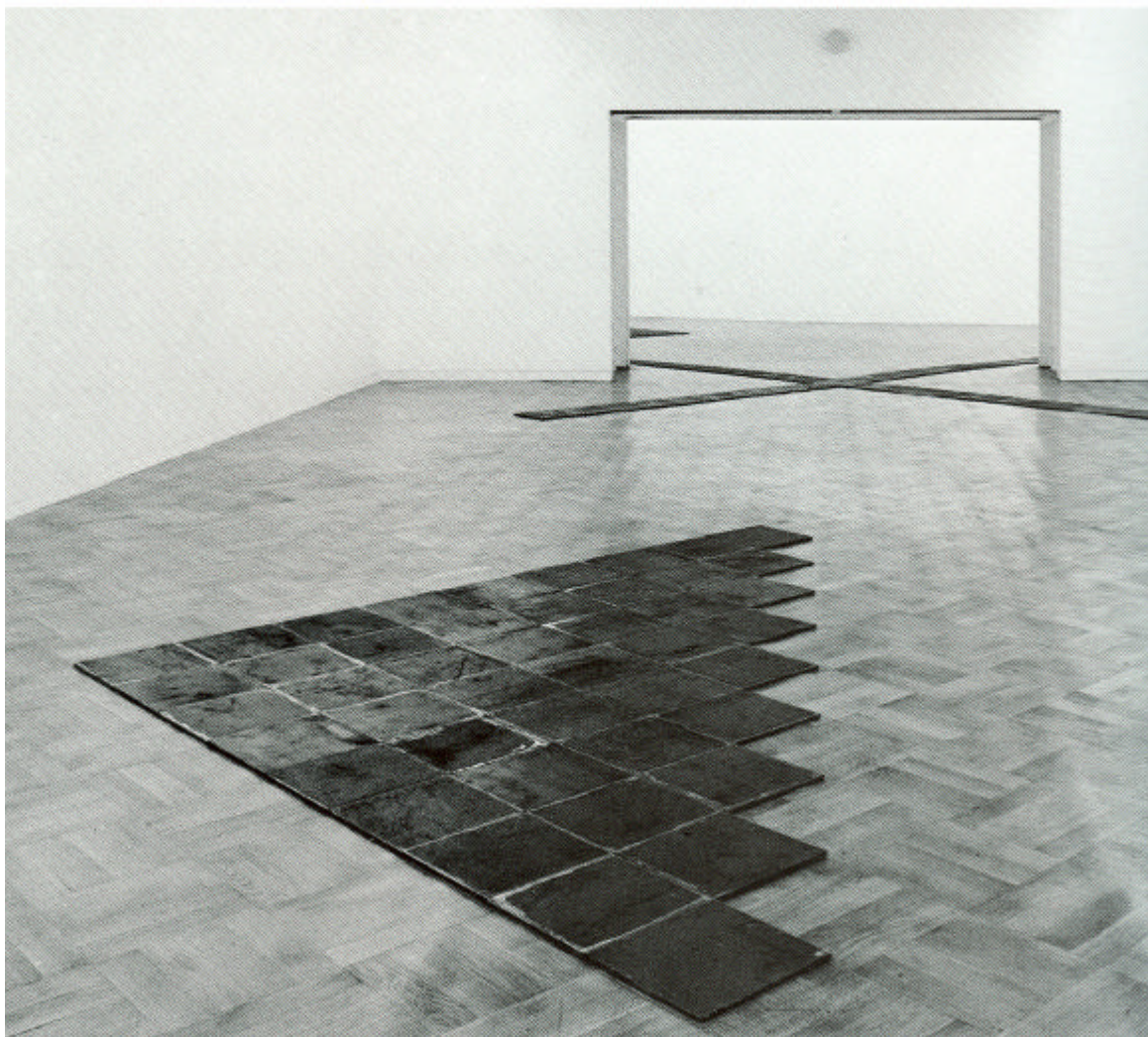
Je reprends l'image de la cuisine. Selon leur principe, ils choisiraient les produits préparés à l'avance, comme par exemple les carottes découpées industriellement. Eventuellement traitées pour sauvegarder leur forme actuelle. Ensuite ils les disposeraient directement sur la table suivant la forme de la carotte prédécoupée. S'intéressant uniquement à la mise en place des morceaux des carottes par rapport à la surface de la table. Donc un geste répétitif, et une mise en position d'éléments modulables.

En ce sens les carottes ne sont pas là pour faire un plat, ni pour que l'on observe leur vertu substantielle, énergétique. Mais leur mise en scène serait conçue dans l'idée de montrer leur présence formelle et matérielle par rapport à celle de la table. Cela supprime entièrement les pensées culinaires qu'on peut avoir par rapport à la matière adoptée. Donc ils suppriment la présence de l'assiette, on ne voit que l'élément culinaire en tant qu'élément principal ainsi que cet élément disposé sur la table. Cela établit un rapport direct entre la table et les morceaux de carotte. (Le matériau donc la carotte par rapport l'espace : donc la table).

Cela risque de modifier la perception de la table. Désormais la table n'est pas considérée comme un espace conventionnel où on met les plats préparés dans une assiette, mais la perception de la table dépend de ce qui est dessus, donc de la disposition des carottes. Selon cette image j'en arrive à penser que la présence des matériaux pour les artistes minimalistes sert de modificateur d'une perception de l'espace. Donc le matériau apparaît en tant que **sujet** et sa présence dynamise l'existence de l'espace.

III-2-2-2-8. *Crucis*, de Carl Andre:

Carl Andre réalise son installation *Crucis*. 1981. (fig. 23) L'œuvre est faite des plaques d'acier identiques (issues des mêmes conditions de réalisation industrielle). Il les dispose au sol l'une après l'autre formant une surface qui les distingue du sol en parquet.



(F. 23). Carl Andre, *Crucis*. 1981. 37 plaques d'acier, 30x30cm chacune. Courtesy Galerie Antony D'Offay, Londres.

La présence de ces plaques disposées en triangle divise l'espace en deux parties, les plaques étant la première et le parquet la seconde. C'est une ligne frontalière créée par la mise en place de matériaux étrangers qui divise et relie le sol et l'œuvre. Cela nous amène-t-il à questionner l'œuvre dans l'espace, ou l'espace de l'œuvre ? Cette œuvre évoque la rupture et la continuité par une limite fabriquée artificiellement. D'une certaine manière, par son geste il révèle le rythme de l'espace par la présence de la structure (œuvre). Donc la simultanéité entre l'œuvre et l'espace crée l'effet visuel qui peut être perçu tantôt comme équilibrant ou tantôt comme déséquilibrant. En somme le dynamisme de l'espace est révélé.

« Construire, c'est agir. Agir, c'est viser l'union à l'espace et dans le temps. La sculpture est l'action du corps dans l'espace et au temps. Telle est la définition de la sculpture d'Andre : manipuler, poser, juxtaposer des modules à la mesure du corps, mesure qui n'est pas celle de la lettre anthropomorphe, mais d'un corps non autonome, reconstruisant sans cesse la perte du site.⁵⁶ »

Ainsi, la présence du matériau chez les minimalistes sert d'avantage comme un moteur de l'espace, c'est elle qui permet de révéler l'existence d'un espace dans une évolution temporelle et spatiale.

III-2-2-3. L'aspect final de l'œuvre.

III-2-2-3-1. La perception des matériaux :

Ainsi la réalisation de l'œuvre par le choix et la disposition des matériaux aboutit à un résultat formel et matériel. Par rapport à ce résultat se pose la question de **la perception des matériaux** présents dans l'oeuvre finale. Cela implique la manière de percevoir l'œuvre non pas sous une formulation catégorique (objet ou installation, etc.), mais sous **le rapport entre l'espace et l'œuvre et entre l'œuvre et le public.**

Ma question est de savoir comment interpréter les œuvres mettant en scène la présence physique des matériaux : **dans l'espace, de l'espace, avec l'espace ?**

⁵⁶ Revue « Art studio », Automne 1987. p. 65–67.

Comment sont elles **présentes et perçues par le public** ? Cela permettra de voir l'identité de l'œuvre par rapport à la présence des matériaux.

- Le premier questionnement :

Le premier questionnement : le lien entre l'œuvre et l'espace, permettra de catégoriser la dimension de l'œuvre par les trois catégories d'optiques : **focalisée, macroscopique, centrée.**

- Le deuxième questionnement :

Le deuxième questionnement, le lien entre l'œuvre et public, permettra de situer la position de l'œuvre par rapport à la notion du temps. Est-ce que l'œuvre (la constitution des matériaux) est en état de **suspension ? En état d'une présence évolutive? Ou en état d'une présence définie ?**

III-2-2-3-2. Ce qu'est mon travail.

Quand on me demande ce qu'est mon travail, j'ai souvent dû mal à le définir. Il est ni une sculpture, ni une installation, ni une peinture. Alors qu'est-ce que c'est ? Il est fait de matériaux concrets qui concrétisent une forme, et cette forme est indépendante de l'espace. Cela veut dire que l'œuvre formée par les matériaux est considérée en tant qu'une unité individuelle qui affiche son existence uniquement par son propre corps. Donc elle nous oblige à regarder ce qui est en elle et non pas ce qui est autour.

- *Cerclage 1* :

Prenons un exemple, le travail intitulé *Cerclage I.1999.* (fig. 24) Il est défini par une forme carrée, due au format du carton. Ce support contient des fragments d'écorces morcelées, et il est cerclé par la bande métallique.



(F. 24). *Cerclage I*. 1998. Cerclage, 50x45cm, carton, écorce d'arbre, métal.

Et il est présenté au mur. Donc il forme une existence complexe d'où les notions d'extériorité et d'intériorité ou de contenu et de contenant sont déjà dans l'œuvre. Cela veut dire que la dimension de mon travail dans son rapport à l'espace propose **une vision focalisée**, concentrée sur ce qu'il est. C'est une intention de ma part pour favoriser la constatation de chaque matériau présent que le public peut pleinement savourer selon son imagination : comment il est, contre quoi, par quoi, etc.

Cela explique l'objectivité de mon acte artistique par la présence des matériaux. Elle réside dans un espace défini, où les vécus des matériaux sont présents comme étant un processus du passé. Alors on se pose cette question : comment les matériaux sont-ils vécus ? Cette question nous amène à une réalité du **lien entre l'œuvre et le public**. C'est-à-dire que le public déploie son imagination selon ce qu'il constate de l'œuvre.

Prenons l'exemple précédant (*Cerclage 1*) où il voit la morsure causée par la force du cerclage, donc une force imposée, et la résistance des fragments des écorces par rapport à ces forces. Cela implique un effort d'imagination du public vers le passé. La présence de l'œuvre montre la réalité des matériaux en tant que vécu, au vu du public. Ce qu'il voit c'est la réalité d'une confrontation physique entre les matériaux, mais celle-ci n'existe que dans son imagination. Cela explique que l'essentiel de mon acte réside en une **suspension** d'une certaine réalité des matériaux dans un cadre **temporel et spatial**. Comme un point de suspension. C'est-à-dire que l'œuvre est présente en tant que médiateur du passé et du présent entre l'auteur et le public.

Ainsi l'objectivité de mon travail par la présence physique des matériaux se limite à un temps d'arrêt, qui suspend une certaine réalité des matériaux comme dans un cadre défini en temps et en espace.

Par rapport à cette observation du lien entre l'œuvre et l'espace et entre l'œuvre et le public, je voudrais faire un rapprochement avec l'Arte Povera et l'Art Minimal.

III-2-2-3-3. La dimension macroscopique de l'Arte Povera.

Par rapport à la définition de mon travail, les œuvres des artistes **Arte Povera** affichent une dimension plus large que je nommerai « **macroscopique** », dans le sens où chez eux, la concrétisation d'une œuvre formée par la présence des matériaux n'est pas indépendante de l'espace (=environnement =univers matériel et immatériel). Au contraire elle a une certaine forme de dépendance vis-à-vis de ce qui l'entoure. La présence des matériaux peut être vue comme un commencement de l'évolution matérielle ou immatérielle. Et cette évolution de l'œuvre dépend de son environnement au sens le plus large du terme.

Donc, d'une certaine manière l'œuvre est considérée comme un élément intégral de l'espace. C'est-à-dire que chez eux, la présence de l'œuvre se révèle par le fait qu'elle est de l'espace. C'est l'espace environnemental qui modifie tous les renouvellements naissant de la matérialité de l'œuvre.

- *Il continuera à croître sauf en ce point :*

Reprenons l'œuvre de Penone, *Il continuera à croître sauf en ce point* (1968). Il y a un arbre vivant, sur lequel une main en fonte est incrustée. Ainsi l'œuvre est présente là où est l'arbre : dans la nature. La proposition de l'acte artistique a ouvert un processus évolutif des éléments composants, laissant la loi naturelle agir sur eux. L'œuvre n'est qu'une proposition de départ pour les éléments. Désormais leur présence dépend de l'espace environnemental.

D'une certaine façon l'œuvre est devenue la composante de l'espace environnemental. Elle devient donc un élément de l'espace. Cela explique l'objectivité de l'acte artistique par la présence des matériaux. Il réside dans une vision optique « macroscopique » d'un univers fait de ce qui est matériel et immatériel, (géographique, culturel, politique, social, etc.)

Ainsi on pouvait constater le lien constant en forme de dépendance ou de dialogue entre l'acte artistique (= la présence des matériaux = l'œuvre) et l'espace environnemental. Cela nous amène à questionner le rapport qu'il peut y avoir entre

l'œuvre et le public. Comment perçoit-on la présence des matériaux de l'œuvre : **est-ce une présence d'un passé défini, ou une présence évolutive ?**

Selon le même exemple, si le public voit un arbre vivant sur lequel il y a le greffage d'une main en fonte, il envisage un renouvellement de leur état physique à venir. C'est-à-dire que chaque élément va influencer l'évolution de l'autre, et vice versa : la naissance de nœuds, de cors, de bosses, etc. Cela explique une existence des matériaux dans le présent. Mais c'est un **présent dans le processus d'évolution**, c'est-à-dire que la confrontation de deux matériaux du point de vue du public n'est pas une réalité du passé suspendu, ni du présent défini mais elle est là, en train de suivre son évolution matérielle et immatérielle. Désormais le public assiste à une évolution successive de leur existence matérielle et immatérielle. Dans ce sens l'œuvre en elle-même n'aurait sa fin que si on la détruisait. Autrement dit elle est toujours en état de renouvellement sans être stratifiée, fixée dans une forme définitive.

III-2-2-3-4. Une place centrale dans l'Art Minimal:

Si les matériaux sont partie intégrante (osmose) de l'espace dans l'Arte Povera, ils sont présents dans **l'Art Minimal** en tant que modificateurs de l'espace. Donc ils occupent une place **centrale** par rapport à l'espace. C'est la présence des matériaux qui modifie la perception de l'espace. L'œuvre est la cause d'un changement de la perception de l'espace alors qu'avec l'Arte Povera elle n'est que le résultat de ce qui l'entoure.

Donc pour les minimalistes il y a une vision distincte entre l'espace et l'œuvre. D'une certaine manière ils matérialisent l'existence de l'espace par la présence des matériaux. Donc il y a une réalité associative entre l'espace et l'œuvre, mais dans cette réalité associative, ce qui est important pour eux, c'est ce qui est dans l'espace.

- *37 Pieces of Work, 1969:*

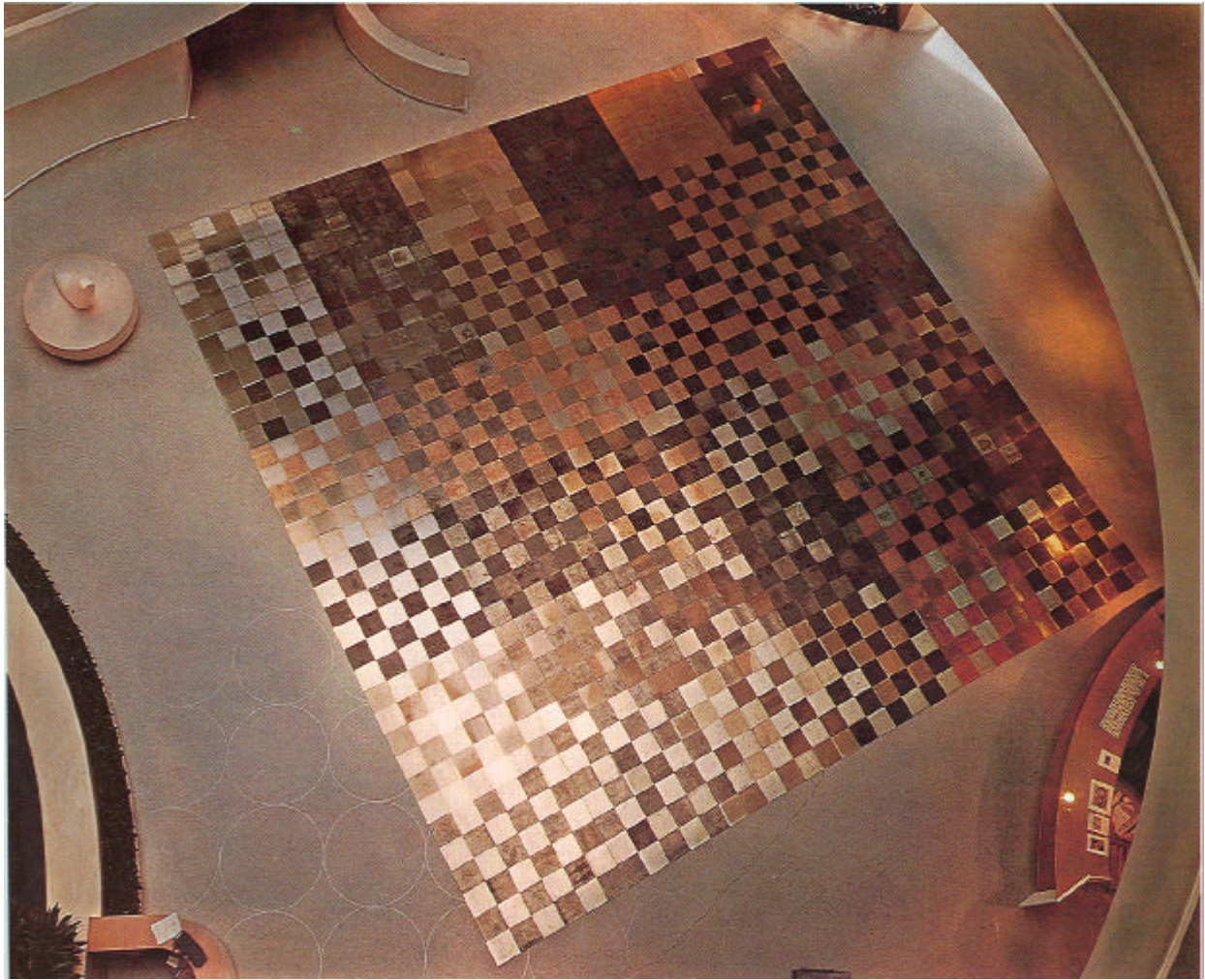
Par exemple, dans *37 Pièces of Work. 1969.* (fig. 25) Carl Andre a disposé des plaques carrées d'aluminium, de cuivre, d'acier, de magnésium, de plomb et de zinc, de format identique, sur un sol dont les motifs de marquage sont ronds.

Cela crée à première vue un contraste visuel opposant les carrés aux ronds. A deuxième vue apparaît une limite entre le sol et l'œuvre. D'une certaine manière les matériaux définissent une partie de l'espace, et l'espace définit la présence de l'œuvre. Cela peut être une manière de former (ou de faire naître) l'espace par la chose, c'est-à-dire l'œuvre.

Dans cette réalité spatiale de l'œuvre nous poserons la question : où se trouve la limite entre l'œuvre et le public, puisqu'on est dans l'espace, c'est-à-dire dans l'œuvre ? On s'approche de l'œuvre, on voit au sol une zone marquée par les matériaux, on tourne autour et on peut aussi s'y mettre. Cela nous renvoie à une réalité tangible et immédiate vis-à-vis des matériaux. C'est-à-dire que l'œuvre est là, dans **le présent**, ce qui signifie que la présence des matériaux est une **présence définie** dans un cadre spécifique.

Cela démontre que la présence des matériaux chez Carl Andre se situe dans une notion du temps basée sur la réalité **immédiate**.

Ainsi la présence des matériaux chez les minimalistes est la chose la plus importante, c'est elle qui forme l'espace par sa présence physique. Elle est donc le sujet même de leur œuvre. Cela engendre une vision **centrale** de la présence des matériaux.



(F. 25). Carl Andre, *37 Pièces of Work*. 1969. Aluminium, cuivre, acier, magnésium, plomb, zinc, 10,98x10, 98m. Installation, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970.

III-3. Description analytique.

III-3-1. Antagonisme des constituants.

Il s'agit de la présence du lien antagoniste entre les éléments constituants, que l'on peut classer en trois catégories : l'antagonisme entre **la matière et le matériau**, l'antagonisme entre **les propriétés des matériaux**, et l'antagonisme entre **les aspects plastiques** des matériaux.

Ce sont des liens créés par rapport à la matérialité des éléments physiques et visuels. Cela constitue une relation interne à l'œuvre. Ces liens sont parfois intimes et doux ou lointains et violents.

III-3-1-1. Relation d'antagonisme entre la matière et le matériau.

Cette analyse étudie une relation basée sur la **qualification de l'état des éléments matériels**. Elle consiste à analyser les relations entre les matières, les matériaux, le matériau et la matière.

III-3-1-1-1. Matière contre matière

Il s'agit des liens relationnels créés par le rassemblement des matières. Cela inclut l'utilisation de certains matériaux en tant que matières. Ainsi la constitution de ce lien est fait selon **deux types de propositions**. Une proposition est composée d'une catégorie de matière (**naturel contre naturel**), et l'autre est constituée de deux catégories différentes (**naturel contre usiné**).

Voyons dans un premier temps le lien entre les matières naturelles. C'est l'assemblage de matières à l'état brut ou peu transformées par rapport à leur état d'origine. Le rapprochement de deux matières homogènes crée un voisinage très **harmonieux, doux et intime** entre les matières. Il relève davantage de l'unicité, de la singularité de chaque matière : de forme, de couleur, de texture, etc.

La frontière entre chaque entité matérielle est imprécise, presque floue. Par exemple dans *Les fragments I. 1996.* (fig. 26) sont rassemblés des fragments d'écorces. Ce sont des matières en bois qui disposent de la même qualité physique et de la même substance. L'agencement de la matière homogène nous renvoie une sensation de cohabitation sans hiérarchie, sans choc visuel entre les matières. Cela nous amène à nous intéresser davantage à leurs qualités physiques qui sont à la fois ressemblantes et différentes, créant une atmosphère douce et subtile.

Cet aspect doux et harmonieux révélé par la confrontation de deux matières homogènes est moins présent quand il s'agit de la confrontation de deux matières d'origines différentes : **la matière naturelle contre la matière usinée**. Il s'agit d'une confrontation de deux natures différentes. Cela crée un choc visuel plus marquant. La nature de chaque élément devient plus affirmée, plus individuelle. Cela crée un sentiment de confrontation beaucoup plus violent, presque insolite. Cette cohabitation permet de souligner l'existence de chaque matière en insistant sur leurs différences physiques les plus caractéristiques.

Par exemple, le travail *Nature morte. 2002.* (fig. 27) est composé de deux matières principales : les plaques de plexiglas et les pots de plantes vivantes. Ce sont deux matières hétérogènes, issues de deux origines différentes. Leurs réalités physiques sont éloignées : stratifiée et évolutive, organique et inorganique, régulière et irrégulière, etc.

Elles provoquent une confrontation violente par la force du contraste : D'une part la rigidité, l'immuabilité affirmée par la plaque de plexiglas, et d'autre part le mouvement, la variation suggérés par la plante en pot. Leur différence est tellement grande que les deux matières se répondent. C'est l'état de non-lien qui devient la cause d'un lien.



(F. 26). Détail.
Les fragments n°1. 1996. Couture, 140x180cm. Ecorces de platane, Fils de coton, Polyuréthane.



(F. 27). Détail. *Nature morte*. 2002. Plexiglas, étagère en acier, pot en terre cuit, hibiscus.

Ce sont des matières antinomiques au sens formel, qualitatif. Ce qui est usiné contre ce qui est naturel crée un esprit d'antagonisme. L'opposition entre deux éléments permet à chacun d'exister d'une manière plus prenante. Mais cela n'empêche pas qu'il y ait une certaine forme de tension ou un jeu de renvois : attirance ou répulsion. Cela crée un lien par le non-lien qui nous renvoie à une sensation d'étrangeté et de dépaysement.

Ce lien dépayasant causé par l'éloignement de l'identité de matière, se trouve aussi dans l'œuvre *Schneefall*. 1965 (fig. 28) de Joseph Beuys. Les matières principales sont le morceau de feutre découpé et les branches d'arbre. Le feutre a une régularité de forme et de texture (morceaux coupés carrés), tandis que les branches de bois ont un état plus brut.

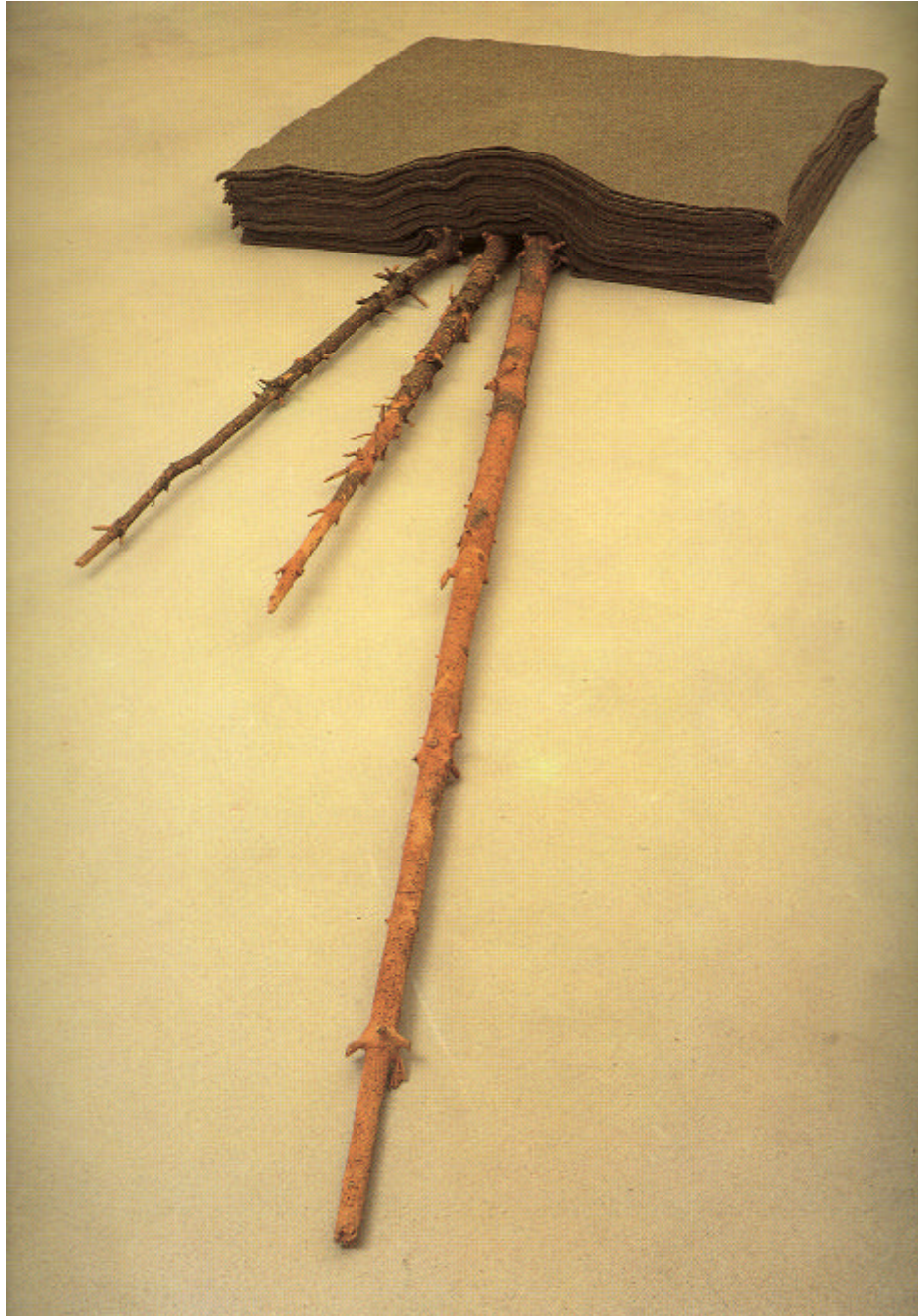
Le lien créé par la juxtaposition de deux matières d'identité différente nous offre une sensation d'**ambiguïté**, d'**étrangeté** de l'œuvre. Mais il reste toutefois une forme de dialogue qui engendre une certaine situation d'équilibre et d'individualité.

III-3-1-1-2. Matière contre matériau.

Il s'agit d'une relation entre l'élément formel, matériel et l'élément fonctionnel. Cela engendre souvent un double lien dans mon travail, avec la distinction du contenu et du contenant. **Le premier lien** : Les éléments intérieurs, donc la matière vue comme contenu, qui est déjà composée de matières naturelles et usinées.

Le deuxième lien : le dispositif externe vu comme contenant, qui agit sur les matières par son fonctionnement : cercler, serrer, ligoter, etc. Cela montre une réalité relationnelle complexe entre les éléments.

Les exemples abondent dans mon travail : le carton découpé/les fragments d'écorces cerclés par lamelle d'acier ; la branche d'arbre/la barre métallique serrées au moyen d'un serre-joint ; la moquette découpée/les fragments d'écorces ligotés par une sangle munie d'une boucle en métal ; la branche d'arbre/la barre métallique contre le fil de chanvre, etc.



(F. 28). Joseph Beuys, *Schneefall*. 1965. 363x120x23cm, Bois, feutre et matériaux divers, Kunste-museum, Bâle.

La mise en place de la matière et du matériau crée une situation de lien dans un rapport de force physique, presque hiérarchique entre la matière et le matériau. Ainsi la matière reste en position de passivité, tandis que le matériau est activé par sa fonction. Donc il est intervenu comme élément actif dans la construction de l'œuvre. De ce fait leur état de lien peut parfois engendrer des confrontations violentes et agressives, et à la fois charnelles et distantes qui nous donnent une sensation d'oppression, de contrainte.

Par exemple, *Cerclage 1. 1998.* (fig. 29) est constitué de trois éléments principaux : des fragments d'écorce, superposés sur plusieurs couches de carton découpées à la même taille et qui sont cerclés ensemble par des lamelles d'acier. Dans cette œuvre les cartons et les fragments d'écorces sont considérés comme le contenu, du fait de leurs qualités matérielles, et ce contenu est pris comme un ensemble par le cerclage en lamelles d'acier, donc comme contenant. Cela fait apparaître le double aspect de lien entre ce qui est à l'intérieur et l'extérieur. La constitution interne par les matières : naturelle contre artificielle - le carton et les fragments d'écorces -, et la constitution externe par le matériau - la bande métallique qui s'oppose aux matières.

Les cartons et les fragments d'écorces contrastent par leurs différences formelles et physiques : aspect brut, rugueux, et irrégulier des fragments d'écorce, et surface lisse et régulière du carton. Ces deux matières antinomiques forment une micro-union quand elles sont confrontées à la force de la bande métallique. Cela crée un lien complexe et multiple entre les éléments. Ces liens entre la matière et le matériau existent du fait d'une grande opposition entre la qualité matérielle et la qualité fonctionnelle.

Cet aspect du lien crée une situation de passivité ou d'agressivité entre la matière et le matériau. Par exemple les déchirures du carton, et le cassage des fragments d'écorces sous la pression des bandes métalliques. La confrontation peut nous paraître particulièrement conflictuelle, oppressante.



(F. 29). Détail.

Cerclage I. 1998. Cerclage. 50x45cm, carton, écorce d'arbre, métal.

Concernant ce double aspect du lien, je veux m'arrêter sur l'œuvre de Bernard Pagès *Assemblages maçonnerie. 1976.* (fig. 30)

Son œuvre est constituée de trois parties. Il y a un morceau de tronc d'arbre noir coupé en deux parties dans le sens de la longueur et constituant l'élément interne de l'œuvre. Ces deux parties sont liées par une troisième. Il s'agit d'un cylindre irrégulier constitué d'un mélange de plâtre et de briques. Ce cylindre est autour des éléments en bois et les maintient serrés à la façon d'une bague. Il constitue donc l'élément externe de l'œuvre.

A première vue cette œuvre nous montre le contraste entre les éléments par la couleur et la texture. Par exemple, les morceaux de bois ont une texture plus lisse que celle de la maçonnerie, qui est rugueuse. La couleur sombre, monochrome du bois s'oppose à l'enveloppe de plâtre blanc crème incrustée de briques « rouges » et grises. Dans son œuvre on voit le premier lien interne entre les morceaux de bois. Mais puisque ces deux morceaux de bois sont de la même origine, l'aspect de confrontation entre eux est inexistant.

Mon travail se distingue de cela en ce qu'il est constitué de deux éléments antinomiques dans la partie interne de l'œuvre (les fragments d'écorce contre les cartons). Où on voit le contraste de matérialité entre deux matières qui s'opposent et qui se différencient.

Le deuxième lien, concerne la partie externe de la sculpture, c'est-à-dire la présence de maçonnerie qui lie, et enveloppe les deux parties en bois. Donc elle est fonctionnelle. L'aspect de la maçonnerie est rugueux et irrégulier de forme et de texture, provoqué par l'intervention de coups de pioche : entaillé, brutalisé.

Cela crée une surface brute, presque dans un état sauvage qui contraste par rapport à l'élément interne. Son contraste avec le bois, nous donne une sensation d'hostilité, car d'une certaine manière le bois est étouffé par la maçonnerie. Ainsi la confrontation entre la matière et le matériau se fait souvent dans un rapport de force physique déséquilibrant, qui est du à la fonctionnalité mécanique du matériau.



(F.30). Bernard Pagès, *Assemblage maçonnerie*. 1976. 60x150x67cm, Bois, brique et plâtre.

III-3-1-1-3. Matériau contre matériau.

Cela concerne les éléments fabriqués par l'industrie ou un fabricant spécialisé. Ce sont des matériaux disponibles dans le commerce. Ils existent sous forme de matériaux servant à constituer une structure : la barre métallique, le carton, le panneau de bois, la plaque de plexiglas, etc. Cela existe aussi sous la forme d'un objet servant à concrétiser une idée de construction : lanière en plastique, fil de chanvre, serre-joint, lamelle d'acier, sangle munie d'une boucle en métal, agrafe, etc. Leur fonction est mécanique et intentionnelle, utilitaire.

Les deux types de matériaux employés dans mon travail se distinguent par les différences d'intention dans leur utilisation. L'un est employé comme support, donc il y trouve une certaine passivité, et l'autre est employé comme celui qui cause une activité par rapport au support, donc il est considéré comme le faiseur ou meneur des choses.

Ainsi les matériaux se retrouvent dans une situation d'interaction, c'est-à-dire que l'un suit, résiste, se révèle par rapport à l'autre. Ce dernier impose une situation quelque fois oppressante de par son action mécanique. Cela crée des confrontations parfois violentes, irréversibles entre les éléments.

Par exemple, dans la série de *SCHULOCK SCHULOCK*, (1999-2002), on voit une confrontation violente entre le support, en l'occurrence le panneau de bois, et les agrafes qui le traversent. *N° 1.* (fig. 31)

Le panneau de bois est percé au dos de sa surface par des milliers d'agrafes qui créent une surface visible remplie d'éclats, de cassures. C'est le résultat de la résistance du panneau de bois à la pression et à la force persistante des agrafes mises en place à l'agrafeuse. Il faut y voir la réalité d'un rapport conflictuel, agaçant, où le dialogue s'établit entre les éléments par un rapport de force physique.



(F.31). Détail.
SCHULOCK ! SCHULOCK ! n° 1. 1999. Agrafage, 120x80cm, agrafe, bois, peinture acrylique.

Mais le lien entre le matériau et le matériau peut aussi venir de la disposition des matériaux tels qu'ils sont, en tant qu'objets. Ils sont introduits dans la composition de l'œuvre tels quels. Donc la composition matériau contre matériau se fait dans une **élimination totale du travail manuel**. Elle est effectuée par une organisation de l'emplacement des matériaux : choisir et placer. Cela provoque une conceptualisation des matériaux auprès du public.

En effet le rassemblement des matériaux tels quels, nous amène à voir non pas la matérialité physique de chaque élément constituant, mais leur réalité immatérielle, c'est-à-dire le sens spéculatif. Il y a absence totale de questionnement, du genre : en quoi cette toile est faite ? Ou quel est le caractère de ce panneau de bois ? Par contre, des questionnements d'ordre intellectuel sont provoqués par le détournement de l'utilisation de l'élément choisi.

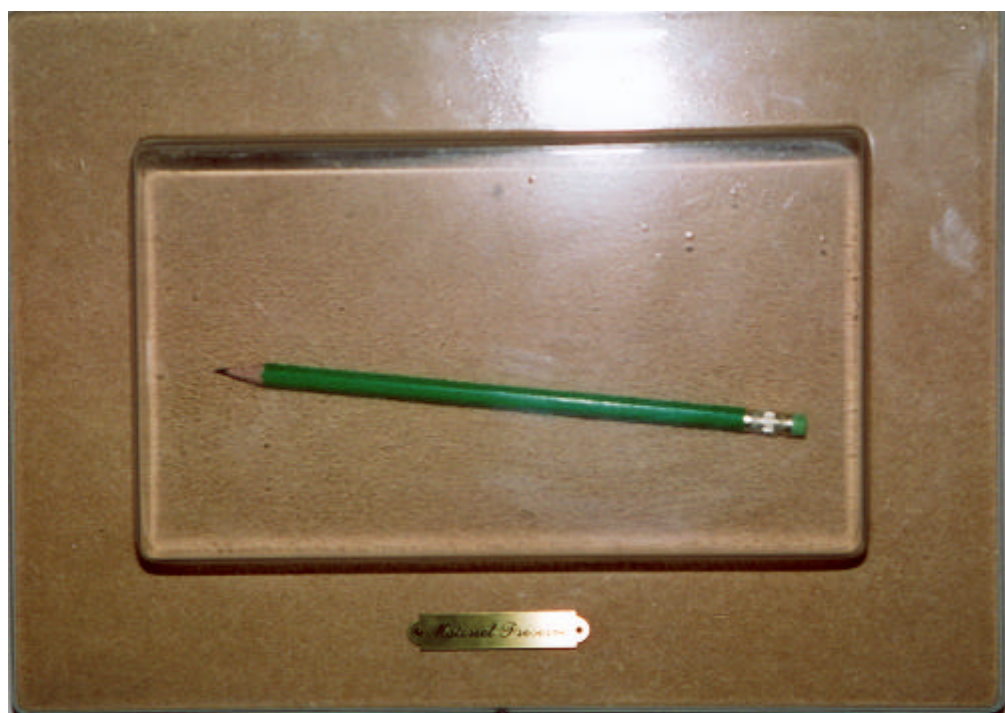
La composition matériau/matériau est illustrée dans mon travail, par exemple dans la série intitulée *Matériel préservé. 2000*. (fig. 32, fig. 33)

La composition de l'œuvre y est faite uniquement avec des matériaux provenant de l'usine, de fabricants spécialisés ou du commerce. Par exemple une toile vierge achetée dans le commerce ou un socle en bois fabriqué par le fabricant, puis un étiquetage en laiton où est marqué « matériel préservé » fait par le fabricant.

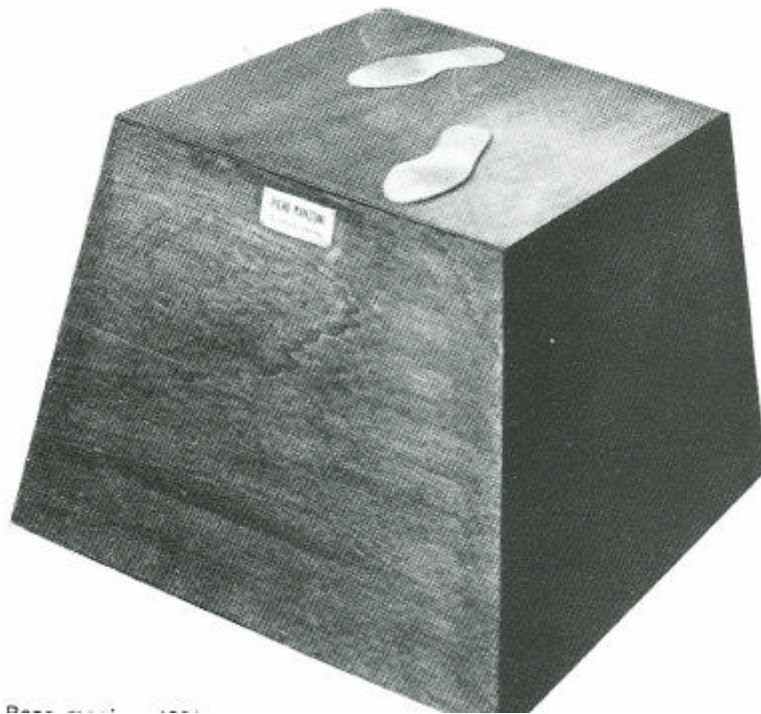
Le lien créé par la confrontation « matériau contre matériau », réside dans une pensée purement intellectuelle et immatérielle. C'est-à-dire que la suppression du travail manuel et la construction subjective permettent de placer les matériaux à un niveau de pensée littéraire : poétique ou imaginaire. Par exemple dans l'œuvre de Pierre Manzoni intitulée *Base magica. 1961*. (fig. 34) on voit que l'œuvre qui est faite uniquement en prenant les éléments tels quels nous amène à la prolonger en imagination.



(F. 32). Série, *Matériel préservé n° 1*. 2000. Assemblage, 30x22cm, plexiglas, bois, étiquetage en laiton.



(F. 33). Série, *Matériel préservé n° 2*. 2000. Assemblage, 30x22cm, plexiglas, bois, étiquetage en laiton.



(F. 34). Pierre Manzoni, *Base magica*. 1961. Socle en bois, étiquetage, semelle.



(F. 35). *Les rapports n° 3*. 1999. Serrage, 45x15x12cm, métal, bois, lanière.

Son œuvre est constituée d'un socle en bois (dont la base carrée est plus large que le sommet) sur lequel il a placé deux semelles de chaussure décalées comme des empreintes de pas. Une petite plaque où est inscrit son nom a été fixée en haut d'un côté, centrée. Cette œuvre ne joue pas sur les conflits entre matériaux, mais elle nous amène à suivre notre pensée imaginaire, et se situe donc à un niveau immatériel.

III-3-1-2. Relations (antagonismes) de propriétés, caractéristiques.

Il s'agit des relations créées par les différentes propriétés et caractères de chaque élément. Par l'utilisation d'éléments ayant une nature différente, elles engendrent des liens antinomiques dus à leur matérialité caractéristique ; souple/rigide, mou/dur, éphémère/durable, fragile/résistant. Cela constitue une réalité faite de matériaux autant liés à leur substance qu'à leur forme.

III-3-1-2-1. Souple contre rigide.

Il s'agit d'une propriété caractéristique de la malléabilité du matériau. Ce qui est souple est ce qui se plie aisément par la manipulation : le fil végétal ou synthétique, la lanière en plastique, la sangle en nylon. A l'inverse ce qui est rigide **ne** se plie **pas** manuellement avec facilité : la barre métallique, la lamelle d'acier.

Le sens de la souplesse dans mon travail est lié à la malléabilité de l'élément. La malléabilité sert souvent à unir les éléments, comme on peut le constater avec le fil de coton qui rassemble les fragments d'écorces, ou avec la lanière en plastique qui unit la barre métallique et la branche d'arbre.

Ils ont une capacité d'adaptation par rapport aux éléments qui leur sont associés. Par contre ceux qui sont rigides, comme la barre métallique ou la lamelle en acier, prennent plutôt une position de force qui contraint les autres éléments à s'adapter.

Par exemple dans l'œuvre *Les rapports III. 1999.* (fig. 35) les lanières en plastique s'enroulent autour de la partie du milieu de la structure qui est constituée d'une barre de métal et d'une branche d'arbre. Grâce à la souplesse des lanières,

on peut facilement suivre la continuité de ces deux éléments : l'un est géométrique, tandis que l'autre est fait d'une forme courbée. La souplesse des lanières épouse les formes des deux éléments en les faisant apparaître davantage et d'une façon plus évidente.

La relation rigide/souple est aussi observable dans l'œuvre de Giovanni Anselmo intitulée *Torsion*. 1968. (fig. 36) L'œuvre est constituée d'une barre de fer et d'étoffe de laine fine. Les deux éléments sont mêlés, en affichants leurs caractères spécifiques l'un par rapport à l'autre : la rigidité du bâton de fer et la malléabilité du tissu en laine. La flanelle est enroulée autour de la barre en son milieu, puis elle est tordue au maximum de sa longueur par la barre de fer.

Cela crée une tension entre le poids du fer et la force du tissu tordu. La rigidité, l'immutabilité de la barre de fer contre la souplesse et la malléabilité de la flanelle nous donne une sensation de résistance mais ils nous offrent aussi une complémentarité par l'adaptation formelle entre les matériaux.



(F.36). Giovanni Anselmo, *Torsion*. 1968. H: 200 ; Ø : 10cm, flanelle : 30cm, Fer et flanelle, Barre de fer.

III-3-1-2-2. **Mou contre dur.**

Il s'agit d'une relation impliquant la propriété tactile et substantielle des éléments. Ce qui est mou peut être facilement pénétrable, et ce qui est dur est difficilement pénétrable. Par exemple, dans mon travail on distingue ce qui est mou : le carton, le tissu, de ce qui est dur : le bois, le plastique, le métal. L'opposition de ce qui est dur et de ce qui est mou est omniprésente dans mon travail : le tissu contre le métal, le carton contre le métal, etc.

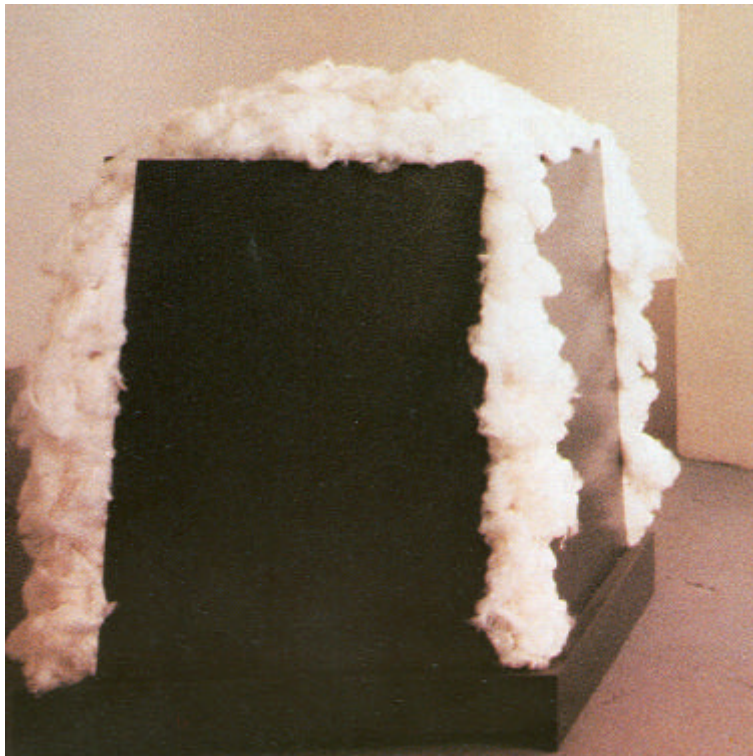
Souvent ce qui est dur apparaît comme une contrainte pour ce qui est mou, comme par exemple, dans l'œuvre *File fil. 1998*. (fig. 37) où les copeaux de bois sont cerclés par la lamelle métallique. La position des lamelles en métal compacte les copeaux de bois. C'est également le cas dans l'œuvre *cerclage I*, où les écorces posées sur les couches de cartons sont cerclées par une lamelle en métal. Cela crée des déchirures au bord du carton, et cela casse les écorces à cause de la dureté du métal amplifiée par la machine à cercler.

Ainsi la confrontation apparente entre ce qui est mou et dur peut être interprétée comme une résistance de la part de la matière molle, et une agression de la part de la matière dure. Mais elle peut aussi être interprétée comme une recherche d'équilibre ou une « réadaptation » entre les éléments.

On peut trouver un exemple de l'adaptation entre les matériaux dans l'œuvre de Jannis Kounellis, intitulée *Sans titre. 1967*. (fig. 38) L'œuvre est constituée d'un cube de métal, ouvert aux quatre angles et rempli de fibre de coton blanc dans un état informel. Cela crée des contrastes physiques entre les deux matériaux : mou/rigide, informel/ formel, clair/foncé, etc.



(F. 37). Détail. *File ! Fil !* 1998. Cerclage, 40x35cm, Copeau de bois, métal.



(F. 38). Jannis Kounellis, *Sans titre*. 1967.

Ce contraste formel et physique des matériaux s'accroît par la mise en place de ces éléments, lorsque la fibre de coton est mise dans le cube métallique, débordant la limite donnée du cube. Elle dépasse, elle s'infiltré. Désormais la rigidité et l'immuabilité du cube en métal nous paraissent dérisoires face à la mollesse de la fibre de coton. D'une certaine manière cette œuvre suggère le dépassement de deux caractères antagonistes où la notion de la frontière n'est pas au rendez-vous.

III-3-1-2-3. Éphémère contre durable.

Cela concerne la substance naturelle des éléments dans son rapport au temps. Il s'agit d'éléments organiques et inorganiques (minéraux). Ce qui est éphémère se caractérise par une instabilité de l'état substantiel. C'est le cas en l'occurrence de ce qui est végétal et animal, selon les lois de la nature. Par contre ce qui est durable possède une stabilité de l'état substantiel, donc son état de substance est constant.

Les deux propriétés sont employées dans mon travail : d'une part le végétal - l'écorce, la branche d'arbre, le fil de chanvre ou de coton, la plante vivante - d'autre part, ce qui est synthétique - la plaque de plexiglas, le fil de nylon, la moquette et tout autre matériau synthétique.

Par exemple la réalisation *Nature morte 1*, 2002, est composée de deux matières principales : des plaques de plexiglas et une plante en pot. Ce travail montre deux éléments dans une opposition de catégorie : l'un est stratifié et synthétique, donc inorganique et durable, l'autre est vivant et végétal, donc organique et éphémère. Leur relation est autant dans la forme que dans la substance. C'est-à-dire que celui qui est durable affirme un caractère immobile par son aspect stratifié, aseptisé et formé, alors que l'élément éphémère reste dans un état d'évolution, donc informe.

Je trouve une certaine parenté dans l'œuvre *Senza titolo*. 1968. (op. cit. fig 22) de Giovanni Anselmo. Cette œuvre est composée de trois matières : un bloc de granit parallélépipédique (comme un socle) découpé net, auquel est attachée une salade par un fil de cuivre. Ce sont des matières de nature différente : minérale et végétale. Cela montre une cohabitation de ce qui est éphémère et durable. La

salade représente la disparition par sa mutation physique, et le granit représente une certaine forme d'immobilité qui dure.

L'association de ces deux éléments nous fait réfléchir sur la notion de temps : le présent par le passé, le passé par le présent. Elle se trouve continuellement dans un état d'évolution.

III-3-1-2-4. Fragile contre résistant

Il s'agit ici de la résistance physique des matériaux par rapport à un choc ou une manipulation extérieure. La fragilité concerne une déformation irréversible potentielle. L'élément est facilement cassable, donc il a une identité délicate liée à la forme et à la matière. Par contre, la résistance est caractérisée par la capacité d'adaptation, la solidité et l'élasticité contre la volonté de l'autre. Chaque matériau peut être plus ou moins fragile ou résistant selon la force imposée par l'autre.

Par exemple, une barre métallique est généralement considérée comme un matériau solide, mais si elle est puissamment chauffée, elle se dilate et perd sa forme. Mais ici, nous nous intéressons spécifiquement aux confrontations des matériaux d'une façon immédiate, par rapport à leur état formel et physique.

Les deux caractères des éléments, fragile contre résistant, ne sont pas seulement visuels mais ils engendrent une réelle confrontation physique entre les matériaux. Ainsi dans mon travail les deux éléments se confrontent du point de vue de leurs états formel et physique.

Les éléments considérés comme fragiles dans mon travail sont des matériaux mous, organiques : le bois, le carton. Ceux qui sont résistants sont des matériaux durs, inorganiques comme le métal, l'acier, ou des matériaux synthétiques comme la moquette, le nylon ou le plastique.

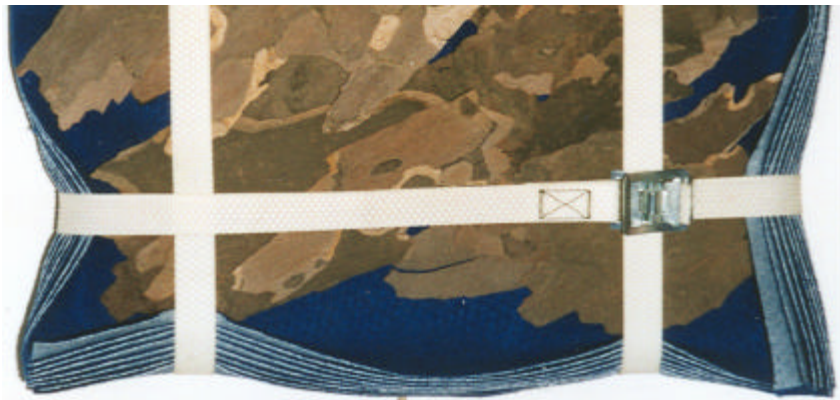
Par exemple, l'œuvre *Sans titre. 2001*. (fig. 39) est constituée d'écorces sur plusieurs couches de moquette découpée, qui sont par la suite maintenues ensemble par des sangles munies de boucles en acier. Ces trois éléments réagissent selon leur caractère propre, c'est-à-dire que certaines écorces sont

cassées et que la bordure des moquettes est relevée et comprimée lors du serrage des sangles. En comparaison, ces sangles de nylon sont résistantes et indéchirables. Bien que déformée, la moquette n'est pas abîmée. Ce jeu de tensions tire partie de l'élasticité des matériaux.

Si mon travail fait l'expérience de la limite de la résistance physique des matériaux en la mettant à l'épreuve, cela apparaît aussi chez Günter Wagner d'une manière purement formelle. Il réalise ses œuvres majoritairement par l'association du verre (plaque, cubes, formes géométriques simples) et du fer patiné (blocs oxydés).

Par exemple dans son œuvre intitulée *Doppelrhombus. 1995.* (fig. 40) un morceau de fer (à peu près parallélépipédique), est posé horizontalement sur un grand côté. A mi-hauteur il présente une fente horizontale (le tiers de sa largeur, la totalité de sa longueur) d'environ 1 cm de large, dans laquelle une plaque de verre carrée est enchâssée (verre transparent et lisse, forme régulière).

L'association soigneuse de ces deux matériaux, montre les antagonismes de leurs caractères physiques: cassant / résistant, formel / informel, transparent / opaque. Mais cette dualité se montre dans leur réalité physique et non par un affrontement réel de leur résistance.



(F. 39). Détail. *Sans titre*. 2001. 45x45cm, Serrage, moquette, sangle, écorce d'arbre.



(F. 40). Günter Wagner, *Doppelrhombus*. 1995. H 13, 5cm, L 49cm, B 19cm, fêr patiné, verre.

III-3-1-3. Relation d'antagonisme plastique.

Cela consiste en une relation basée sur l'aspect visuel des éléments. Elle concerne l'aspect plastique des éléments constitutifs : peint / non peint ; formé / informé ; beaucoup / peu ; centré / en marge ; vivant / mort ; agressif / passif ; déterminé / indéterminé.

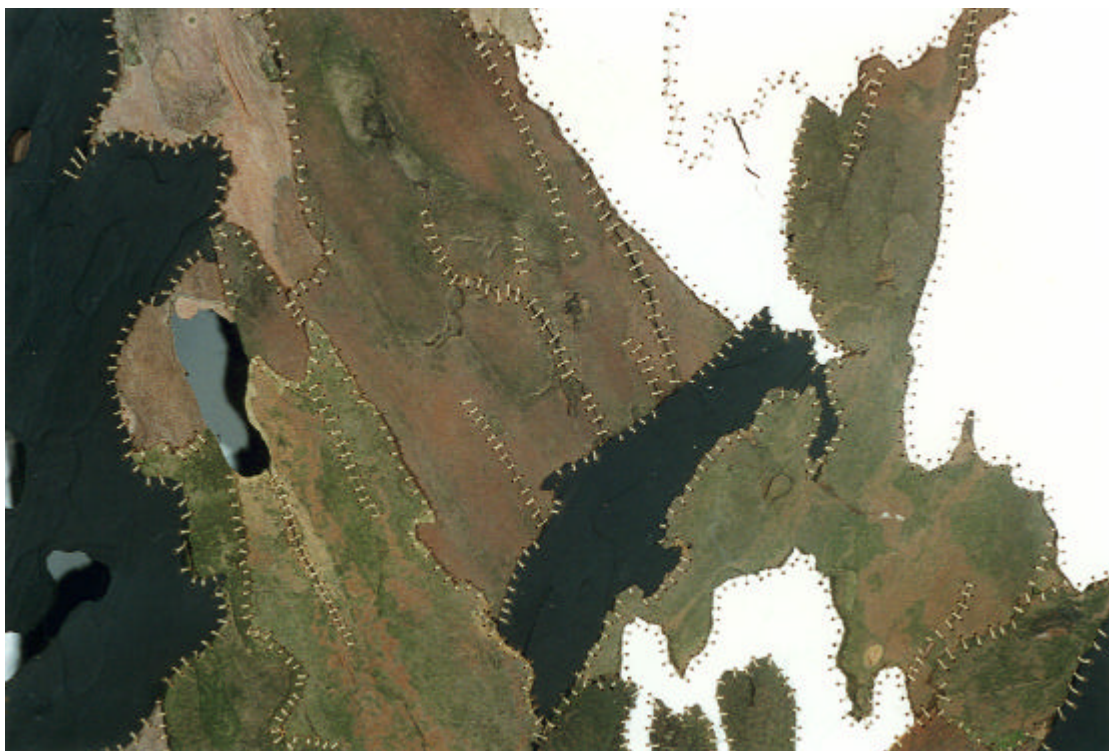
III-3-1-3-1. Peint, non peint.

En règle générale, mon travail laisse une grande part à la couleur naturelle de la matière, mais il est fréquent aussi d'y trouver des parties peintes ou colorées. D'où l'opposition que je nommerai « peint » contre « non peint ». Cette confrontation entre peint et non peint me semble importante dans certaines situations :

- en ce qu'elle suscite une réflexion sur ce qui est couvert et non couvert, habillé et nu ;
- en ce qu'elle met en valeur le support peint en soulignant certaines aspérités ;
- en ce qu'elle donne un relief à certaines pièces en jouant sur les contrastes des masses peintes et non peintes.

Nous avons ainsi abordé un questionnement sur la nudité et l'habillement des éléments. Les exemples sont multiples : les branches d'arbre, les panneaux de bois et les fragments d'écorces peintes et non peintes. Cette expérience est fondée sur l'idée de créer un contraste entre les matières, de modifier l'appréciation de leur matérialité, d'afficher leur existence tantôt dans leur forme, tantôt dans leur texture.

On peut le voir dans les travaux *Les fragments 2, 1996*. (fig. 41) La composition est faite d'écorces peintes et non peintes. La peinture est appliquée d'une façon régulière, donc la surface devient lisse et unifiée.



(F. 41). Détail. *Les fragments n° 2*. 1996. Couture, 140x180cm. Ecorces de platane, Fils de coton, Pigment, Polyuréthane.



(F. 42). Bertrand Lavier, *Westinghouse*. 1981. 160x72x67cm, peinture acrylique sur réfrigérateur. Collection Jean Brolley, Paris.

Cela crée un contraste entre ce qui est peint et non peint, entre ce qui est lisse et rugueux, entre une surface régulière et une surface irrégulière, etc. Les deux agissent comme un renvoi de l'un vers l'autre. Les fragments d'écorce non peints nous renvoient aux fragments d'écorce peints, et vice versa.

Ce qui est non peint est mis en évidence par l'élément peint. Cela permet de révéler davantage toutes les subtilités liées au vécu des fragments : tâche, trace, ton verdâtre, etc. Ils restent dans la diversité des subtiles différences de leur nudité naturelle, qui se révèle davantage sur une surface chargée d'information.

Cela agit de la même manière, quand il s'agit des fragments d'écorce peints. Ils constituent un fort contraste par rapport aux fragments non peints. Les subtilités de leur inscription d'origine sont supprimées et cela aboutit à une situation d'abstraction. D'une certaine manière la couche de peinture joue le rôle d'une « nouvelle peau ». Une nouvelle peau qui supprime ou camoufle certaines informations de la matière, laissant apparaître davantage la forme et le relief de chaque fragment. Ainsi l'association des éléments peints et non peints introduit la notion de ce qui est masqué, camouflé, habillé contre ce qui est nu, naturel. D'où la métaphore opposant l'artifice à la nature.

Cette métaphore rappelle l'œuvre de Bertrand Lavier. L'application de la peinture directement sur le matériau, comme habillage ou camouflage de ce qu'il couvre, éclaire l'objet sous un double aspect : tantôt comme objet utilitaire et tantôt comme peinture. La frontière entre son identité d'origine et son identité nouvelle se frotte à la vision du public. Il produit une série de ses œuvres par application de la peinture directement sur les objets : la radio, le piano, le réfrigérateur, l'escabeau, l'armoire métallique, le bateau, etc. La peinture est appliquée en couche épaisse et les touches de pinceau sont très visibles. Cela donne aux objets une dimension picturale.

Par exemple dans l'œuvre intitulée *Westinghouse. 1981*. (fig. 42) Un réfrigérateur est entièrement couvert par de la peinture blanche, d'une façon brute, rugueuse et épaisse. Cela confère à l'objet une image floue : est-ce une peinture ou

est-ce un objet utilitaire ? Par habillage par la peinture, l'objet subit un changement d'identité. On a l'impression que la peinture anéantit le côté fonctionnel de l'objet. Pourtant l'habillage de l'objet par la peinture révèle l'identité de l'objet d'une manière formelle, donc il y a la reconnaissance de l'objet. Mais cette reconnaissance se dilue vite dans une image floue. La couche de peinture a peut-être également un rôle ornemental. En tout cas non seulement elle dissimule l'état originaire de l'objet, mais elle fait naître un aspect pictural à sa surface. Donc une « deuxième peau ». Elle fait naître une troublante réalité de l'objet dans une dimension autre que sa fonctionnalité.

D'une certaine manière, la démarche de Bertrand Lavier interroge la frontière de ce qu'est l'objet et la peinture. Par contre, dans mon travail, l'application de la peinture directement sur les matières a pour seul but d'agir sur leur effet physique. C'est-à-dire que l'acte de couvrir les matériaux par la peinture se situe au sens primaire du terme : caché contre dévoilé. Cela crée une confrontation visuelle et physique, un dialogue entre les matériaux.

III-3-1-3-2. Formé contre informé.

Cela consiste à opposer les formes naturelles aux formes usinées. Ce qui est naturel dispose les formes de manière aléatoire, irrégulière alors que ce qui est usiné impose des formes déterminées, régulières. Ceci se manifeste en général, par une distinction d'apparence : l'une aura tendance à présenter un aspect géométrique, lisse, ou brillant, l'autre une apparence informelle, brute.

Ce qui est informel et brut aura tendance à affirmer davantage ses caractères en présence de son contraire, et réciproquement. Que ce soit une branche mise contre une barre métallique (la série de *Les rapports*) ou des fragments d'écorces superposés sur des cartons de surface lisse et unie cerclés par la lamelle en acier (la série de *Cerclage*), ou des plantes en pot juxtaposées à côté de plaques de plexiglas (*Nature morte*), etc., il y a dans tous ces exemples une similitude de composition, confrontant ce qui est brut, informel à ce qui est fabriqué, donc formé. Ainsi la jonction de deux caractères opposés offre un dialogue entre les matériaux

par leur contraste formel et matériel. Ainsi *Les rapports 2. 2000.* (fig. 43) est une composition associant une branche et une barre de métal, où l'assemblage des deux éléments accentue l'opposition de leur identité.

La confrontation de ces deux matières d'origines différentes s'accompagne du sentiment d'une union à la fois complémentaire et oppositionnelle. L'aspect brut, rugueux, et irrégulier de la branchette apparaît d'une façon plus affirmée par le fait que ce bout de bois est mis contre la barre métallique qui, elle, ne laisse paraître aucun signe d'aléatoire, ou d'irrégularité.

La surface lisse, brillante et la forme géométrique de la barre de métal fait remarquer davantage la surface aléatoire, mate, tachée ainsi que la forme courbe de la branchette. La branchette, profitant de sa forme courbe, contourne la forme sévèrement droite de la barre métallique, tandis que la barre métallique reste sur sa position droite.

Cela nous donne l'impression que l'un impose sa position à l'autre qui s'adapte aux conditions données. En effet on peut ressentir une analogie avec les rapports homme-femme : la dureté et la rigidité de la barre métallique, imposante par rapport à la branchette dont la forme est issue d'une croissance naturelle.

Ainsi l'association de ces deux éléments individuels crée un dialogue subtil. Elle permet d'apprécier l'existence de chaque matériau dans une forme de relation corps à corps, basée sur **l'individualité** de chaque élément.

Ce lien est créé par l'association de matériaux d'origines différentes. Ceux-ci révèlent leurs propriétés physiques d'autant plus qu'ils sont opposés par leur mise en présence.

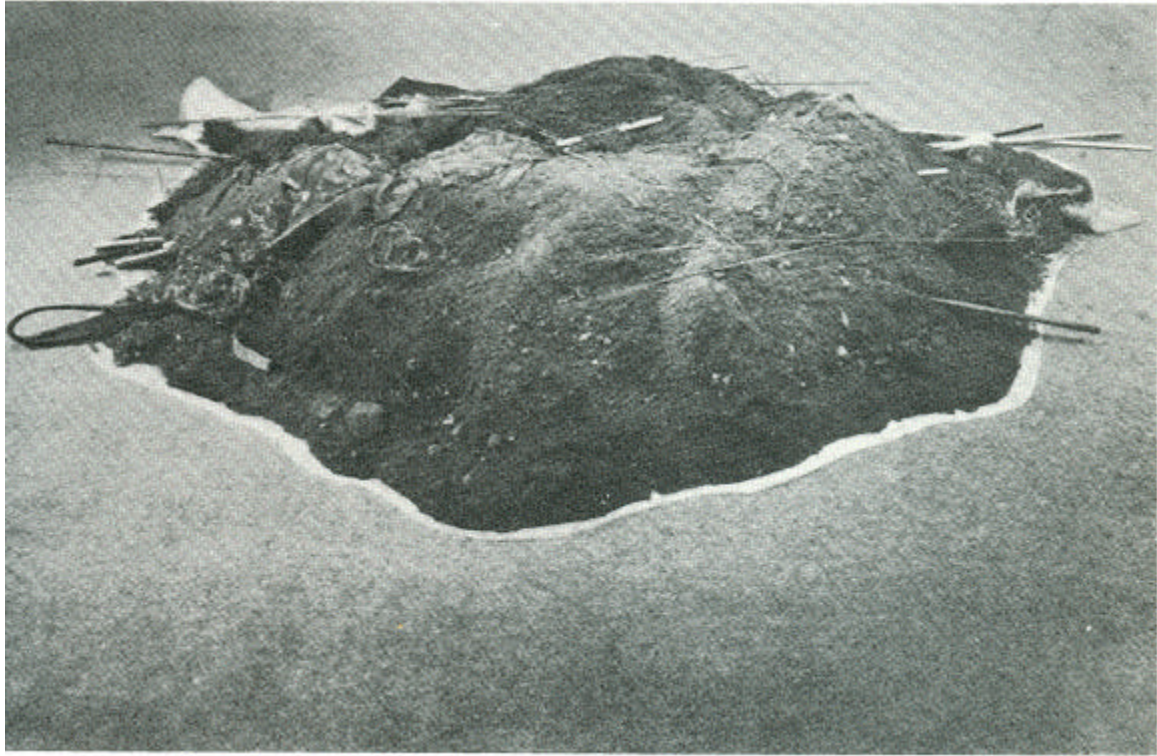


(F. 43). *Les rapports n° 2*. 2000. Ligotage, 45x15x12cm, métal, bois, fil de chanvre.

On retrouve cela dans certaines œuvres de Robert Morris, par exemple dans *Earthwork, 1968*. (fig. 44) Dans son œuvre on voit un tas fait de terre et de cailloux traversé de manière aléatoire de tiges et de barres de métal. Les éléments constitutifs de l'œuvre affichent des matérialités opposées : la forme informelle, aléatoire et poudreuse, morcelée de la terre et des cailloux contre la forme formée, régulière et unitaire de la tige métallique.

Robert Morris a tiré parti des caractéristiques de la tige, pointue et lourde, laissant apparaître la réceptivité du tas liée à sa spécificité matérielle : poudreux, granuleux, mou. La confrontation des deux catégories d'élément met en évidence les conditions physiques, formelles des matériaux. Cela peut donner une sensation déséquilibrante entre celui qui perce et celui qui est percé. Mais il ne s'agit que d'une sensation, car le caractère individuel de chaque élément est pris en compte. Aucun élément ne perd sa réalité physique initiale. Cela engendre un dialogue entre les matériaux par leur propre condition physique et formelle.

Dans ce sens je trouve qu'il y a une similitude entre sa manière et la mienne, dans l'idée de combiner des matériaux antinomiques. Il s'agit de faire parler le caractère spécifique, individuel de chaque matériau.



(F.44). Robert Morris, *Earthwork*. 1968. 60x365x365cm, terre, métal.

III-3-1-3-3. Beaucoup contre peu.

Sans que ce soit une préoccupation consciente, il semble que dans mon travail, « peu et beaucoup » soient régulièrement présents.

Que ce soit les nombreuses circonvolutions du fil de chanvre enserrant deux uniques segments de bois et de métal, ou les superpositions de fragments d'écorce sur les supports uniformes des cartons ou encore la multitude d'agrafes qui émiettent une planche de bois, il y a dans tous ces exemples une sorte de similitude qui pousse à me questionner sur cette constante dans mon processus de travail.

On peut y voir soit un simple hasard dû au caractère du matériau qui se distingue par son aspect morcelé (les fragments d'écorces), soit la conséquence d'un autre aspect important de ma démarche reposant sur la répétition de gestes (agrafes et encerclement de fils). Dans le premier cas, on peut se demander pourquoi avoir choisi plusieurs morceaux d'écorce plutôt qu'un seul qui couvrirait la même surface ? Dans le deuxième, la raison de la multitude est contingente à un geste automatique qui est lui-même la raison principale du travail.

En fait se pose la question de l'individualité et de la multitude. Dans l'exemple de l'écorce, la particularité de chaque individu est révélée par sa confrontation avec les autres alors que l'évidence ne serait pas la même dans le cas d'un seul grand morceau. Dans l'exemple des agrafes, c'est la variété des éclats qui révèle en profondeur et par leur diversité la structure et le caractère de leur support : le bois. On voit bien que le nombre est un facteur déterminant pour la compréhension du matériau. Dans le cas des fragments d'écorce, c'est leur comparaison qui révèle chaque unité et dans le cas des agrafes, c'est la multitude qui révèle le support. Dans le cas du fil de chanvre, la répétition des lignes souligne par son dessin le lien qui assemble le bois et l'acier et avant tout un aspect formel : géométrique et courbé.

En règle générale, le « beaucoup » apporte une contribution importante au travail, dans le sens où il est toujours au service du « peu » (beaucoup de fragments

d'écorce pour révéler l'une d'elle, beaucoup d'agrafes pour révéler une planche en bois).

Concernant la quantité, la multiplicité des matériaux fait appel à l'observation d'Arman sur l'influence d'une perception par rapport à la quantité d'objets dans une surface définie. « *A partir d'un certain moment, l'objet perd son identité : il est annulé en tant qu'objet. Une cuillère seule, tenue verticalement, possède un caractère anthropomorphe. Horizontale, elle bascule dans la zoomorphie : c'est un chat, une chenille peut être. Quatre cuillères sur la table, l'œil les perçoit. Seize, il les voit, mais n'arrive plus à les compter. Deux cents cuillères, il reconnaît les formes, mais ne les discerne plus individuellement. Vingt mille cuillères, le regard n'englobe plus qu'un mur monochrome abstrait qui scintille à la lumière. Autrement dit, la quantité modifie la qualité des objets. Et, au-delà d'un certain seuil, elle les désintègre.*⁵⁷ »

Le changement de perception sur l'identité du matériau dû au nombre d'éléments accumulés ou répétés est souvent évoqué dans le travail d'Arman. Il réalise de nombreuses œuvres par accumulation d'objets quotidiens, qui sont soit des déchets industriels soit des objets récupérés : des boîtiers d'appareils photo, des chaussures, des moulins à café, des clefs, des capuchons de bouteille, des cuillères, des fourchettes, des tampons, des machines à écrire, etc. Son œuvre est faite souvent par accumulation d'objets homogènes. Cela permet d'obtenir une concentration d'objets homogènes qui nous amène à questionner l'identité de l'objet.

Par exemple son œuvre *In Another Galaxy*, 1964. (fig. 45) est une accumulation de roues dentées de diverses tailles et couleurs en grande quantité sur un support de couleur noire. Elles sont issues de la fabrication industrielle, donc leur forme est régulière et standardisée, cependant il y en a des petites, des moyennes et des grandes.

⁵⁷ Catherine Francblin, *Les nouveaux réalistes*. Paris, Editions du regard, 1997, p. 92.



(F. 45). Arman, *In Another Galaxy*. 1964. Accumulation de roues dentées dans résine polyester. 101x79x4cm. Collection privée, New York.

Elles sont fixées par la résine polyester couvrant entièrement la surface du support. Cela anéantit l'existence du support. Cela rend l'aspect de la surface complètement abstrait, comme un mur tapissé d'un motif rond. Du fait que l'objet soit présent en nombre important sur toute la surface, la distinction entre la surface et les objets devient floue. Est-ce l'objet de la surface ? ou est-ce la surface de l'objet ? D'une certaine manière le support disparaît à cause de la quantité importante de roues dentées.

Désormais toute l'importance du regard se pose sur l'objet. Mais ce regard ne cherche pas initialement à savoir le détail de chaque roue dentée, mais perçoit la matérialité des objets : certaines nuances de couleur cuivrée, la répétition de la forme ronde. La notion d'individualité de l'objet reste floue, elle reste dans une qualification abstraite, approximative et formelle. Les objets perdent leur identité en tant qu'objets individuels, formant une couche à la surface comme une membrane cellulaire.

Ce propos d'Arman sur la modification de la perception des objets engendrée par la multitude ou la répétition. Il me semble intéressant de voir comment cela agit dans mon travail. En effet il y a une ressemblance formelle due à la multitude et à la répétition des matériaux. Mais cette ressemblance me paraît superficielle quand on voit l'intégrité des matériaux par rapport à l'ensemble de l'œuvre.

Dans mon travail la répétition et la multitude des matériaux accompagnent à chaque fois une singularité. Donc elles renforcent la matérialité de chaque matériau. Par contre, dans le cas d'Arman il n'y a que le sujet principal, l'objet, qui surgit en anéantissant le reste (le support, le système de liant) des éléments constitutifs de l'œuvre. D'une certaine manière chez lui le nombre (la quantité) sert davantage à remettre en question l'identité de l'objet comme principal sujet, alors que chez moi il sert à révéler d'une manière plus importante (voire exagérée) la singularité et l'individualité de chaque élément, de chaque évolution des matériaux constitutifs.

Un exemple en est donné dans mon travail d'agrafage *SCHULOCK!* *SCHULOCK! 6, 2002*. (fig. 46). Ce travail est constitué de deux éléments

principaux : le panneau de bois et les milliers d'agrafes. Le panneau est un élément à part entière pour l'œuvre. Il est couvert d'agrafes et d'éclats du bois résultant de la violence de l'agrafage pneumatique. Il est certain que la surface finale nous montre la répétition et la multiplicité des agrafes et des éclatements sur le panneau du bois.

Cette réalité nous montre une confrontation entre deux matériaux : l'un est massif (le bois), d'un seul tenant, et l'autre est segmenté, petit (les agrafes). Le panneau de bois, uni et lisse, est attaqué par des milliers d'agrafes. Cela accompagne une « logique de confrontation » entre deux forces formellement déséquilibrées : grande/petite, massive/segmentée, unie/fragmentée. Donc la multitude dans mon travail n'a pas pour but d'anéantir l'existence de l'autre élément, mais au contraire de provoquer une révélation de l'autre par le choc matériel. Ainsi le « beaucoup » a participé à révéler le « peu ». Le dialogue entre les deux notions est donc constamment présent dans mon travail et varie selon les caractéristiques des matériaux.

III-3-1-3-4. Centré contre à la marge.

En règle générale, la disposition des matériaux se fait de manière imprécise par rapport au support. Dans mon travail l'idée de cadre est souvent absente. C'est la limite créée par l'élément du support qui encadre l'ensemble des choses et qui est elle-même cadrée par l'intervention de l'encerclement. Donc le support signifie à la fois le contenu et le contenant.

Dans mon travail *Cerclage 3. 2000.* (fig. 47) la moquette est mise en valeur parce qu'elle-même est confinée à la marge, l'écorce est mise en valeur parce qu'elle est centrée, et le cerclage est joué un rôle pivot par le lien qu'il ménage entre la marge et le centre. Ce qui signifie que si l'on attribue une place précise à chaque matière, cette place peut servir à la lecture d'une matière, surtout lorsqu'elle présente un caractère très marqué d'opposition (centré / autour, à droite / à gauche, au-dessus / en-dessous). Parmi tous les choix de composition dans mes différents travaux, c'est la conformation, « centre et marge » qui semble être le plus récurrent.



(F. 46). Détail. *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n° 6*. 2002. Agrafage, 100x76cm, agrafe, bois, peinture acrylique.



(F. 47). *Cerclage 3*. 2000. Cerclage, 45x45cm, moquette, écorce, métal.

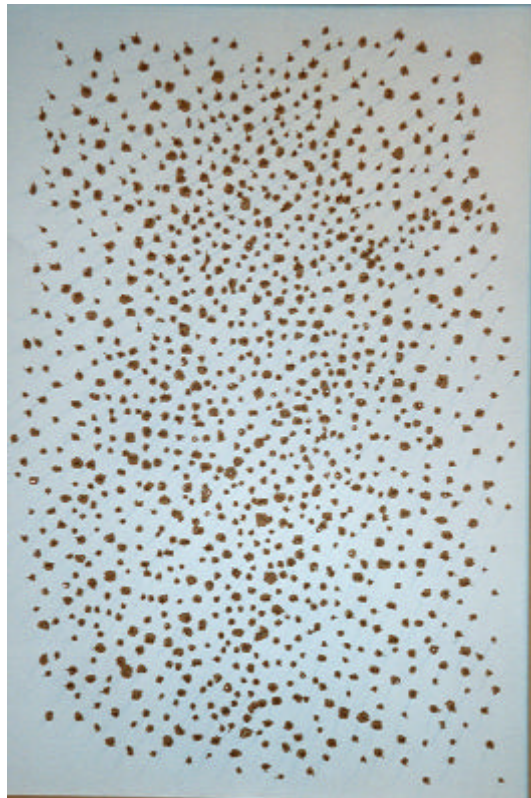
On peut aussi constater cette notion de « centre et marge » dans certains autres travaux de la série *SCHULOCK! SCHULOCK! 1999-2002*, n° 7, n° 8. (fig.48, fig. 49). Les agrafes plantées sur un panneau en bois laissent une certaine marge autour de la surface, créant un mouvement de la bordure aléatoire, plus ou moins géométrique.

Cela crée une surface **limitée**, entre la partie centrale où les agrafes sont concentrées et la marge où la surface reste intacte. Cette situation nous laisse entrevoir le renversement de l'état, soulevant des questions du type : la surface est-elle en train de se remplir ou de se vider ? Laisant le spectateur dans l'ambiguïté de ce qui est accompli et de ce qui est non accompli. A propos de la limite créée dans une surface définie par l'intervention physique sur les matériaux, on peut rappeler une œuvre de Fontana avec laquelle je trouve une certaine similitude. Elle est intitulée *Concept spatial. 1950. C. 50 B 4.* (fig. 50).

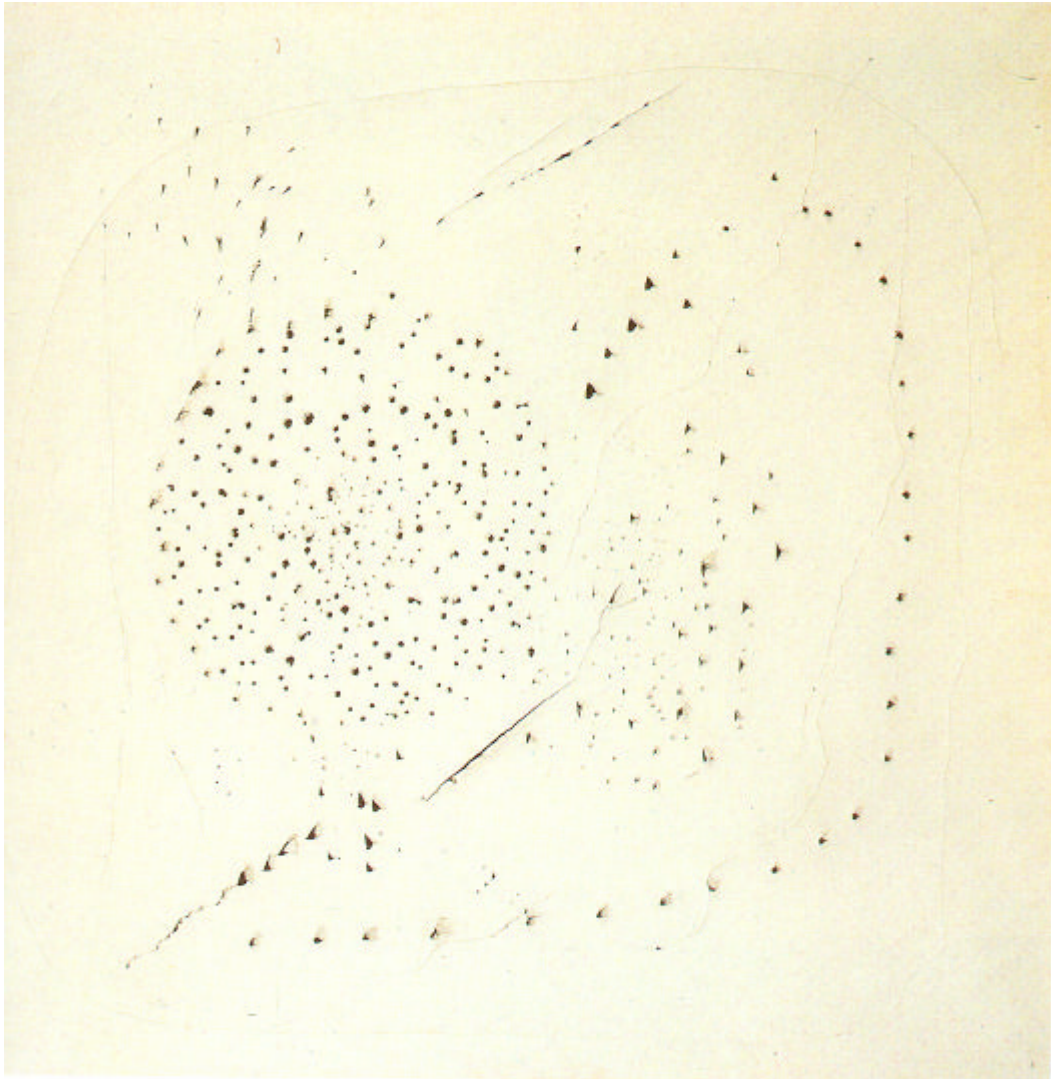
La surface présente des trous sur un fond blanc. Ils sont plus nombreux vers le centre (il y a notamment un rond assez dense tout près du milieu, légèrement décalé à gauche). Le pourtour a été épargné. Les trous forment une collectivité du milieu du tableau. Leur zone se distingue de la partie non trouée. L'ensemble des trous plus ou moins irréguliers forme une entité collective. Il en résulte une confrontation spatiale : vide / plein, occupé / inoccupé. La notion de limite est mise en question auprès du public. Est-ce la partie blanche en train de naître ? Ou bien est-ce la partie trouée en train de s'installer ? L'œuvre nous offre ainsi une surface ambiguë qui produit néanmoins un dialogue constant.



(F. 48). *SCHULOCK! SCHULOCK! 7*. 2002. Agrafage, 100x76cm, agrafe, bois, peinture polyuréthane.



(F. 49). *SCHULOCK! SCHULOCK! 8*. 2001. Agrafage, 100x76cm, agrafe, panneau de formica.



(F. 50). Lucio Fontana, *Concept spatial*. 1950. C. 50 B 4, huile sur toile, 85x65cm. Collection Teresita Fontana, Milan.

III-3-1-3-5. Vivant contre inerte, mort.

Il est intéressant de noter que la mise en présence du vivant et de l'inerte relève la plupart du temps du décalage d'un élément dé-contextualisé, que ce soit une plante sortie de son milieu naturel ou au contraire la présence d'un objet dans la nature. C'est souvent de ce contraste entre vivant et inerte que naît un certain nombre de questionnements intéressants : richesse de forme, richesse due à la vie en constante transformation, dialogue entre cadre (jardin) et objet, etc.

Contrairement aux autres antagonismes qui naissent souvent de manière fortuite dans un travail, cette opposition vivant-inerte est déjà présente au stade du projet dans l'élaboration de la sculpture, tant il est vrai que cette mise en relation a quelque chose d'évident dans ses implications. Ainsi je n'entreprendrai jamais par hasard une sculpture dans un jardin, je ne disposerai jamais une plante à la légère dans un environnement qui ne lui est pas familier.

La confrontation de ce qui est vivant et de ce qui ne l'est pas est expérimentée dans deux projets : *La nature morte, 2002* et l'installation intitulée *Paysage/Dépaysage, 2002*. La première expérience confronte deux modes : le vivant contre l'inerte. La deuxième consiste à introduire l'objet directement dans le jardin, d'où une confrontation entre l'objet et son environnement. Cela dépasse la limite catégorique, formelle des matériaux, mais surgit dans le temps et l'espace.

Le travail *Nature morte 1*, est une mise en place de matériaux vivants, en l'occurrence des hibiscus poussant dans des pots de terre cuite, en opposition avec des plaques carrées en plexiglas. Ces deux types d'éléments multiplient les contrastes : matière inorganique contre organique, végétal contre synthétique, plat contre tridimensionnel, géométrique contre végétal, aléatoire et figé contre non figé.

La confrontation de ces deux catégories opposées fait davantage ressortir l'aspect formel et caractéristique des matériaux. Si cette expérience se limite à une présentation formelle et physique des matériaux dans la catégorie du temps immédiat, le travail *Paysage/Dépaysage, 2002*. (fig. 51) dépasse cette limite.

Il s'agissait d'introduire dans le jardin cinq unités de sculptures en matière synthétique. Dans ce projet ma question était de savoir comment il est possible d'intervenir dans un lieu où la nature fait sa loi et son identité ? Et comment associer l'acte humain avec la nature faisant exister l'un et l'autre ? Il ne s'agissait pas d'imposer l'objet dans un cadre environnemental où la nature fait sa loi, mais de trouver un moyen qui mette en valeur chaque élément d'une manière plus affirmative.

Pour cela je pars de deux caractères antagonistes : l'un est le jardin qui comporte des éléments naturels, et l'autre est l'objet en matière plastique, totalement artificiel. C'est-à-dire que, pour faire exister l'un par rapport à l'autre, j'essaye de provoquer le maximum de contrastes pour singulariser chaque entité dans toute son individualité et sa singularité : la matière (synthétique, inerte, stratifiée, figée de la sculpture contre le végétal, vivant, évolutif du jardin), et la forme (géométrique, systématique, de la sculpture contre toutes les formes de la végétation). Mais s'ils sont opposés par leur caractère matériel, ce n'est pas le cas de la forme de la sculpture. Car celle-ci est constituée de morceaux de plexiglas empilés, et coupés en forme de lamelles (longue/courte, large/fine).

Elle fait appel à certaines lois, comme celles, biologiques, de la croissance d'un arbre par exemple. Donc la forme de la sculpture intègre une manière moins déroutante. Ainsi cinq parties de la sculpture sont mises en place, espacées de 2 m chacune, le long de la limite du jardin. Elles sont en couleurs monochromes : bleu, blanc, jaune, verte, gris. La couleur du plexiglas se caractérise par son homogénéité et sa saturation. Celle des végétaux du jardin est plus nuancée.



(F. 51). Paysage/Dépaysage, 2002. Installation au Jardin du Bleu d'Hanau, H : 200cm L
150cm chaque unité, Plexiglas, métal.

Le jonction de ces deux catégories élémentaires provoque un renvoi de l'une vers l'autre, la frontière entre les deux éléments se dissout, se divise. D'une certaine manière l'aspect paisible et monotone du jardin est dérangé, perturbé par la présence d'un élément étranger. Et réciproquement l'objet ne trouve peut être pas de place convenable face à la complexité environnementale. Cela crée un début d'histoire entre les deux éléments, une sorte d'émulation qui stimule l'affirmation identitaire de chaque élément.

La cohabitation des deux éléments laisse un certain nombre de questionnements liés à leur essence : l'évolution dans le temps, (est-ce que l'un menacera l'autre ?). La question se pose quant à ce qui est durable et éphémère. Le plastique va durer longtemps (il se dégrade difficilement) mais la végétation a le pouvoir de croître et de le recouvrir.

Si mon travail du jardin montre la cohabitation de deux éléments sur le mode de l'opposition, cela me semble avoir lieu d'une manière fusionnelle chez Penon dans l'œuvre intitulée *Quatre passagères. 1984.* (fig. 52). A quatre arbres vivants, Penon associe des créations plus ou moins anthropomorphes.

Chaque arbre est associé à une sculpture. Chaque sculpture est constituée d'une seule pièce semblable à une peau rigide, à une enveloppe ouverte, évidée, évoquant un être humain dont la posture est à chaque fois différente. L'arbre pousse au milieu, à travers la sculpture. Cela forme à chaque fois un couplage fusionnel et étroit entre l'arbre et l'objet. Chaque couple présente une forme singulière due à la forme de l'arbre et à celle de l'objet fabriqué que Penon y a adapté.

La position de ces deux éléments suggère l'alliance de deux caractères qui s'opposeraient à travers deux catégories représentatives : le naturel et l'artificiel. Mais désormais leur réalité les oblige à évoluer ensemble. Cela constitue une entité existentielle en état de fusion. Cette œuvre suggère une relation constante entre l'homme et la nature, et interroge l'acte artistique, en remettant en question l'identité de l'œuvre.



(F. 52). Giuseppe Penone, *Quatre passagères*. 1984.

III-3-1-3-6. Agressif contre passif.

De par sa nature, mon travail traite du rapport entre les matériaux. Les uns se distinguent par leur présence passive, et les autres par leur action et les codifications qu'ils imposent aux premiers. Ces derniers peuvent passer pour agressifs.

Je me pose la question de savoir si toute oeuvre, dès lors qu'elle concerne plusieurs matériaux, implique fatalement un rapport de force, que ce soit par détérioration, superposition, confrontation, tension, façonnage au burin, polissage, etc.

Je pense que oui, par le fait que leurs réalités physiques et mécaniques sont mises en jeu. Ils créent donc forcément un rapport hiérarchisé où le caractère spécifique des matériaux agit de manière tantôt passive tantôt agressive.

Par exemple dans la série *SCHULOCK! SCHULOCK!*, le panneau de bois affiche une passivité qui va contre les propriétés mécaniques des agrafes : percé/perçant, plat/pointu, bois/métal. Dans *Cerclage*, les fragments d'écorce et les cartons agissent contre la lamelle d'acier : fragile/rigide, cassant/résistant, mou/dur. Ces réalités physiques des matériaux accordent leurs caractères passifs et agressifs les uns par rapport aux autres.

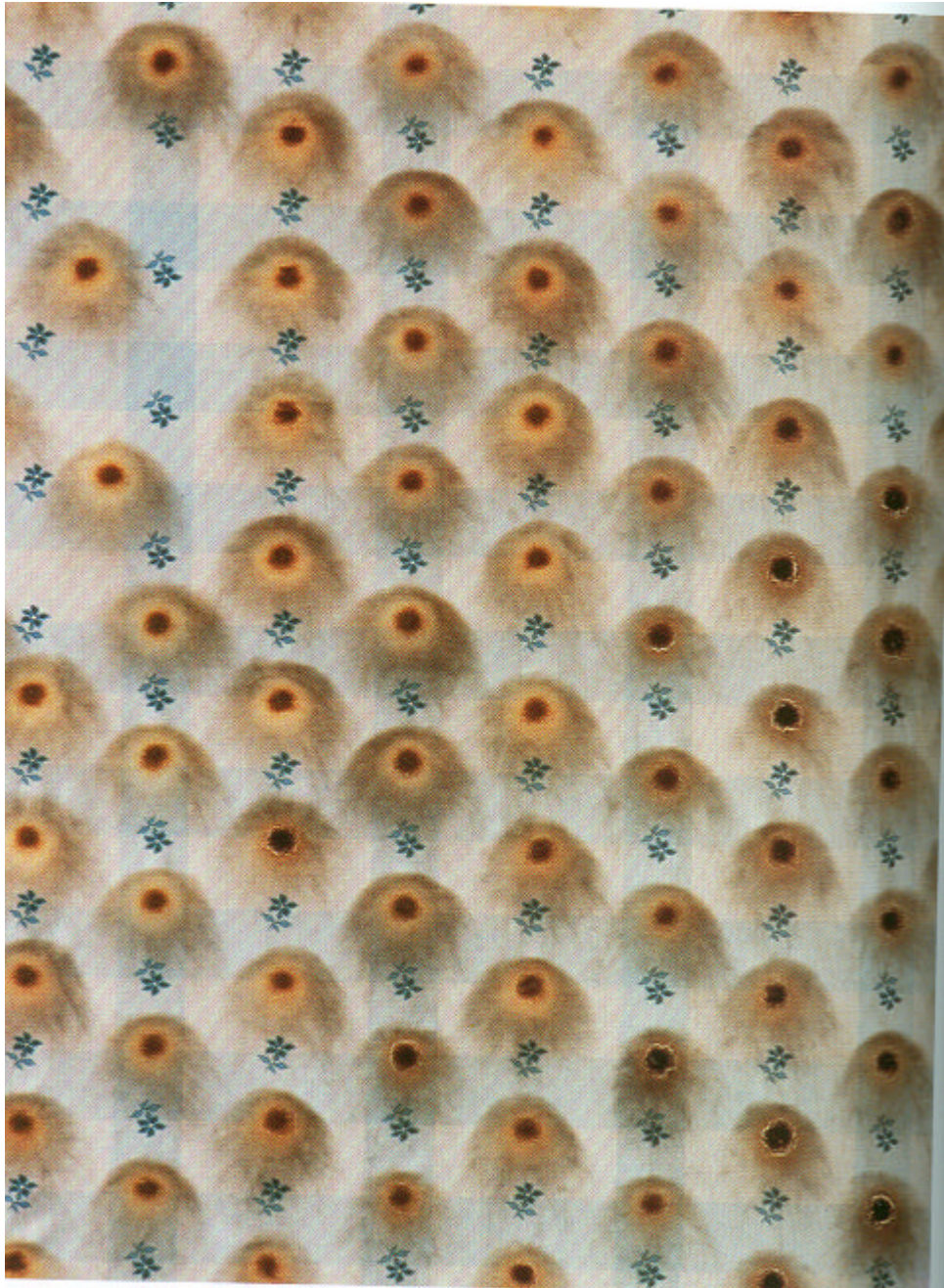
Le panneau du bois percé, éclaté par les agrafes apparaît détruit, blessé. Les fragments d'écorces et les cartons cerclés de lamelles d'acier ont été cassés, déchirés, en raison de leur fragilité. Le rapport matériel se situe dans un rapport de force physique, l'un est menaçant et l'autre se défend. De leur affrontement résulte fatalement une réalité destructrice au sens physique et matériel du terme, mais cela peut être vu comme une révélation de la matérialité des matériaux dans ce qu'ils ont de plus intime.

D'une certaine manière la finalité de l'oeuvre est de montrer ce qui est détruit. D'où la question : est-ce que l'oeuvre est construite ou détruite ? Cela est fréquent

quand il s'agit d'un travail artistique où la matérialité du matériau est prise en tant qu'élément objectif, pour son individualité physique et matérielle.

Ainsi l'œuvre de Patrick Saytour intitulée *N°1 : Sans titre. 1966/1967.* (fig. 53) présente une toile cirée à fleurs. Cette toile est trouée par des brûlures, donc on y voit également la trace de la combustion. L'œuvre est composée d'une surface où se mélangent les motifs floraux et les ponctuations des brûlures associées aux traces de fumée. Cela évoque la confrontation physique du feu et du tissu. Ces deux éléments déploient ainsi leurs qualités physiques l'un par rapport à l'autre : l'un est consumable, l'autre est consumé.

La toile est passive face au feu, donc elle a été détruite, blessée, abîmée par le feu. Elle suggère une sensation douloureuse par l'empreinte laissée du passage du feu. Mais ce résultat nous fait voir aussi l'identité de la toile, non pas en tant qu'élément neutre de l'œuvre mais en tant qu'élément actif. C'est-à-dire qu'elle est révélée par sa matérialité physique et non pas par une représentation de sa matérialité.



(F. 53). Patrick Saytour, n°1: *Sans Titre*. 1966-1967. Toile cirée et brûlage. 140x100cm. Collection Bernard Ceysson.

III-3-1-3-7. Déterminé contre indéterminé.

La distinction entre les deux termes dans mon travail aurait quelque chose à voir avec son caractère prévisible et imprévisible. En effet c'est l'interaction entre les matériaux qui va établir la part de déterminisme dans le résultat obtenu : un travail qui ne ménage pas de surprise pourra être dit déterminé alors qu'on peut aussi choisir son matériau en fonction du degré d'indétermination qu'il promet. Une technique maîtrisée et volontaire donnera un travail déterminé, sauf si elle est nuancée par un matériau imprévisible.

Par exemple, dans la série *SCHULOCK! SCHULOCK!*, reposant sur l'agrafage, le support de bois a été choisi en fonction du résultat souhaité (taille et profondeur des éclats) sans pour autant que tout puisse être prévu. Ce côté aléatoire va nuancer une technique d'agrafage qu'on aurait pu qualifier de déterminée ou volontaire, laissant peu de place au hasard.

Par contre, dans *Cerclage*, l'aspect indéterminé est amené :

-par la disposition aléatoire des écorces dont les formes irrégulières, et naturelles donnent à l'ensemble son aspect final.

-par la technique de cerclage qui par son action compresse, brise les écorces de manière imprévisible et, de manière tout aussi irrégulière, déchire le carton.

Force est de constater que, dans l'ensemble, mon travail alterne entre déterminé et indéterminé en fonction du matériau employé. Le hasard nuance alors par moment la dureté de l'intervention technique qui à son tour encadre par sa rigidité l'imprévisibilité de la matière dans une sorte de dialogue toujours recommencé.

Ainsi les notions de déterminisme et d'indéterminisme existent d'une manière partielle pendant le processus de mon travail. Elles se limitent à l'effet physique hasardeux des matériaux au service d'une finalité prévue. Donc malgré l'effet hasardeux du matériau, il en résulte une structure définitive d'où les notions de déterminé et d'indéterminé restent floues.

Cela semble au contraire bien précis chez Robert Morris, par exemple dans l'œuvre intitulée *Sans titre, 1967-68*. (fig. 54). L'œuvre montre un enchevêtrement de bandes de feutre accrochées au mur, pendant, et finalement se répandant sur le sol. La forme de cette œuvre n'est qu'un résultat « éphémère » de la matière. C'est-à-dire que l'œuvre est présente pour sa réalité matérielle. Elle montre sa présence formelle au moment précis où elle est exposée.

L'aspect final de l'œuvre est auto-formé par le caractère mou et souple du matériau. Et cette réalité formelle de l'œuvre a de fortes chances d'être différente d'une exposition à l'autre. Cela démontre que l'œuvre reste indéterminée et que sa définition formelle sera à chaque fois renouvelée différemment.

"Le hasard est accepté et l'indétermination est constitutive de l'œuvre puisque, lorsqu'on la réinstalle, on ne peut qu'aboutir à une autre configuration."⁵⁸ »

⁵⁸ *Monographie de Robert Morris*. Paris, Editions du centre Pompidou, 1995. p. 233.



(F. 54). Robert Morris, *Sans titre*. 1967-68. Feutre noir. Philippe Johnson.

III-3-2. Description technique, symbolique et référencée de chaque procédé que j'ai utilisé au cours de ma recherche artistique.

III-3-2-1. En premier il y a la couture.

III-3-2-1-1. Réparatrice.

La couture est une technique qui consiste à rassembler les parties des éléments séparés, et à réparer ce qui est cassé, déchiré, ou à recouvrir un élément par l'autre. Elle prédispose à une sensation de soin réparateur, de fermeture.

III-3-2-1-2. Un geste qui voyage, dedans, dehors.

Ce geste a la singularité de voyager entre le dedans et le dehors. La couture rassemble, crée des liens, tout en gardant la trace du passage donc du vécu. Elle pénètre, sort, devient une sorte de construction comme le cheminement de la pensée. Elle est donc plus qu'un simple acte d'assemblage systématique et discipliné. Si je colle ou je soude, cela devient une fabrication ou une application qui efface froidement l'identité et l'intégrité de la matière, alors que la couture garde la singularité de chaque élément relié.

III-3-2-1-3. Un enlacement.

La couture crée un lien presque charnel, comme un enlacement entre les éléments. Elle s'adapte à la forme, au caractère de l'autre, et elle trace un passage où la notion du temps est présente. Elle est un acte de lien tendre, harmonieux, et presque amoureux qui respecte la singularité de chaque élément individuel en lui permettant de féconder une autre dimension des éléments.

III-3-2-1-4. Exemple 1 : Soo-Ja Kim :

Cette technique est omniprésente quand il s'agit de la création dans l'art de manière majeure ou mineure, masculin ou féminin. Je pense à l'artiste coréenne

Soo-Ja Kim qui rassemble par la couture les morceaux de tissu usés, en motifs traditionnels coréens dans *L'instabilité de la vie*. 1987.

Son travail révèle particulièrement une identité féminine par l'utilisation des matériaux qui traditionnellement appartenaient aux femmes et à la façon - à la fois méticuleuse et attentive - dont les morceaux de tissus sont cousus. Son utilisation de la couture est plus portée sur le sens représentatif que sur l'aspect fonctionnel.

III-3-2-1-5. Exemple 2 : Magdalena Abakanowicz.

Par contre, l'utilisation de la couture par Magdalena Abakanowicz affiche un caractère rugueux et brut. Elle réalise des séries de personnages dans *La déformation*, 1974-1975. Ce sont des objets en trois dimensions habillés de toile de jute découpée et cousue, contenant les autres matériaux qui permettent d'obtenir un certain volume pour les sculptures. La couture est employée pour sa fonction et son sens.

III-3-2-1-6. Exemple 3 : Jannis Kounellis :

- *Sans titre*, 1967.

On peut encore citer l'œuvre entièrement cousue de Jannis Kounellis *Sans titre*. 1967. (fig. 55). Plusieurs sacs de toile plus ou moins carrés sont rassemblés, créant une surface visuelle de 600x500cm, où la trace de la couture est visible, suspendue au mur et reposant au sol. Cela crée un agrégat de matériaux homogènes achromes, mais où la notion de l'individualité de chaque matériau est cependant présente justement grâce à la couture qui limite et lie.

III-3-2-1-7. Manteau de châtaignes et fragments 1-5 :

Cette technique est employée dans mon travail pour la réalisation du *Manteau de châtaigne*, 1995, et dans la série *Les Fragments*, 1996. Dans les deux cas la couture est utilisée dans un premier temps pour rassembler des éléments individuels : les bogues de châtaigne, les fragments des écorces d'arbre.



(F. 55). Jannis Kounellis, *Sans titre*. 1967. Sacs de toile cousue ensemble, 600x500 cm. Collection de l'artiste, Rome.

Dans un second temps la couture participe d'une signification interne de l'œuvre. Dans le travail *Le manteau de châtaignes*, la couture (en fil de pêche) est considérée comme un élément composant une surface, constituée doublement de ce qui est artificiel et naturel. Cet élément est souvent invisible mais présent. Dans la série *Les fragments*, la couture en fil de coton est envisagée comme un acte de réparation ou de réorganisation par lequel on voit naître des liens : relier ce qui est déchiré, réorganiser ce qui est disloqué. Le lien créé par la couture dans les deux cas évoque une relation charnelle et harmonieuse. Il en résulte un agrégat d'individualités où la singularité et la ressemblance se croisent.

- Analyse approfondie du *Manteau de châtaignes* :

La couture (en fil de pêche) employée dans le travail *Le manteau de châtaignes*. 1995. (fig. 56) consiste à assembler des bogues de châtaignes, séchées et aplaties, qui sont ensuite cousues les unes aux autres. Le tout vise à la fois à souligner la spécificité de leur forme étoilée et leur ressemblance, afin de créer une surface recto-verso plus ou moins compacte. Cette distinction du recto-verso est due au fait que la bogue de châtaigne se caractérise par une très grande opposition tactile entre son intérieur et son extérieur : piquant à l'extérieur et doux à l'intérieur.

Cet agrégat a par la suite été accroché par deux points d'attache au plafond, de manière à effleurer le sol. Cela permet de donner l'aspect d'un objet enveloppant, couvrant comme un habit, ou d'une demeure par le pliage naturel de la structure souple où règne l'opposition des deux caractères : doux et chaleureux à l'intérieur des bogues de châtaigne contrastant avec l'aspect piquant, agressif de l'extérieur.

Cette notion d'intérieur et d'extérieur est amplifiée par le nombre important de bogues de châtaignes assemblées. Il est intéressant de voir la particularité de ce travail, liée à la propriété du matériau. Contrairement aux autres confrontations de matériaux, la châtaigne possède intrinsèquement une dualité caractéristique tout en demeurant une entité individuelle.



(56). *Le manteau de châtaignes*. 1995. Couture : 180x180cm. Bogue de châtaigne, mousse, fil de Nylon.

En ce sens mon intervention dans ce travail ne consiste pas tant à établir un lien en mettant en relation des éléments d'origines différentes, qu'à simplement amplifier les deux aspects opposés du matériau : ce qui est doux contre ce qui est piquant, et l'intérieur contre l'extérieur. Il forme une réalité ambivalente de l'objet d'où la notion de réversibilité est présente à tout moment, comme peut le constater le public.

III-3-2-1-8. Etienne Martin :

- *Le manteau (Demeure) :*

A ce propos on peut rappeler l'œuvre d'Etienne Martin, *Le manteau (Demeure)*. 1962. (fig. 57) où l'on distingue une certaine similitude de préoccupations quant aux rapports entre le dehors et le dedans. Etienne Martin a employé toutes sortes de matériaux pour construire la demeure protectrice : les étoffes, les éléments de passementerie, les cordes, la toile de bâche, le cuir, etc. Ce sont des matériaux en général souples, recyclés, et chargés de symbole.

De ce fait ils dégagent une sorte de chaleur, de douceur qui est liée au vécu des éléments. Ces éléments sont noués, maillés et mêlés, afin de créer une sorte d'architecture où apparaissent les notions de dehors et de dedans. Mais la distinction du dehors et du dedans existe par un rapport osmotique. Par conséquent, la frontière reste dans une position ambivalente. Le dedans peut être le dehors, et le dehors peut être le dedans.

Dans l'œuvre d'Etienne Martin, je constate qu'il y a un retournement de situation possible qui est du à la souplesse de la structure et à la non compacité de l'objet. Du fait que la structure nous laisse entrevoir largement son intérieur, on y perd ses points de repère, on se demande si on est dedans ou dehors. C'est la façon dont la sculpture est construite qui produit cette confusion des positions : à l'intérieur ou à l'extérieur. Donc d'une certaine manière, l'œuvre contient une spatialité, comme une frontière physique par rapport à la position du public.



(F. 57). Etienne-Martin (Martin Etienne, dit): *Le Manteau*. 1962. Tissus et cordages variés, 160x200x30cm. Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou, Paris.

Dans mon travail *Le manteau de châtaigne* la réversibilité du dedans et du dehors se situe plutôt au niveau du temps. Le caractère de l'objet propose un éventuel positionnement mental du public, être tantôt à l'intérieur tantôt à l'extérieur. Mais ce positionnement mental peut prendre deux aspects caractéristiques différents. Cela est dû à la souplesse de l'objet. Les deux notions séparative et jointive résident à la fois sur une zone frontalière.

Je voudrais m'arrêter sur un autre aspect de ce travail qui repose sur le croisement de matériaux antinomiques : les bogues de châtaignes représentent le naturel, et le fil de nylon l'artificiel. La réalisation de la couture en fil de nylon permet d'obtenir une surface apparemment homogène. Cela nous permet de nous concentrer davantage sur les propriétés de la bogue de châtaigne, car la trace de la couture y est presque invisible.

La présence de la couture reste discrète, mais cette réalité discrète n'en prend pas moins de sens du fait que la spécificité de la couture dégage une forte sensation, comme d'être percé, pénétré. Et la résistance des fils de nylon par rapport à la matière végétale nous laisse une sensation d'irréversible ou d'ineffaçable. Le passage des fils de nylon nous rappelle le réseau des nerfs, fibreux, qui est infiltré et répandu partout. Cela donne une surface d'apparence homogène et neutre, mais qui est en réalité structurée par un élément étranger s'opposant à elle.

On ressent donc une certaine forme de rapport conflictuel dû aux matériaux. La présence des fils de nylon est discrète mais n'est pas pour autant un élément superficiel de l'œuvre. Ce constat de l'œuvre pourrait nous amener à réfléchir à la condition environnementale de notre vie quotidienne où il y a un croisement constant entre ce qui est artificiel et ce qui est naturel. Ainsi ce travail comporte un caractère métaphorique, posant la question de l'ambiguïté de ce qui est apparent et ce qui est réel. Cela dévoile la fonction complexe de la couture : à la fois fonctionnelle et signifiante.

III-3-2-1-9. Les fragments.

- Un agrégat d'éléments individualisés.

La couture employée dans la série *Les fragments* consiste à rassembler des fragments d'écorces, créant une surface où sont agrégés de nombreux fragments d'écorces. Ils sont cousus les uns aux autres avec un fil de coton. Cela donne l'aspect final du travail, avec une surface d'un seul tenant constituée d'une mosaïque de morceaux d'écorce. L'individualité de chaque écorce est accentuée par le fait que la forme des fragments est complètement aléatoire, le produit d'une loi de la nature. Ces fragments d'écorces, tous différents et singuliers, qui naissent ou meurent, apparaissent ou disparaissent, selon les événements extérieurs ou intérieurs qui se succèdent, sont une métaphore de la peau qui se compose progressivement dans le temps. Ils sont situés à l'extrême surface d'un corps qu'ils enveloppent et protègent. Ils sont éphémères, fragiles, malléables, « régénérables », inscriptibles, sensibles aux événements extérieurs... Ils font la singularité de la forme de l'arbre, de ses couleurs, de ses traces et de ses empreintes. Chaque écorce porte à sa surface le vécu, l'histoire et donc une forte part de l'identité de l'arbre qu'elle recouvre. Pour moi cette matérialité rejoint l'idée qu'on se fait de notre existence, qui est une succession de fragments de vécu, composés d'éléments matériels et d'événements immatériels.

Ainsi le rassemblement de fragments d'écorces évoque un agrégat d'éléments montrant une différence dans la ressemblance, et la ressemblance parmi les différences. Tous cela dans une harmonie énoncée par leurs individualités subtilement distinctes. La couture employée dans la série *Les fragments*, consiste à rassembler les matériaux homogènes (les écorces, série n° 1) et hétérogènes (les écorces et les cartons, série n°5). Les écorces sont également sujettes à des interventions picturales et graphiques, dans les n°2, 3 et 4 de cette série. Dans l'assemblage de la série *Les fragments n° 1*. (fig. 58) il s'agissait d'assembler uniquement les fragments des écorces à l'état naturel.



(F. 58). *Fragments I*. 1996. Couture. 140x180cm. Ecorces de platane, Fils de coton, Polyuréthane.

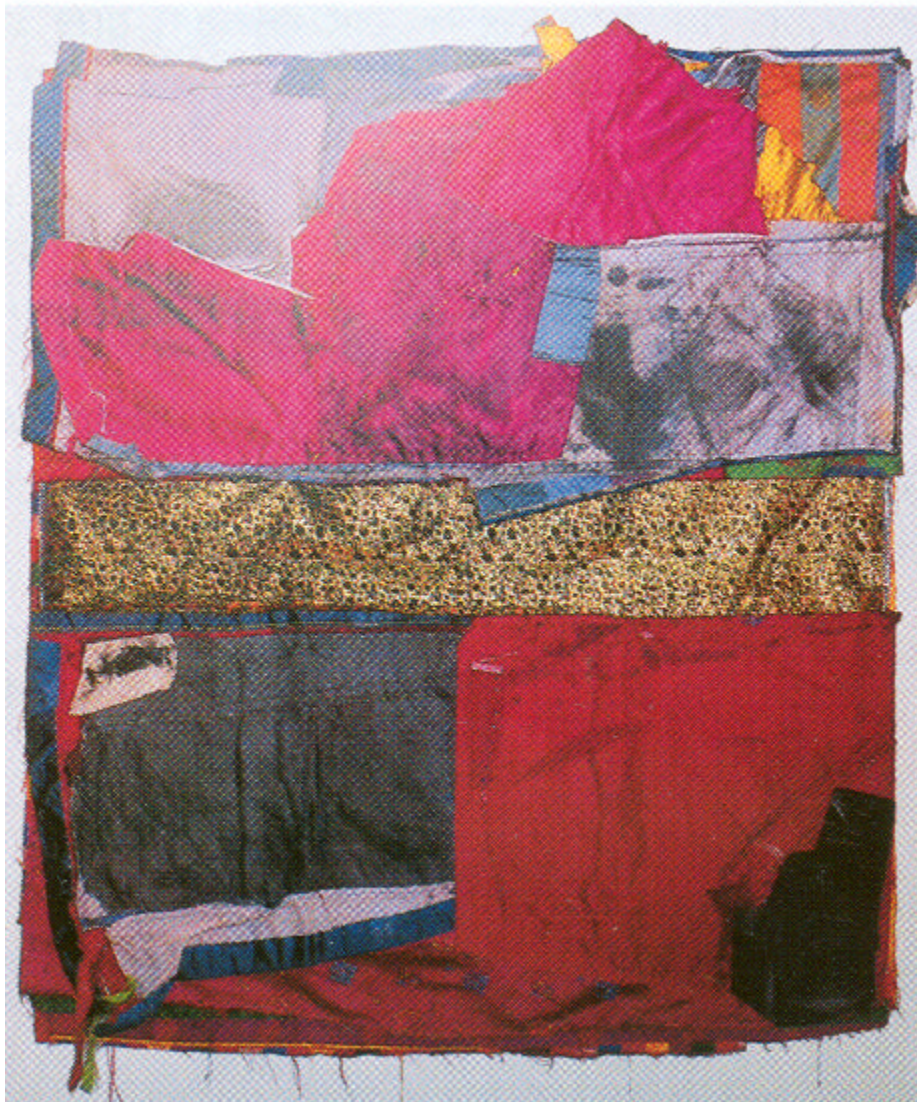
Cela faisait naître une surface constituée d'une matière homogène, quoique les éléments se différenciaient l'un de l'autre par leur singularité formelle : la texture, la couleur, la forme, l'épaisseur.

Le processus d'assemblage exige une grande précision du fait du caractère de la matière : fragile, cassant, de forme irrégulière. Le ré-agencement de cette matière par la couture demande une grande attention du geste face à l'éventualité d'un cassage ou d'un glissement. En effet, le passage du fil entre les deux fragments a lieu sur l'avant-trou qui est pré-percé par la machine. Donc il faut faire attention à ce que les trous des parties à relier correspondent.

Les fragments d'écorce sont cousus en superposant leurs bordures, et par la suite en les perçant, avant d'y enfiler l'aiguille. Ainsi j'ai répété la même procédure jusqu'à ce que la surface ait une certaine taille. Les limites de l'objet sont donc irrégulières. Cela fait naître une surface plus ou moins carrée mais pas exactement définie. L'assemblage des fragments crée une surface nuancée de couleur, de texture, et de forme. Les fragments liés les uns aux autres par la couture nous offrent une surface continue dans la discontinuité. L'aspect final montre une multiplicité d'entités individuelles réunies dans un esprit collectif. Cela fait penser à l'image d'un dialogue ou d'une négociation ou d'un voisinage harmonieux.

- Soo-ja Kim et *l'instabilité de la vie* :

A propos de couture servant à réunir des éléments homogènes, il est aussi intéressant de rappeler le travail de l'artiste coréenne Soo-ja Kim. Je trouve qu'il y a une certaine similitude d'esprit entre son œuvre et la mienne concernant la réorganisation des éléments fragmentés, déchirés, disloqués, mais gardant toutefois leur singularité, leur individualité. Dans l'œuvre intitulée *L'instabilité de la vie*. 1987. (fig. 59) elle rassemble des morceaux de tissu usés, décorés de motifs traditionnels coréens.



(F. 59). KIM SOO-JA, *L'instabilité de la vie*. 1987. Couture, tissu.

Dans son travail la couture intervient comme un acte de soin réparateur de ce qui est déchiré, divisé. Elle consiste à agencer, à relier des morceaux de tissus récupérés d'origines diverses.

Ce sont des tissus usés et souvent inutilisables, des restes d'une utilisation quelconque, et en tant que tels ils gardent une certaine notion de vécu, de mémoire, d'histoire. Ils sont recomposés par l'artiste d'une manière désordonnée, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de recherche particulière sur la ressemblance des motifs et des couleurs. Un certain sentiment de dépaysement ou de désordre naît, dû à la différence d'aspect plastique des morceaux : couleur vive contre sombre, surface à motifs contre surface unie, etc. Ce regroupement laisse apparaître à la fois un certain rapprochement et une distinction entre les éléments qui sont liés à leur identité culturelle et matérielle. Cela nous renvoie directement à l'individualité et à la singularité du matériau. Chaque morceau de tissu a une individualité du fait qu'il a subi une histoire, un vécu, un parcours différents par rapport aux autres.

Ce travail évoquerait d'une certaine manière l'aspect social identitaire de la Corée qui, au cours de l'histoire, a subi de nombreux changements brutaux aboutissant à une réalité identitaire éclatée, décomposée et désorientée par rapport à sa propre culture traditionnelle. Ce rassemblement crée un agrégat d'éléments identitaires suggérant l'existence d'un lien par la rupture, la décomposition. Il procure le sentiment de créer une nouvelle identité.

- Intervention picturale et graphique :

Après cette première expérience, il m'est venu l'idée d'introduire un élément artificiel : pigment de couleur ou graphisme. L'idée d'appliquer l'élément pictural directement sur le fragment est considérée comme un ornement, un habillage ou un maquillage. On peut ainsi voir, dans la deuxième expérience, des compositions de fragments d'écorce en partie peints, ou l'apparition de graphismes appliqués directement sur les fragments. Cela concerne *Les fragments n° 2, 3, et 4*.

L'intervention de la couleur sur les fragments, dans les oeuvres *n°2 et n°3*. (fig. 60, fig.61) consiste à en couvrir la surface.



(F. 60). *Fragments n° 2*. 1996. Couture. 140x180cm. Ecorces de platane, Fils de coton, Pigment, Polyuréthane.



(F. 61). *Fragments 3*. 1996. Couture. 120x160cm. Ecorces de platane, Fils de coton, Pigment, Polyuréthane.

Cela fait apparaître davantage le relief des fragments peints, sans tous les détails caractéristiques, tandis que les fragments non peints attirent davantage le regard sur leur spécificité matérielle : l'inscription du vécu (comme la trace), la pigmentation.... Les parties couvertes cachent leur identité alors que les autres la laissent paraître. Au final l'objet composite ressemble à un territoire morcelé, à une carte.

Dans le n° 4. (fig. 62) l'intervention graphique reste au contraire à une échelle relativement discrète. J'ai utilisé des feutres de couleur : jaune, bleu, orange, marron. Les tracés apparaissent comme des signes cartographiques qui indiquent une limite ou une zone. J'ai appliqué le marquage après avoir fini l'assemblage. Cette fois ci la couture des fragments est faite avec des fils de couleurs vives. Les traces de coutures sont donc très visibles par rapport à la couleur sobre (des bruns, des tertiaires) des fragments d'écorces.

Les marques aux feutres accompagnent les traces de couture, légèrement décalées. Le marquage n'est pas systématique. Cela crée une surface où les traces linéaires se croisent, ce qui d'une certaine manière atténue l'existence du système de lien (la couture). Ces marquages par la couture et par le feutre forment une structure linéaire. Les deux systèmes ayant tendance à se parasiter mutuellement, cela engendre une confusion quant aux limites réelles matérialisées par les coutures.

Dans les deux types d'expériences, l'intervention des couleurs est considérée comme un événement survenu par rapport aux fragments naturels, donc il engendre une certaine idée d'artificiel, ou d'anomalie.

La troisième expérience suit le même schéma, mais cette fois elle consiste à associer deux matériaux hétérogènes : des cartons et des fragments d'écorce. *Les fragments n°5.* (fig. 63).



(F. 62). *Fragments 4*. 1996. Couture. 135x175cm. Ecorces de platane, Fils de coton, feutre, Polyuréthane.



(F. 63). *Fragments 6*. 1996. Couture. 145x185cm. Ecorces de platane, Fils de coton, carton, Polyuréthane.

Il s'agit de créer une surface par l'assemblage de deux matériaux de même origine végétale, mais désormais différents. *Cela rend manifeste l'identité d'une matière avant et après la transformation.* J'ai choisi plusieurs sortes de cartons et je les ai ensuite découpées à un certain format, puis je les ai cousus avec les fragments d'écorce. Cela crée une surface où apparaît le contraste entre ce qui est usiné et ce qui ne l'est pas. Les contrastes des deux matériaux sont nombreux : lisse et rugueux, grand et petit, régulier et irrégulier, etc. Le fait d'assembler deux matériaux de même origine, mais à présent différents, peut engendrer une réflexion sur le devenir des choses.

- La trace de la couture :

Dans le travail *Les fragments* la trajectoire de la couture apparaît d'une façon très visible. Ceci entraîne certaines considérations sur l'effet physique produit par les marques de couture par rapport au travail du *Manteau de châtaignes*, où la trace de couture est cachée par la transparence des fils de nylon.

Sa présence témoigne premièrement, d'un parcours dans le temps. Cette notion du temps est liée à la spécificité de la technique, qui est de tracer un point après l'autre. Cela implique une certaine lenteur dans ce processus de lien en comparaison avec d'autres processus (comme le cerclage, le serrage, l'agrafage, etc.)

Deuxièmement, elle marque la zone frontalière entre chaque fragment d'écorce. Ils sont liés par l'extrémité de leur forme où se trouve la limite et en même temps la zone de contact. La trace de la couture accentue l'individualité de chaque fragment par sa limite même.

Troisièmement, c'est son aspect symbolique, c'est-à-dire qu'elle peut être vue comme une cicatrice, ou comme la marque d'un rétablissement. Cela suggère un passé douloureux fait de blessures, de déchirements. Effectivement, au moment de la réalisation, j'éprouvais le sentiment que chaque fragment a sa propre beauté, son

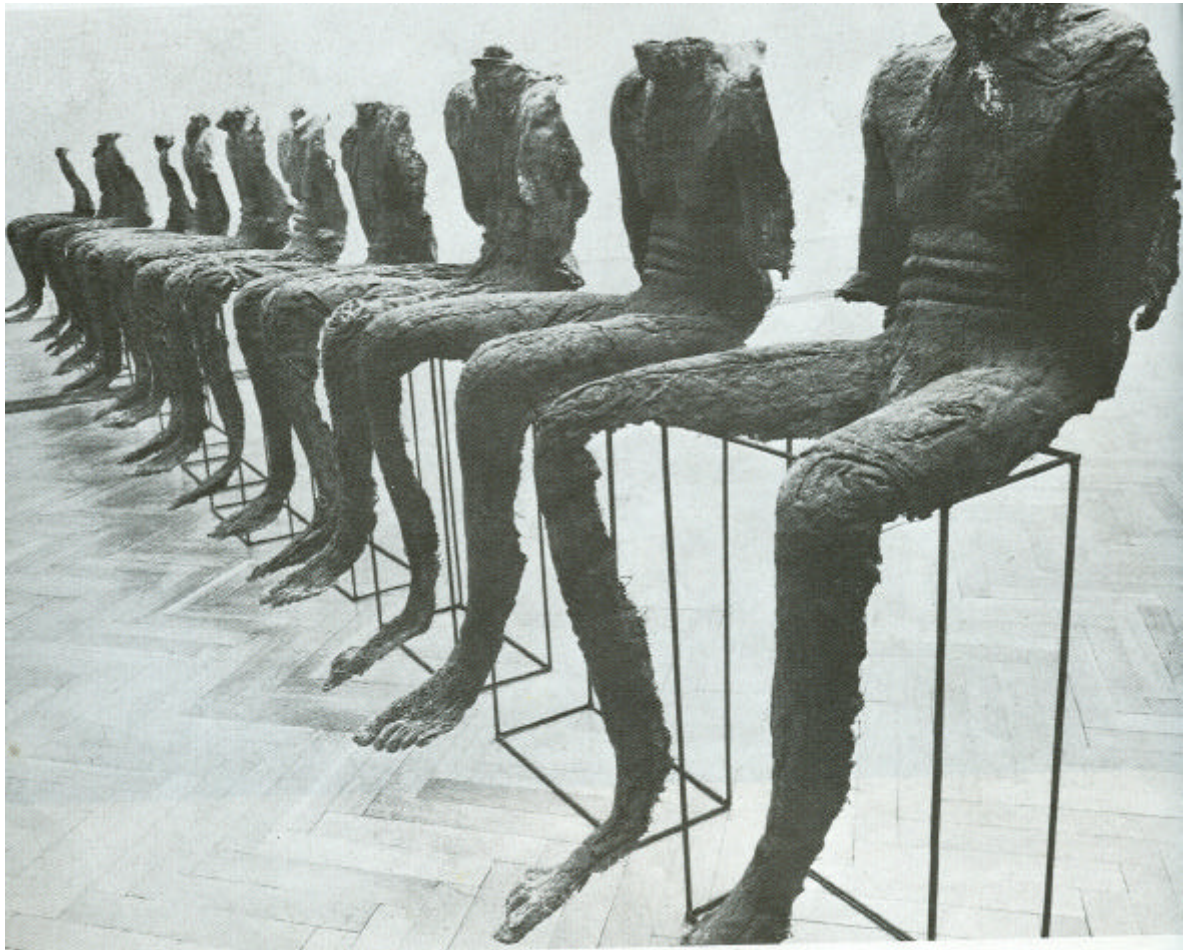
propre sens et sa propre destination. Le fait de les assembler témoigne de l'intention de leur offrir une nouvelle histoire et une nouvelle possibilité d'exister.

III-3-2-1-10. Magdalena Abakanowicz, *La déformation* :

Concernant la trace de la couture, je trouve intéressant de se rapporter à l'œuvre de Magdalena Abakanowicz : *La déformation*. 1974-1975. (fig. 64). Ce sont des objets en trois dimensions constitués de toile de jute morcelée et cousue représentant des corps humains.

Dans son œuvre la trace de couture est très visible en surface. Elle ressemble à un réseau de veines. La couture sert avant tout à contenir les éléments structuraux de l'œuvre : des pailles et les morceaux de toile de jute. La couture est un élément complètement intégré à l'œuvre, du fait que sa trace rend la surface de l'œuvre rugueuse et brute, grossière et non maniérée.

Cela donne à l'œuvre un aspect non civilisé, voire primitif. La trace de couture nous renvoie à une métaphore de la condition humaine : à la fois blessée, déformée, reconstituée, cicatrisée.



(F. 64). Magdalena Abakanowicz, *La déformation*, 1974-1975. Technique mixte, toile de jute, chanvre.

III-3-2-2. Deuxièmement : le ligotage.

III-3-2-2-1. Définition et idées associées.

« Attacher, lier (quelqu'un) solidement avec une corde, en privant de l'usage des bras, et des jambes », selon la définition du Robert. Le ligotage contient le sens de privation, d'immobilisation, d'inaction. C'est une technique ancienne, utilitaire, que l'on peut associer à la momification d'un cadavre, ou à un enfant ligoté et accroché à un arbre pendant que les parents travaillent dans les champs, ou à la fixation d'une vigne contre un support. Sa fonction est d'englober, d'emballer, d'enrouler, de ficeler, de fixer en laissant apparaître les éléments formels du contenu intérieur. Cet acte engendre souvent une sensation d'emprisonnement, d'étouffement et d'immobilisation.

III-3-2-2-2. Utilisation :

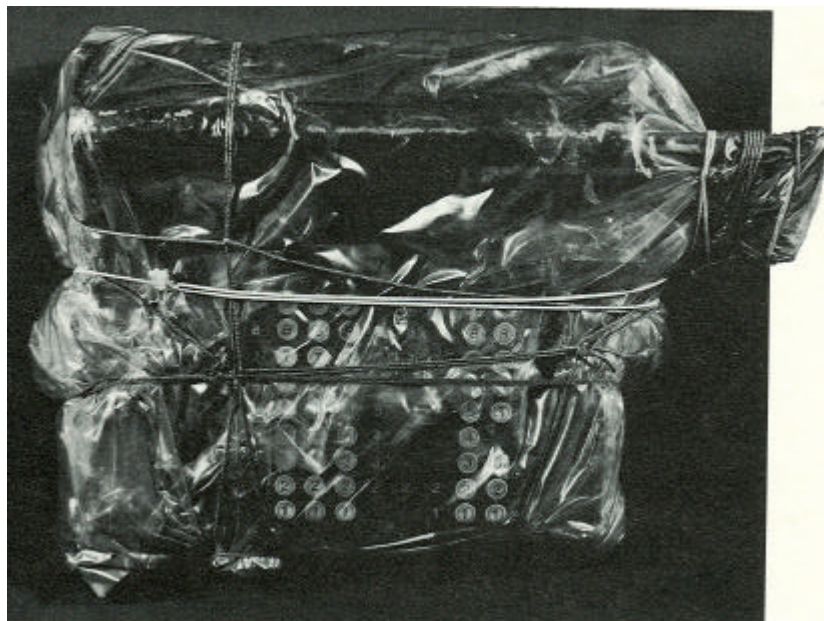
Cette technique ancienne est simple et manuelle. De ce fait elle peut être appliquée d'une manière ponctuelle ou partielle dans la construction de l'œuvre. Elle ne demande aucun outil spécifique à part l'élément de ficelage : ficelle, corde ou fils de toutes sortes. Par cette technique, j'essaye d'établir le système de lien par la confrontation individuelle des matériaux, c'est-à-dire par une sorte de confrontation au corps à corps du matériau qui provoque une unité existentielle à la fois complémentaire et soumise à une contrainte.

- *L'Enigme d'Isidore Ducasse* et Christo Javacheff.

L'utilisation de cette technique dans l'art du XX^{ème} siècle se traduit souvent par l'emballage ou l'empaquetage d'un objet ou d'un élément. Par exemple, Man Ray dans *L'Enigme d'Isidore Ducasse, 1920*. (F. 65) dissimule un objet dans une couverture ficelée avec une corde. Cette dissimulation fixée dans l'anonymat est faite dans l'idée de le faire voir autrement, et d'éveiller notre curiosité face au mystère du contenu.



(F. 65). Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse*. 1920. Photographie. Collection Lucien Treillard, Paris.



(F.66). Cristo Javacheff, *Machine à calculer emballée*, 1963. Machine à calculer, feuille de plastique, ficelles, élastiques, 46, 5x57x15cm. Ludwig forum für international kunst, Aix-la-Chapelle.

Autre exemple : Christo Javacheff, dans *Machine à calculer emballée*, 1963. (fig. 66) a emballé une machine à calculer dans une feuille de plastique. Cet emballage transparent et assez serré laisse voir la forme et les chiffres de la machine. La transparence rend floues les notions d'intériorité et d'extériorité. La machine ligotée nous fait ressentir l'ambiguïté entre ce qui est visible et ce qu'on doit imaginer. L'utilisation de la ficelle apparaît comme un moyen d'emballer ou d'enfermer un objet. Le ligotage participe donc à la dissimulation et à l'enfermement, mais cela aboutit à révéler la forme de l'objet d'une manière mystérieuse.

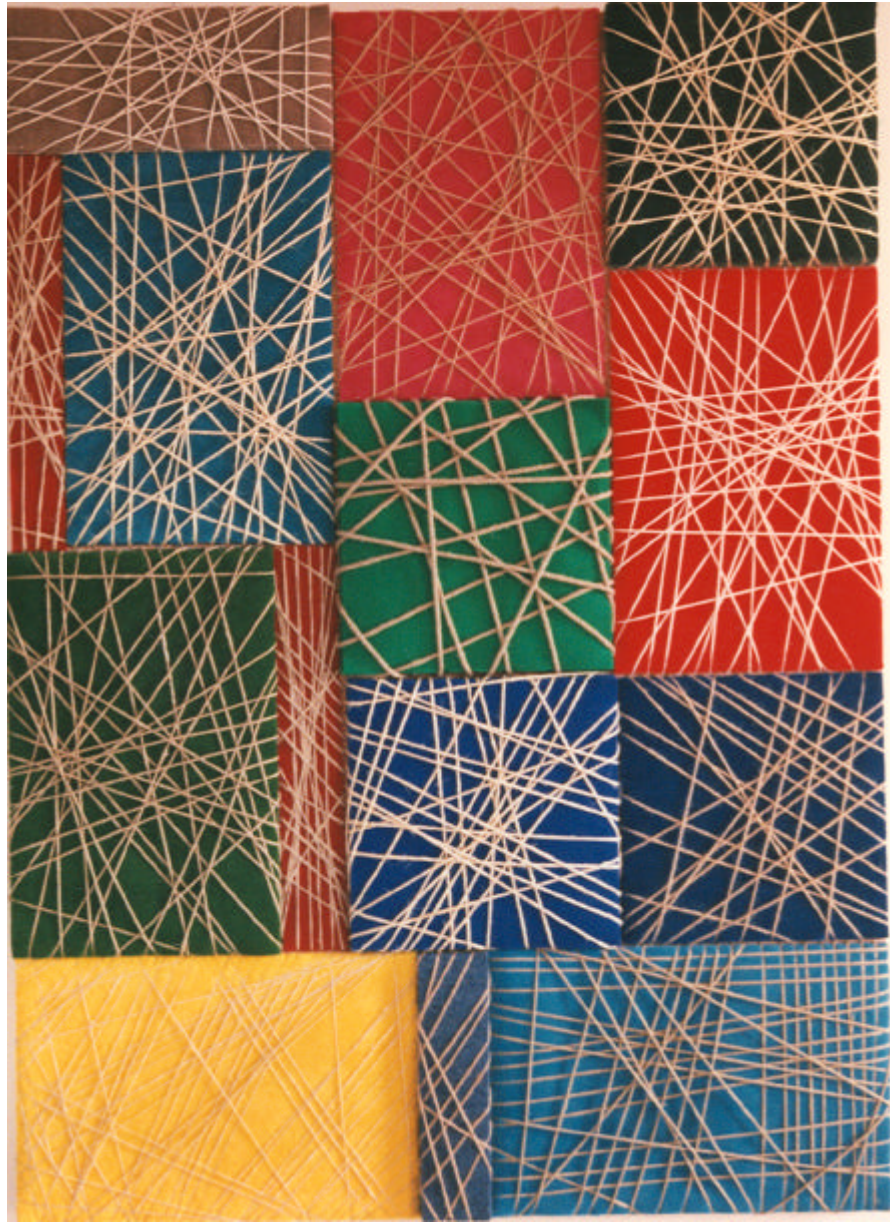
- Soo-ja Kim, *Cities on the move – Bottari truck* :

On retrouve cette technique employée par l'artiste coréenne Soo-ja Kim dans l'installation *Cities on the move – Bottari Truck*. 2000, où l'on voit un camion chargé de dizaines de Bottari (c'est le terme traditionnel coréen qui désigne un baluchon contenant toutes sortes d'objets quotidiens, familiaux symbolisant la préparation d'un départ), et où ces objets sont ficelés par un épais élastique noir. Par ce travail, elle fait allusion aux conditions précaires de la vie quotidienne coréenne, liées à l'instabilité économique et obligeant à l'émigration. Cela évoque un changement, une rupture, un départ ou un exil. L'emploi du cordage dans ce travail suggère un sens sociologique : la suppression, l'étouffement.

- *Les rapports 1 et Sans titre*.

J'ai utilisé cette méthode dans le travail *Sans titre*, 1999, ainsi que dans la série *Les rapports 1*, 2000. Dans le premier travail *Sans titre*. 1999. (fig. 67) la technique consiste à fixer les éléments sur un support qui constitue une surface finale bidimensionnelle. J'ai préparé au préalable des piles (hautes de plusieurs centimètres) de morceaux de moquette de forme carrée ou rectangulaire. Chacune est entourée par un réseau de cordes tendues à l'aspect dynamique et graphique. Cela donne à chaque fois un petit paquet.

Ce travail met en jeu la diversité des échantillons de moquette : la taille, la couleur, la texture. Les « paquets » sont assemblés, juxtaposés ou superposés et forment un grand rectangle multicolore, avec des reliefs dus aux différentes



(F. 67). *Sans titre*. 1999. Ligotage, 130x180cm, moquette, corde sur le panneau de bois.

épaisseurs de moquette, aux diamètres des cordes et des ficelles, et aux déformations résultant de leur tension. Les cordes sont de diverses épaisseurs et matières : fils de coton, de chanvre, ou fils synthétiques.

Les tas de tissus sont tendus au maximum de leur force, créant des marquages creux qui épousent le caractère de chaque tas de tissu : souple, rigide, ou poilu. Cela fait apparaître le caractère des tas de moquette. La fixation par les fils et les cordes permet à chaque tas de rester comme une entité individuelle dans la surface finale.

Chaque réseau de corde est différent et apparaît comme une toile d'araignée qui se détache du tas de moquette rectangulaire de couleur unie. Cela crée une surface architecturale où l'on voit que l'individualité de chaque tas de tissu réagit différemment à la pression du lien. Celle-ci nous fait sentir l'affrontement des éléments opposant ce qui veut enfermer et rendre immobile et ce qui est confronté à cette force rude. Cette confrontation matérielle évoque une résistance individuelle contre une force appliquée de manière indifférente.

- Le cordage dans *Cities on the move – Bottari truck*.

Par rapport à ce travail il est intéressant de revenir à l'exemple de Soo-ja Kim, *Cities on the move – Bottari Truck*. (fig. 68) où le cordage a un aspect rude, voire menaçant par rapport aux objets porteurs de symboles aux significations particulières dans la culture coréenne : le départ, l'exil, le changement. Donc le Bottari. Les Bottari sont faits de toutes sortes de tissus en motifs traditionnels coréens qui sont ensuite entassés dans le camion et fixés par la corde en caoutchouc de couleur noire. De ce fait la ligne du cordage a quelque chose de sévère. Cela crée un contraste visuel et matériel entre les Bottari et les lignes du cordage : les couleurs gaies et multiples des volumineux Bottari et le réseau de cordes rigides, sombres et linéaires. La rigidité du cordage appliquée sur les Bottari souples et mous accentue l'affrontement physique des deux éléments car les cordes s'enfoncent dans la matière molle.



(F. 68). KIM SOO-JA, *Cities on the move – Bottari Truck*, 2000. Installation, vêtements usés, lit, miroir, 2. 75 ton truck.

Cette affrontement des matériaux nous paraît comme une réalité aberrante, créant un certain sentiment d'impuissance et de fatalité : l'individualité des Bottari contre le cordage contraignant qui les unit de force. Cela nous amène à réfléchir sur la condition identitaire d'un peuple qui est confronté à une réduction de ses propres valeurs. D'où le sentiment de suppression, d'étouffement, et que le destin est incertain.

- *Les rapports 1* : usiné contre non usiné, ligotés.

Si dans ma première expérience la méthode est employée pour fixer des éléments homogènes, dans la seconde elle consiste à assembler deux matériaux aux identités antinomiques : usiné contre non usiné. C'est le travail *Les rapports 1. 1999*. (fig.69). Ce travail est constitué de trois éléments principaux : la barre métallique usinée, la branche nue trouvée dans la nature, le fil de chanvre. Il s'agit de créer une structure composée par le système du ligotage. Les deux éléments antinomiques (la barre métallique et la branche) sont considérés comme le contenu du ligotage qui les assemble. Ils font corps grâce au ligotage.

Le travail est présenté par groupe de trois unités suivant le même schéma de composition (la barre métallique, la branche d'arbre et le fil de chanvre). Les contenus sont plus ou moins coupés de la même longueur et disposés verticalement, puis entourés de fil de chanvre. Cette composition engendre au final un double lien dans le travail. Dans un premier temps le lien existe dans chaque unité de composition (barre de métal et branche), puis entre les trois unités présentées verticalement côte à côte. Chaque unité est à la fois semblable et unique. Semblable par le même schéma de composition et différente de par la singularité physique des branches.

On analyse tout d'abord le rapport créé par le ligotage entre deux éléments intérieurs, le bois et le métal. Le ligotage immobilise les deux éléments hétérogènes dans une condition inéluctable.



(F. 69). *Les rapports I*. 1999. Ligotage, H : 200cm chaque unité, métal, bois, fil.

Cela donne lieu à une cohabitation à la fois contraignante et complémentaire où chaque élément semble être opposé à l'autre. Cet assemblage nous propose deux réalités différentes des matériaux, l'une tactile et l'autre formelle.

Le fil de chanvre, enroulé autour de ces éléments, épouse entièrement leur forme géométrique ou courbée, et les unit. La surface créée par le ligotage / enroulement serré est une certaine manière de masquer ou de dissimuler certaines parties des éléments : les différentes propriétés, leur texture, leur couleur. Par contre cette dissimulation offre une surface où l'opposition formelle des deux matériaux est clairement montrée (géométrique et courbe).

Chaque unité est composée d'un élément serré contre l'autre. Chaque élément exige une certaine résistance de l'autre. Ceci crée un lien étroit entre les deux éléments mis ensemble. Deux matières d'origines différentes deviennent alors singulières et forment une entité existentielle.

Les trois objets entrent à leur tour en dialogue entre eux. Malgré leur aspect répétitif et ressemblant, chacun apparaît en tant qu'entité individuelle et singulière. Cependant placés côte à côte (avec un intervalle d'une trentaine de centimètres), appuyés contre le mur, ils dialoguent entre eux, entre voisins. Ils présentent un caractère anthropomorphique émergeant, de la même façon que l'on imaginerait un dialogue entre trois individus dans une situation donnée.

On peut aussi interpréter la présence du ligotage comme une nouvelle peau où est exprimée l'identité formelle de chaque partie de l'ensemble. L'application régulière et compacte du fil couvre totalement une grande partie des deux éléments. Cela peut être vu comme un effacement, une amputation, mais aussi comme un pansement, une demeure, une protection, un vêtement. D'où une certaine ambiguïté.

L'utilisation du ligotage dans les deux cas (*Sans titre et les rapports 1*), fait que le développement du travail est lent et manuel. Cette lenteur et ce soin s'opposent à la recherche de l'effet immédiat et dépouillé, représenté par les matériaux (barre métallique et branche). Cela m'amène à employer des systèmes de

lien qui seraient plus adaptés à mes désirs, s'agissant de la manière de les réaliser. Donc je vais chercher des matériaux prêts à être employés, auprès des commerces et des industries. C'est le cas pour le cerclage, le serrage et le perçage.

Ce sont des techniques modernes et souvent employées dans les activités industrielles ou sur les chantiers. Leur mise en œuvre nécessite des outils ou du matériel spécifiquement adaptés. La spécificité de ces techniques se caractérise par la simplicité, l'efficacité et la rapidité. Leur emploi est facile.

Ces caractères correspondent à une génération, à une époque. C'est une pratique courante aujourd'hui, à la portée de tous. Il en résulte une certaine dépersonnification dans la finalité du travail, qui est due à l'application mécanique et systématique de ces techniques. D'une certaine manière ces techniques industrielles anéantissent le savoir-faire d'un artiste au sens classique. Leur emploi me permet d'obtenir une construction du travail plus immédiate, dépouillée, qui correspond à mon besoin d'expression artistique.

III-3-2-3. Le cerclage.

III-3-2-3-1. Présentation

Le cerclage est une méthode utilisée pour rassembler les parties séparées d'un objet, ou pour unir des éléments disparates. Anciennement il était utilisé par exemple pour construire des objets comme les tonneaux. C'est une méthode ancienne, mais qui est devenue aujourd'hui très fréquente dans l'industrie grâce à des outils spécialement conçus, pour solidifier un emballage, ou assembler des éléments en un seul tenant. Son utilisation actuelle se caractérise par l'efficacité, la rapidité et la sûreté. Le cerclage consiste à emballer ou tenir par le renfort les contenus, mais ne les couvre pas entièrement. Il laisse facilement voir ce qu'il contient. Son rôle fréquent est de donner un renfort en entourant un objet ou des éléments.

Le cerclage évoque l'idée d'une union irréversible par sa solidité. Il est donc un acte déterminant. En effet pour le défaire il faut couper les liens, en l'occurrence souvent une lamelle de métal, avec des outils tels que de puissantes pinces. L'acte

de cerclage, d'une certaine manière, peut être considéré comme une façon de nouer, de ligaturer. A ceci près que c'est habituellement une machine qui le fait, froidement, sans fantaisie, sans émotion.

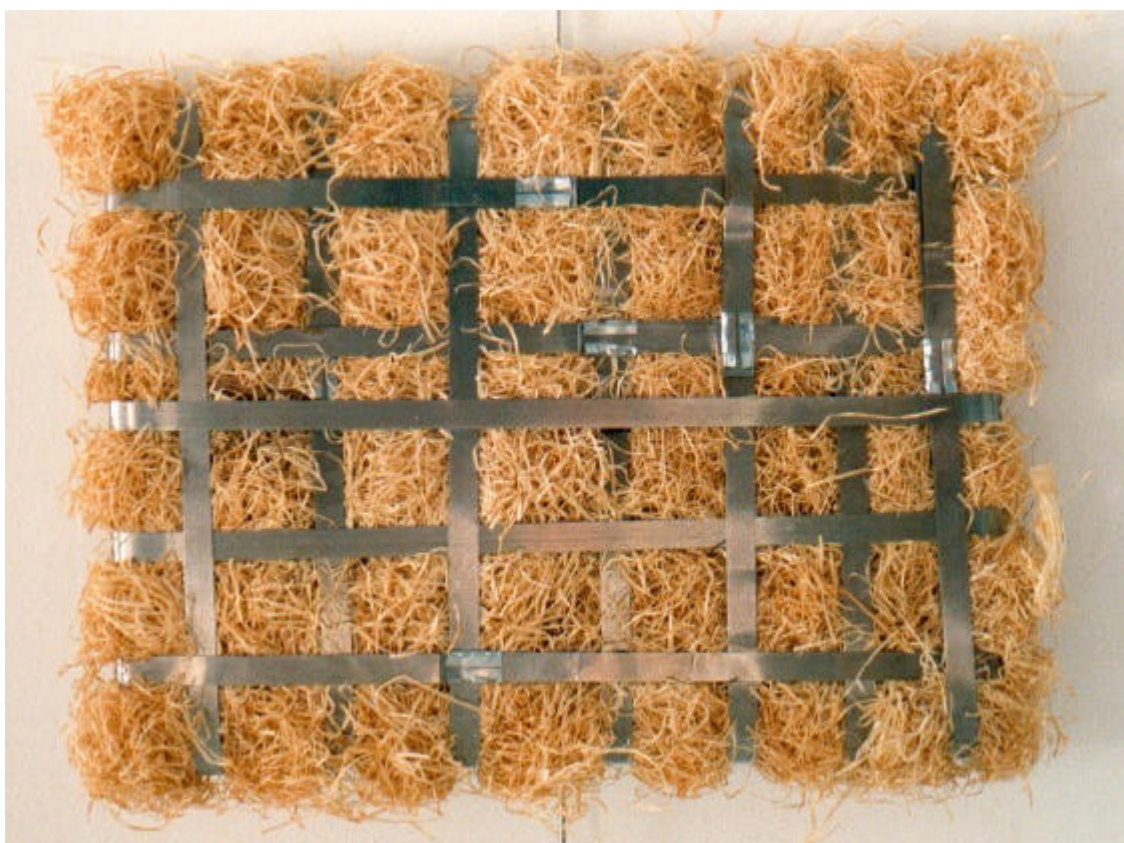
L'acte de nouer ou ligaturer est un acte considéré plutôt comme manuel, donc soigneux, tandis que l'acte de cercler reste un acte mécanique produit dans une certaine indifférence par rapport à son objet. Ce système de lien est une application mécanique qui permet de visualiser la relation ou la cohabitation de deux éléments dans une atmosphère froide. Cela peut être interprété dans le langage plastique, comme une fermeture, un emprisonnement, une pression ou une force imposée.

III-3-2-3-2. File ! Fil !

La première utilisation de cette méthode dans mon travail intitulé *File ! Fil ! 1999*. (fig. 70) consistait à cercler des copeaux de bois à l'aide d'une bande métallique. Les deux matériaux ont un point commun, c'est leur caractère linéaire. Mais ce caractère commun se distingue par des propriétés opposées : souple/rigide, fragile/solide, ondulé/géométrique, rugueux/lisse, fin/large, etc. L'assemblage des deux matériaux crée une confrontation dans un esprit de dérision.

Un support en carton carré est entièrement couvert de copeaux de bois, avec une épaisseur de quelques centimètres. Il est par la suite encerclé par la bande de métal en forme de grille orthogonale aux espacements irréguliers. Le cerclage comprime et les copeaux débordent, rendant confus ce qui est cerclé et ce qui est cerclant.

Par le fait que les copeaux de bois sont fins et ondulés, courts, ils donnent l'impression de s'échapper à travers la grille métallique, alors que cette dernière chercherait à les maintenir de force à leur place. Plus la force du cerclage est grande, plus les copeaux de bois affirment leur matérialité par leur volume et par leur souplesse.



(F. 70). *File ! Fil !* 1998. Cerclage, 40x35cm, Copeau de bois, métal.

L'aspect de chevelure (fin), fragile, des copeaux de bois associés par le cerclage à la bande métallique, (immuable, rigide), crée un sentiment de déséquilibre et d'absurdité, car la contrainte exercée sur les copeaux peut sembler symboliquement disproportionnée.

Ce travail suggère une dérision par le décalage entre ce qui essaie d'attraper par la force et ce qui a tendance à s'échapper du fait de sa propre légèreté et fragilité. Le titre *File ! Fil !* illustre l'ironie de la situation. Le "fil" renvoie à l'idée d'enrouler, de nouer, de fixer, d'emprisonner. Et "file" est un verbe qui veut dire "partir" dans le sens de s'échapper, s'évader.

III-3-2-3-3. Cerclage n°2 et n°4.

Dans la deuxième expérience de cerclage il s'agit de réunir deux éléments antinomiques par le cerclage : les fragments d'écorces disposés sur plusieurs couches de carton et ceux disposés sur plusieurs couches de morceaux de moquette carrés, le tout cerclé par la bande métallique.

Cela crée un double rapport dans la finalité du travail : premièrement entre le carton et les fragments d'écorces, ou entre la moquette et les fragments d'écorces. Et deuxièmement entre les matières cerclées par la bande métallique d'où émerge la problématique du contenu et du contenant. Ce premier lien met en évidence ce qui est transformé par la voie de l'industrie, donc aseptisé, et ce qui est dans son état originel, donc naturel. Le fait de les rassembler par le cerclage les met face à face, matière contre matière. Le lien se manifeste dans le décalage ou le dépaysement.

Dans le cas de *Cerclage 2. 2000.* (fig.71) bien que le carton et les écorces possèdent la même origine, leur aspect formel présente des différences complètes : monochromie contre polychromie, texture lisse contre rugueuse, forme régulière contre forme irrégulière, etc. J'ai donc réuni deux matières de même origine mais désormais différentes (usinée/non usinée).



(F. 71). *Cerclage 2*. 2000. Cerclage, 65x58cm, carton, bande métallique, écorce.

J'y ai ajouté à chaque fois une intention oppressive, définitive, celle du cerclage par la bande métallique. Sans que cela soit une préoccupation majeure de ma part, cette différence affichée évoque d'une certaine manière la capacité de toute manipulation à transformer l'identité d'un élément jusqu'à le dénaturer totalement. Cela fait écho à ce que nous pouvons observer autour de nous dans la vie quotidienne.

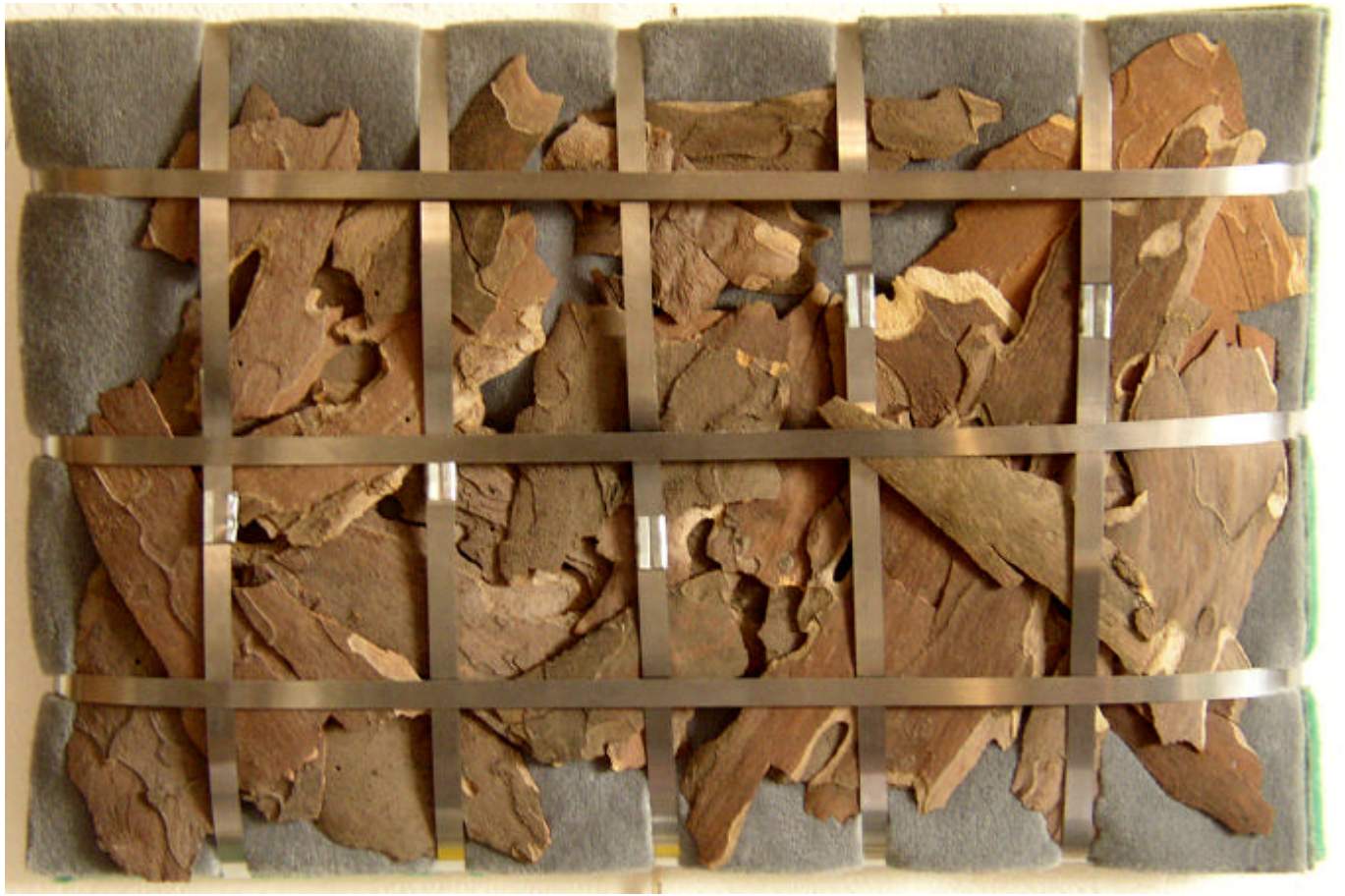
Cerclage 4. 2001. (fig. 72) réunit par le même procédé un carré de moquette et des fragments d'écorce. La moquette est un ameublement synthétique qui habille le sol, et l'écorce est un habillage naturel, la peau de l'arbre. Une fois de plus l'assemblage des deux matériaux par le cerclage met en valeur leur propriétés opposées : fragile/résistant, synthétique/végétal, achrome/coloré, morcelé/unifié, rude/velouté. Leur opposition engendre une sensation de dépaysement, ce qui stimule l'impact de la surface.

Une deuxième confrontation apparaît au sein de l'œuvre entre le contenu et le contenant. Le premier peut être mou, malléable, fragile alors que le deuxième est dur, plutôt rigide et résistant. L'un se donne à voir comme une surface alors que l'autre a un caractère plus linéaire. L'application du cerclage sur les deux matières a pour effet de les contenir. Il leur crée une limite, un cadre, un conditionnement. Ce système *impose* une condition inéluctable à ce qu'il encercle. Il oblige les éléments du contenu à cohabiter. La contrainte paraît d'autant plus grande.

Le cerclage métallique fait preuve d'une violence, d'une agressivité et d'une pression particulièrement visibles sur les bords des éléments serrés : le carton s'est affaissé là où il a été mordu, la moquette s'est ondulée là où elle a été serrée et les fragments d'écorces se sont cassés. Chaque matériau a réagi selon ses propres caractéristiques. Ce qui est fragile se casse, ce qui est mou se déchire, et ce qui est rigide brise les autres éléments. Ainsi la confrontation entre les matériaux n'est pas imaginaire. Elle n'est pas neutre non plus.

En effet, au moment de l'application je ressens constamment le danger et la pression. Connaissant la condition physique des matériaux, j'éprouve un réel

sentiment de confrontation. D'une certaine manière je compatis à la réalité physique des matériaux. Cela m'offre une expérience psychologique par le truchement du matériau. Malgré ce sentiment compatissant par rapport aux matériaux, mon geste garde une position neutre, car j'ai pour but d'agir uniquement sur la matérialité et non pas sur le sens émotif et personnel. La confrontation provoquée par la mise en situation des matériaux crée une entité plastique régie par leurs propriétés physiques.



(F. 72). *Cerclage 4*. 2001. Cerclage, 60x40cm, échantillon de moquette, bande métallique, écorce.

III-3-2-4. Serrage

III-3-2-4-1. Principe et particularités

Intéressons-nous au système de lien par « serrage ». Cela correspond à des systèmes de fixation par des matériels spécifiques : serre-joint, sangle, lanière en plastique, etc. Ce sont des matériels fonctionnels, et ils sont prêts à servir pour leurs fonctions prédestinées. Ils disposent donc d'une efficacité évidente, celle de serrer, de fixer et d'assembler. Ils permettent de rassembler ou d'assembler toutes sortes de matériaux : durs, mous, souples, fragiles, solides... sans les abîmer, ni les casser, ni les déformer.

Le serrage appliqué par ces matériels a une spécificité qui est la possibilité de la *fixation provisoire, ponctuelle, changeante* en fonction du matériel. C'est à dire qu'on peut serrer, desserrer, assembler, désassembler, et procéder au montage et au démontage. Ce qui caractérise le plus leur fonction spécifique par rapport aux autres systèmes de liant, c'est qu'il est possible de modifier le degré de position (serrer-fixer) par le simple geste manuel, selon l'intention. C'est-à-dire serrer plus ou moins fort, réunir ou défaire.

Grâce à la fonctionnalité de ces matériaux, le lien cesse d'être appréhendé dans son caractère oppressant, il est en effet moins déterminant que d'autres types de lien – comme ce serait par exemple le cas avec l'utilisation de clous ou d'agrafes. Ces techniques en effet condamnent les éléments à l'immobilisme, à un état définitif. Alors que le serre-joint, ou la sangle, laisse toujours la possibilité d'une modification éventuelle ou du démontage de la situation proposée.

Ces méthodes de serrage temporaire, sont souvent utilisées lors des installations de plomberie ou sur des chantiers de construction et de transport. Elles aident à tenir les choses, à les fixer d'une manière transitoire, provisoire. Parce que chaque serre-joint ou chaque sangle constitue une unité singulière, une attache non solidaire d'une autre, proprement unique, chacune peut être appliquée en un point

précis ou encore à des endroits stratégiques, sans que l'on n'ait besoin d'immobiliser l'ensemble de la structure.

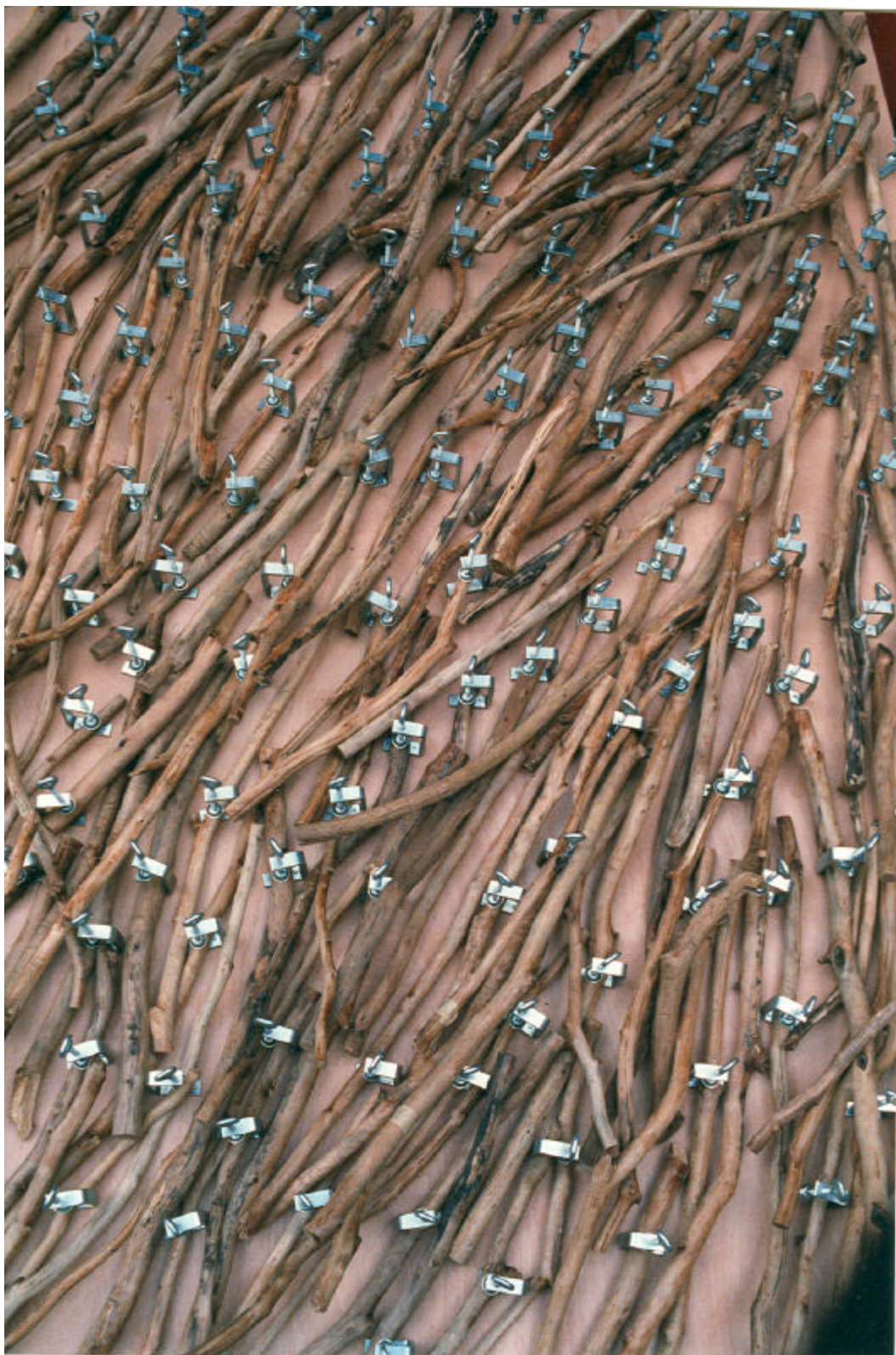
Dans mon travail, les utilisations de cette méthode (le serrage) sont nombreuses : serrage par **le serre-joint**, serrage par **la sangle** de nylon munie d'une boucle en métal qui la referme sur elle même comme unité, serrage par **le collier en plastique**. Le point commun de toutes ces méthodes réside dans leur capacité à lier des matériaux, soit à eux mêmes (Il sont dès lors renvoyés à leur homogénéité), soit à un autre élément (ils s'ouvrent alors à l'hétérogénéité). Ainsi, la première expérience de serrage par l'utilisation de serre-joint a été appliquée aux travaux intitulés *Tout le monde descend. 1999*, et *Organisation sylvestre 1. 2001*.

III-3-2-4-2. *Tout le monde descend*

Dans le travail *Tout le monde descend. 1999*. (fig. 73) des branchettes d'arbre étaient fixés par des serre-joints. La mise en relation des deux matériaux relevait du couplage systématique et répétitif. Dans ce travail, le serrage par serre-joint, a un double rôle. Il sert à tenir les branchettes d'arbre, assurant ainsi un rôle fonctionnel et par ailleurs il est directement mis en opposition formelle avec l'élément qu'il tient, (rôle plastique) la branchette : usiné/naturel, lisse/rugueux, standardisé/aléatoire, organique/aseptisé, etc. Dans un esprit dépouillé et direct, l'assemblage des deux matériaux mis à nu, crée du lien.

- La description du tableau :

Ce travail est construit sur le support d'un panneau en bois, sur lequel je *préfixe* un grand nombre de serre-joints, espacés l'un de l'autre de façon irrégulière. Ceux-ci permettent dans un second temps de fixer des branchettes, orientées verticalement, mais dont la nature noueuse se refuse à toute géométrie déterminée. Leur caractère unitaire ne les ferme pas à l'éventualité de leur croisement, à la possibilité de leur rencontre ou simplement de leur effleurement.



(F. 73). Détail. *Tout le monde descend*. 1999. Serrage. 200x140cm. Branche d'arbre, Serre-joints, Cadre en bois.

Le choix des branchettes lors de la fixation est déterminé en fonction de l'inspiration du moment. Ce processus de travail me procure un sentiment de légèreté car je peux serrer et desserrer la fixation à ma convenance. Le lien perd son caractère d'hostilité. La présence des serre-joints confère au travail un aspect régulier, froid et rigoureux, tandis que l'irrégularité des branches d'arbre, l'événementialité dont elles sont porteuses, lui donne au contraire un caractère non fermé, chaleureux, rassurant.

La répétition renforce l'opposition qui règne sur l'ensemble de la surface : l'aspect régulier et froid des serre-joints contre l'aspect aléatoire et chaleureux des branchettes. Le bois des branches contraste avec l'éclat métallique des serre-joints. Ces derniers apparaissent comme des ponctuations éparpillées, toujours semblables, tandis que les branchettes par leur longueur, leur disposition et leur orientation créent globalement la sensation d'un mouvement (dans le sens de la diagonale gauche-droite). Cette impression dynamique est renforcée par la courbure des branches.

D'autre part, l'image créée par la répétition des fixations ressemble à un paysage fruste, accidenté, rude, produit par le rapport de force qui s'établit entre ces deux éléments constitutifs. Ce rapport de force provient du déséquilibre essentiel de leur condition physique : l'une est végétale, éphémère, l'autre est métallique et standardisée, solide. La différence entre ces deux caractères doit donner l'impression qu'une sorte de loi régit leur rapport. Les serre-joints s'affirment comme force dominante et immuable, tandis que les branchettes, aliénées au panneaux, entravées, manifestent l'idée de soumission.

L'hostilité de la surface est davantage encouragée par la nudité de chaque matériau – nudité de la branchette, forme, texture, taille.... Elle est maintenue par le seul petit point de contact du serre-joint, ce qui laisse entrevoir son corps dans sa quasi totalité. Nous avons là effectivement un paysage inquiétant, presque oppressant, pourtant le serre-joint porte en lui la possibilité du détachement. Ce

paysage, parce qu'il peut à tout instant être sujet d'une modification, relativise le caractère *aliénant* du lien. Le geste même de création consiste dans l'opposition aliénation/désaliénation, nécessité/contingence.

Les serre-joints affichent entièrement leur structure rigide, brillante et lisse sans détournement ni cachotterie. Eux aussi paraissent nus, ce qui contribue à accentuer l'impression d'un corps à corps avec les branchettes : l'essence de leur relation. Une réalité sans recul, sans dissimulation possible. Cela rend l'aspect final du travail très dépouillé, presque squelettique.

- Comparaisons avec l'œuvre d'Arman : *Hungry*, 1981.

Il est intéressant de s'arrêter un moment sur *Hungry*. 1981. (fig. 74) d'Arman pour ce que ce travail offre de similitudes à première vue avec *Tout le monde descend*. Les deux travaux emploient des objets qui relèvent habituellement de l'outillage (pinces et serre-joints). De plus leurs compositions à tous les deux sont basées sur la verticalité. Mais ces points communs ne sont que formels et tout l'intérêt de choisir ainsi deux propositions à priori si proches c'est que ce qui semble les rapprocher fait d'autant mieux ressortir ce qui les différencie.

La répétition et l'accumulation sont les deux aspects communs qui sautent aux yeux mais on ne tarde pas à saisir les limites d'une telle comparaison. Effectivement l'accumulation chez Arman est le propos essentiel qui s'inscrit dans une démarche personnelle et ancienne, alors que dans mon travail c'est un aspect accessoire du discours. En effet alors que *Hungry* répond à une quête basée sur le souci de la collection auquel Arman donne des formes ludiques et des titres évocateurs qui insufflent aux œuvres une vie narrative, *Tout le monde descend* propose une lecture beaucoup plus directe, plus crue de ce qu'il montre, avec un titre « descriptif » soulignant le côté tombant de la composition sans ouvrir d'autres perspectives qui pourraient interférer dans la compréhension du travail.



(F. 74). Arman, *Hungry*. 1981. Accumulation de pincettes multiprises soudées. 210x155x5cm. Collection privée, Venise.

Ce que je souhaite que l'on y voit c'est du bois et du métal et c'est ce à quoi j'aspire en faisant une composition simple et non équivoque. Arman quant à lui multiplie les degrés de lecture au risque de limiter le regard qu'on y porte à son aspect le plus anecdotique. Ainsi l'idée d'organique peut donner un bon exemple des deux approches. L'une, concrète, est affirmée par la présence des branchettes, l'autre, abstraite, est suggérée par la métaphore et le mimétisme, la composition pouvant évoquer une multitude tendue vers un point comme le laisse entendre un titre évocateur.

On touche là une différence de ton employé dans les deux approches. L'une narrative qui n'hésite pas à accumuler indices et degrés de lecture, l'autre plus directe et austère qui ne cherche pas à représenter autre chose que ce qu'elle montre : alors que l'une cherche à dépasser son médium (la tenaille), l'autre cherche au contraire à souligner la réalité faite ici de bois, de métal et de forces qui les maintiennent ensemble.

Et justement si le lien est montré comme un élément à part entière, actif dans mon travail (le serre-joint), chez Arman il n'est pas visible : ce sont des soudures qui maintiennent les pinces ensemble. Le métal fixe le métal. Arman joue sur l'homogénéité.

Nous touchons là un autre aspect de ce qui sépare fondamentalement les deux propositions : leur rapport à la matière et à l'objet. Chez Arman cela passe avant tout par l'objet, qu'il choisit en fonction de son usage et des idées et sensations qui y sont associées. L'accumulation est conçue pour renforcer le caractère de l'objet. On se laissera d'autant plus surprendre par le résultat que l'objet de départ aura été plus anodin. Il en résulte que l'objet démultiplié se trouve à la fois révélé et anéanti dans une masse imposante où la matière prédomine.

Mais si la matière peut être effectivement perçue à travers cet amoncellement, c'est l'objet qui reste la préoccupation principale, et c'est en l'examinant à la lumière de la mouvance des 'nouveaux réalistes' que l'on constate

que l'objet s'inscrit aussi chez Arman dans une réflexion sur la société et son rapport à la consommation.

Dans mon travail par contre les objets doivent leur présence uniquement à leur fonction (alors qu'on pourrait dire qu'au contraire ils doivent leur présence chez Arman à leur pouvoir évocateur de fiction). Les serre-joints sont là pour maintenir les branches, et à ce titre s'intègrent à l'ensemble. Mon intérêt se porte effectivement avant tout sur la matière brute et toute forme d'objet qu'elle pourrait prendre constituerait plutôt un obstacle à son appréhension.

Et de fait toute forme reconnaissable est restrictive, victime du sens qu'il est convenu de lui donner : il est plus difficile de voir dans une tenaille le métal qui la compose que dans un morceau de fer qui ne représente que lui. J'ai donc fait le choix de l'extrême simplicité et du dépouillement dans un souci de confrontation de la matière avec elle-même en écartant tout ce qui pourrait graviter de façon annexe autour et en parasiterait la perception.

C'est peut-être ce qui varie le plus d'un travail comme *Hungry* qui par ses références culturelles et historiques, ses appels à l'extrapolation, à l'onirisme, à l'imagination, multiplie les messages et les degrés de lecture qui nous emmènent dans d'innombrables directions, d'un travail comme le mien qui tente par la sobriété d'ancrer l'œuvre dans l'espace et le temps présent, l'ici et le maintenant, le temps de la perception.

L'emploi du système de lien par serre-joint dans *Tout le monde descend* m'a permis d'effectuer une autre expérience. En effet, le constat de la fonctionnalité et des possibilités du serre-joint m'a poussée à réaliser le travail *Organisation sylvestre 1. 2000*. (fig.75).



(F. 75). *Organisation sylvestre 1*. 2000. Serrage, H 200cm chaque unité, métal, bois, serre joint.

- *Organisation sylvestre 1, 2000.*

Dans ce travail, je cherchais à obtenir une structure sculpturale qui serait la plus simple possible, en utilisant au travers du serre-joint la possibilité de fixation par un point précis, laissant visible presque tout le corps du matériau associé. Du fait de la spécificité du serre-joint, le contraste physique et l'opposition des propriétés de chaque matériau sont rendus pleinement visibles (formes, textures). Cela me permet d'envisager une sculpture plus dépouillée, sobre, voire minimale. D'une certaine manière cette forme de disposition dénote le rejet de l'idée d'une sculpture imposante : massive, lourde, définitive et intouchable après sa construction.

L'effet produit par un simple geste d'assemblage hôte tout aspect imposant : pas de socle, pas de fixation définitive, pas de matériau « sacré », et pas de transformation particulière des les matériaux. Ce qui laisse une perspective libre pour chaque construction, avec des éléments substituables. Par exemple, la branche peut être remplacée par d'autres branches, ainsi que le serre-joint et la barre de métal. Cela rend l'œuvre moins personnelle ou moins sacrée par comparaison avec la conception classique qui pérennise souvent l'acte et la matière employée par l'artiste. D'une certaine manière, je cherche davantage à supprimer la subjectivité du geste par rapport aux matériaux. Ceci implique un schéma de construction très simple, immédiat : je dispose simplement de trois éléments et je les unis, ou les désunis.

Ainsi la branche et la barre de métal de même longueur (200 cm) sont assemblées par le serre-joint. Je réalise quatre objets de cette façon. Les deux matériaux antinomiques sont réunis par le système de lien, en un point d'équilibre situé au milieu de leur longueur. Chaque unité composée est placée le long du mur. C'est la barre de métal verticale qui s'appuie au mur et touche le sol. Chaque barre est distante de sa voisine d'environ 1 mètre. Les branches fixées à mi-hauteur sont basculées vers la droite selon un angle de 30 à 45 degrés environ. Cela crée un lien

rythmique dans l'ensemble du travail et engendre une impression de légèreté et de respiration. Ce lien évite ainsi d'être étouffant ou oppressant.

L'aspect final du travail est dénudé, épuré, suggérant une cohabitation intime des matériaux. Leur opposition, leur différence deviennent une évidence sans être brouillées par d'autres éléments parasites. C'est comme si on pouvait imaginer une situation d'affrontement entre des individus sans habits et sans mascarade physique. Le lien existe à deux niveaux : le premier est entre les matières (la branche d'arbre et la barre métallique associées par le serre-joint), le deuxième est entre les quatre unités individuelles associée par leur voisinage, leur ressemblance et leur rythme.

Le premier lien concerne, l'apparence formelle et matérielle de deux matières antinomiques. La texture irrégulière, rugueuse, de la branche contre la texture aseptisée, lisse, brillante de la barre de métal. Cette mise en rapport se présente comme un duel de deux forces plus ou moins égales. C'est-à-dire qu'on ne sent pas un élément dominant ou dominé, mais une confrontation équilibrée. La branche apparaît souple, douce, et mobile, contre la barre métal statique et immuable. Analogiquement la branche est assimilable à la femme, et la barre de métal à l'homme. Cela conduit à l'idée de complémentarité dans l'opposition (et réciproquement).

Le deuxième lien concerne l'aspect final du travail. L'installation de quatre unités offre l'image d'un espace fait de présences linéaires (rectilignes et courbées). Cela a l'aspect graphique d'une écriture composée de caractères réguliers et irréguliers, de signes aériens et rythmés. C'est la branche qui est l'élément variable du dispositif. D'une certaine manière elle met en valeur l'aspect régulier et immobile de la barre métallique. La répétition de chaque unité individuelle et singulière nous amène à un monde imaginaire où réside l'harmonie de deux forces antagonistes.

- Günter Wagner, *Zwischenstück* :

Je trouve intéressant d'analyser l'œuvre de Günter Wagner *Zwischenstück*. 1966. (fig. 76) Son œuvre est constituée de deux plaques de verre rectangulaires et d'un morceau de fer (approximativement parallélépipédique).

Cet assemblage fait voir le caractère antagoniste des deux matériaux : fragile/solide, lisse/rugueux, transparent/opaque, formé/informé, etc. L'ensemble est dressé verticalement et posé contre le mur. Le morceau de fer se situe entre les deux parties en verre. Il a été fendu de haut en bas de sorte qu'on a pu y enchâsser les plaques de verre rectangulaires épaisses d'environ 1 cm. Ce sont donc elles qui soutiennent le bloc de fer et qui prennent appui tant au sol qu'au mur. Donc l'œuvre est tenue uniquement par l'équilibre des matériaux : pas de socle, ni de fixation mécanique définitive. Ceci aboutit à une œuvre démontable à tout moment : insérée ou dés-insérée.

L'association de ces deux matériaux par simple enchâssement laisse une totale visibilité des matériaux. Cela donne au travail un aspect final dépouillé, et minimal (au sens physique du terme). Cependant le rapport physique des matériaux génère une atmosphère instable et fragile.

Je trouve ainsi certaines similitudes entre son œuvre et la mienne. En effet il met également en relation des matériaux antinomiques, et il les dispose de sorte qu'ils soient les seuls éléments constitutifs de l'œuvre. La réalité fonctionnelle et matérielle de chaque matériau est mise en jeu dans les deux cas. Créant une entité plastique qui procure des sensations simultanées de déséquilibre et d'équilibre, d'accord et de désaccord. D'une certaine manière c'est la précarité et l'instabilité de l'œuvre, qui engendrent un lien ambivalent.



(F. 76). Günter Wagner, *Zwischenstück*. 1966. Fér patiné, verre, H 167cm, B 20cm, T 25cm.

III-3-2-4-3. La sangle.

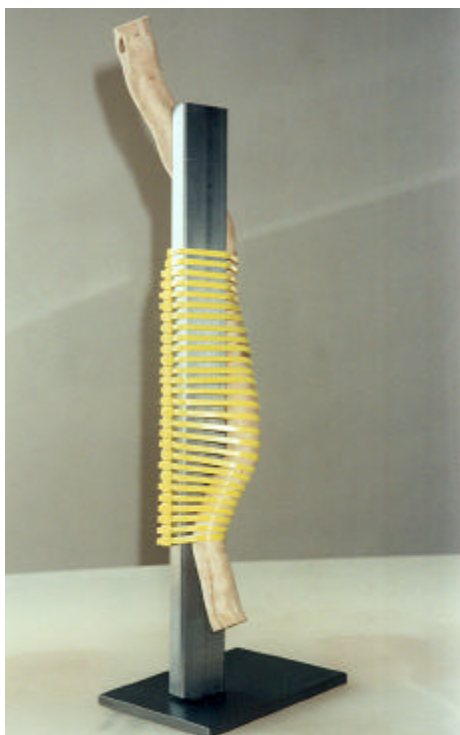
La deuxième expérience est **le serrage par la sangle**, cela concerne l'œuvre intitulée, *Sans titre. 2000.* (fig. 77) La spécificité de la sangle permettait de doser la tension appliquée sur les matériaux lors du serrage. Il en résulte une sorte de paquetage où les matérialités différentes se côtoient d'une façon épidermique. Ce travail consistait à assembler deux matériaux d'origines différentes avec des sangles en nylon, munies de boucles en acier. Il s'agissait d'associer une matière naturelle, les fragments d'écorce, et une matière artificielle, la moquette découpée.

Les fragments d'écorces sont superposés sur plusieurs couches de moquette découpée en carrés de même format, puis sont bouclés par la suite par le système de fermeture de la sangle. Là encore les contrastes sont nombreux au sein de l'assemblage: fragile/résistant, informé/formé, achrome/coloré, morcelé/unifié, rude/velouté. L'application du serrage par la sangle déforme le support (la moquette) : pliage et marquage des bordures, sans pour autant les déchirer. Donc les matériaux forment une structure dans laquelle apparaît une certaine forme de négociation (adaptation) entre le système de lien et leur matérialité.

D'une certaine manière ils forment une confrontation physique moins violente, comparée à d'autres systèmes de lien, comme le cerclage en bande métallique. Par contre ce travail introduit une notion picturale due à la présence de moquette en couleur. Cette matière préfabriquée est de couleur bleu de mer, sa surface contrastant avec les fragments d'écorces : couleur vive et régulière contre la couleur mate et irrégulière. Cela engendre une surface « épidermique ». Les fragments d'écorce superposés sur la surface de la moquette apparaissent comme des tâches ou des anomalies surajoutées. Il en résulte des rapports existentiels des matériaux par le non rapport et par l'étrangeté. Ils nous paraissent à la fois intimes et superficiels.



(F. 77). *Sans titre*. 2001. Serrage, 45x45cm, moquette, sangle, écorce.



(F. 78). *Les rapports 4*. 2000. Serrage, 45x15x12cm, lanière métal, bois.

III-3-2-4-4. La lanière

La troisième expérience est le serrage avec une **lanière en plastique** pour la réalisation des *Rapports 4. 2000*. (fig. 78)

La lanière en plastique est un objet spécifique qui a pour fonction d'assembler ou de raccorder deux éléments. On l'utilise couramment dans les chantiers d'installation de tuyauteries, de câbles électriques, etc. La lanière épouse de très près les formes des objets qu'elle assemble.

Je prends ce matériel comme il a été proposé par le fabricant, profitant de la couleur donnée, souvent des couleurs primaires, brillantes et vives : jaune, rouge, bleue, vert. Elles ont une forme linéaire. Elles sont fines, étroites très souples, légères et nombreuses ce qui permet de les appliquer à des endroits précis, et de contrôler leur espacement : distancé ou rapproché. Dans la mesure où les lanières sont posées localement une par une, j'ai la possibilité de les placer où je veux. La plupart du temps elles sont parallèles les unes aux autres.

Ce travail consiste à assembler par les lanières en plastique une branche et une barre métallique fixée sur un socle en métal. Les lanières sont si nombreuses et serrées que le lien paraît irréversible, définitif. Cela est dû au caractère spécifique de ce type de lanière en plastique : une fois qu'elle est fixée, on ne peut plus la faire revenir en arrière. Cela constitue une différence avec les travaux précédents (*Les rapports n°1 et n°2*), réalisés avec du fil de chanvre : je pouvais revenir en arrière ou défaire l'assemblage, si je le voulais.

Les espacements sont réguliers, de 5 mm entre chaque lanière. La partie **encerclée** reste donc bien visible : cachée-montrée. Paradoxalement, malgré la solidité du lien et son irréversibilité, l'assemblage produit une sensation moins étouffante que le travail avec la ficelle (*Les rapports n°1, n°2*).

A un autre niveau d'analyse, la branche et la barre métallique associée semblent s'opposer à leur système de lien. Cela est dû aux différences

substantielles et formelles qui distinguent les lanières (le matériel) de la branche et de la barre métallique (matières) : chrome/achrome, inorganique/organique, segmenté/unitaire, brillant/mat.

Leur opposition formelle et substantielle souligne la notion du dedans et du dehors dans la finalité du travail. Le système de lien se détache de ce qu'il enroule par sa couleur vive, sa forme segmentée et sa texture brillante. Mais cet écart matériel met en valeur le contenu dans la mesure où il n'est pas couvert entièrement. Ainsi la séparation de ce qui est dedans et dehors reste floue, ambiguë.

III-3-2-5. Le perçage

III-3-2-5-1. Une technique violente :

Il s'agit d'une technique pénétrant et transperçant l'intérieur du corps d'un élément. Sa mise en œuvre est possible avec des matériaux tels que des clous, des agrafes, des vis, etc., sur des supports comme le bois, le métal ou la pierre. C'est une technique qui entraîne une confrontation physique des matériaux, et qui s'accompagne d'une certaine sensation de violence. Il en résulte ainsi une conséquence déterminante et irréversible, due à sa spécificité mécanique.

III-3-2-5-2. Des techniques modernes :

Autrefois, le perçage était utilisé d'une façon manuelle, avec des outils simples comme le marteau ou le poinçon, ce qui imposait une certaine lenteur dans la procédure d'application. Mais aujourd'hui, dans le monde contemporain, il est effectué par des outils spécifiquement adaptés aux matériaux, du fait de la recherche de l'efficacité et de la rapidité. On a par exemple la machine à clouer, la perceuse, la machine àagrafer, etc.

Ce sont des outils très contemporains et rares quand il s'agit d'un bricolage quotidien, mais ils sont souvent employés dans l'industrie qui cherche à répondre aux besoins d'application massive. Cette méthode favorise une utilisation répétitive,

rapide, automatique et machinale. Cela engendre une certaine sensation de froideur, d'anonymat. Par exemple un clou enfoncé manuellement ne représente pas le même processus que s'il est planté par une machine. Il trahit un autre état d'esprit.

III-3-2-5-3. Je détourne :

- Créer un champ visuel opposant l'automatisme et l'aléatoire :

En général, la fonction du perçage est de rassembler, ou de solidifier, de consolider les éléments. Mais dans mon travail cette méthode n'a pas été utilisée pour sa fonction prédestinée, mais plutôt pour dévoiler les propriétés physiques du matériau.

Je détourne le perçage par les agrafes de son utilité d'origine pour créer un langage plastique d'ordre conceptuel, opposant le geste automatique (ou systématique) à l'effet aléatoire. Cela permet de créer un champ visuel où ce qui est régulier et prévisible et ce qui est irrégulier et imprévisible entrent en rapport.

- Utiliser et dévoiler les caractéristiques des supports.

Ce rapport s'effectue plus particulièrement entre la présence régulière du matériau, en l'occurrence le clou ou l'agrafe, et les éclats irréguliers, totalement aléatoires du panneau de bois. Les éclats, les cassures de la surface des panneaux en bois contrastent avec la forme régulière des agrafes standardisées. L'identité du support se dévoile grâce à la confrontation physique entre deux matériaux, en l'occurrence les agrafes de longueurs et d'épaisseurs différentes d'une part, et d'autre part les panneaux de bois, de plusieurs sortes et d'épaisseurs différentes, peints ou non : contreplaqué, médium, isorel, aggloméré, panneau stratifié en bois, etc. Ce sont des matières proposées par l'industrie, des matières banales et populaires.

Ces panneaux, en tant que supports, dissimulent plus ou moins leurs différences par l'aspect lisse de leur surface. On peut imaginer les panneaux en état

d'attente ou de silence avant d'être confrontés à un choc ou à une cause qui leur fera révéler leur aspect véritable et *intime*. En ce sens, la technique d'agrafage ou de clouage provoque des chocs ou des confrontations physiques avec les supports et les fait réagir.

La réaction des panneaux varie selon leur constitution. Par exemple, le panneau de bois en médium (composite) percé par les agrafes donne aux éclats un aspect plutôt rond, alors que dans le cas du contreplaqué les éclats sont pointus, nerveux, et fibreux. Plus les agrafes sont épaisses plus grandes sont les cassures ou les déchirures quand le panneau est percé. Même sur une surface de panneau, chaque partie réagit différemment contre les chocs d'agrafage ou de clouage.

La réaction provoquée par les multiples agrafes ou clous est à chaque fois singulière, unique. La multiplication de ces choses singulières peut être comparée à la vie des êtres humains sur terre dans leur singularité. Ainsi le résultat de cette action révèle l'identité *intime* d'une surface.

Le format du panneau est volontairement impersonnel, prédéterminé par l'industrie, standardisé au niveau du regard habituel, rectangulaire. Ce choix de format du tableau, presque banal, doit permettre aux spectateurs de s'adresser directement au sujet : propositions de la surface chargée de matières et d'effets.

L'emploi du perçage, par son effet mécanique, agressif, violent et puissant contre un matériau passif, plus ou moins dur, permet d'obtenir une surface visuelle où la présence régulière des agrafes et des clous pointés contraste avec les éclats du bois, qui sont complètement aléatoires. Cela crée un lien antagoniste par la présence de chaque matériau, et aussi par le processus de travail qui inclut le geste mécanique et l'effet aléatoire.

Dans l'aspect final du travail la présence répétitive des agrafes apparaît comme une loi imposée systématiquement, représentant l'image de l'immuabilité, et de la rigidité. Alors que les éclats provoqués par le choc dépendent des forces imposées dont ils sont les effets. Cela met en scène les aspects antagonistes de la réalité : la cause et la conséquence, l'immuabilité et la variabilité, la rigidité et la

souplesse, le maîtrisé et l'incontrôlé, etc. Le lien se révèle une fois de plus complémentaire et contraignant.

III-3-2-5-4. Actions :

- Procédure :

La procédure consiste à planter des agrafes et des clous au dos de panneaux de bois à l'aide d'une agrafeuse et d'un cloueur pneumatique. Au moment d'appliquer la technique, je profite au maximum de la fonction mécanique de l'outil, c'est-à-dire sa rapidité, sa puissance et sa régularité. J'applique la technique sur la surface d'une façon mécanique et systématique selon le rythme, la capacité de la machine.

Ce geste me procurait une sorte d'automatisme qui permet d'obtenir un résultat plus ou moins maîtrisé. Cela veut dire que quand je plante les agrafes au dos du panneau, je ne sais pas exactement ce qui se produira sur la face de devant. Cela me place dans une situation d'*aveuglement* et me contraint tout simplement à suivre le processus technique : le brut, le choc, les éclats.

Ce fut un moment particulièrement violent, bruyant, impliquant un geste automatique lié à la fonctionnalité de la machine. C'est dans cet esprit mécanique que je remplissais la surface du panneau avec des milliers d'agrafes. Elles transperçaient le panneau du bois et le faisaient éclater, ou bien elles déchiraient la surface du panneau.

- *SCHULOCK ! SCHULOCK ! 1:*

Ainsi, j'ai réalisé la série *SCHULOCK ! SCHULOCK ! 2000-2002*. Il s'agissait d'un travail constitué d'agrafes plantées à travers les supports en planche de bois peinte ou non peinte, et entièrement ou partiellement remplie. Par exemple le *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°1. 2000*. (fig. 79) fut effectué sur un support de contreplaqué, non peint et entièrement couvert par les agrafes. Le perçage a eu

pour résultat une surface travaillée par une opposition entre la forme aléatoire des éclats irréguliers du bois et la présence des agrafes dont les pointes saillantes sont identiques. La surface est nuancée de subtiles différences de tons car la partie du bois éclaté et déchirée dévoile la couche intérieure du bois.

Cela donne une certaine profondeur à la surface de l'œuvre. Les éclats et les déchirures aboutissent à un état de précarité dû à la structure fibreuse du panneau de bois (contreplaqué). Les éclats créent un relief. Selon la puissance du choc de l'agrafage ils tombent ou restent accrochés.

Les agrafes plantées restent intactes dans leur intégrité matérielle, tandis que le support est accidenté, partiellement détruit. Il peut encore subir les effets des accidents produits préalablement. Cela crée un contraste formel entre la rigidité et l'immuabilité des agrafes et la précarité des éclats du bois. Dans l'aspect final, la répétition des agrafes placées aléatoirement donne à la surface un aspect constellé que j'associe paradoxalement à une certaine douceur.



(F. 79). Détail. *SCHULOCK ! SCHULOCK !* n° 1. 2000. Agrafage, 180x130cm, agrafe, panneau, contreplaqué.

- *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°2* :

A la suite de ce travail sur un support non peint, j'ai effectué une autre expérience, sur une surface peinte, intitulée *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°2. 2001.* (fig. 80) Il s'agissait d'appliquer le même schéma technique que celui de la première expérience, mais cette fois sur une surface peinte. A travers la première expérience, je me suis rendue compte que ce processus de travail permet de révéler les strates du support, en plusieurs profondeurs.

Les strates du bois apparurent timidement dans le premier travail, pas très visiblement parce que le support est d'une seule matière : le bois a en effet conservé sa couleur naturelle. Cela m'a incitée à la faire apparaître davantage, d'une manière plus visible et distincte.

Pour cela j'ai voulu opposer la couche superficielle aux couches plus profondes de la matière. C'est pourquoi la couleur ne doit pas seulement être considérée comme une application picturale, mais plutôt comme l'habillage d'un support par un élément hétérogène. Cela veut dire que la peinture est considérée en tant que matériau. Je n'ai donc pas accordé d'importance au choix de la couleur. J'ai simplement appliqué une couleur primaire : en l'occurrence le bleu. Le fond peint en couleur vive sur une surface de couleur terne souligne la présence de la surface.

Dans mon travail, la couleur - que le support soit peint de façon industrielle ou par moi-même - ne prend aucune signification en tant qu'élément symbolique ou figuratif. Elle est plutôt considérée en tant qu'elle unifie ou habille une surface. Elle met en évidence la confrontation de la matérialité et la présence d'une surface définie.

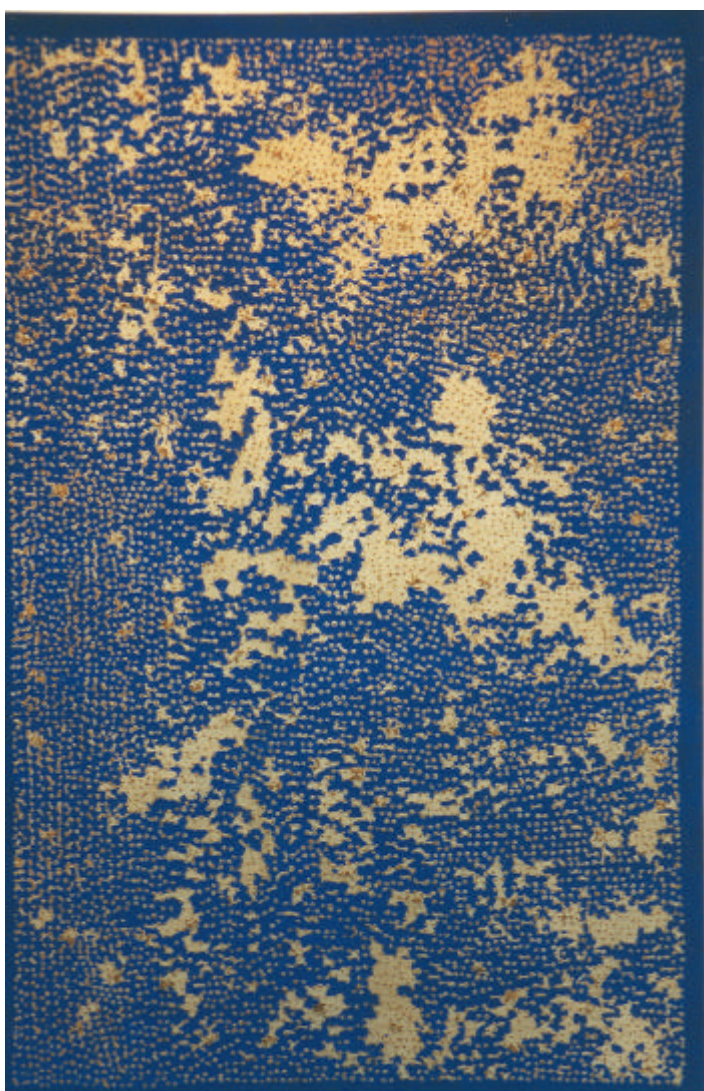
Dans cette idée, j'ai couvert la surface du support, une planche de bois isorel, avec de la peinture acrylique étalée en plusieurs couches. L'isorel est une planche de bois qui a une surface lisse, et glacée, donc la peinture y adhère plus difficilement. La couche de peinture devient donc comme une nouvelle peau en raison de son épaisseur. Par la suite, j'ai agrafé au dos du panneau. Cela fait

apparaître une différence entre la surface externe recouverte de peinture, et la surface interne montrant le bois nu. Dans ce travail la présence des agrafes est moins perceptible. Cela vient d'une part de leur petite taille et d'autre part du fait que les éclats en forme de plaies sont tellement spectaculaires qu'on les oublie facilement. Les agrafes restent relativement discrètes par rapport aux effets formels des éclats. La surface peut s'interpréter comme une image, une vue de l'océan ou une cartographie qui est en perpétuel mouvement et à l'infini.

Et en même temps, la forme des éclats en est affectée, elle prend maintenant deux aspects : soit ronde et petite par point, soit grande et large en un seul bloc. L'utilisation des agrafes de petite taille plantées dans l'isorel engendre des éclats plutôt petits et ronds. Cela est dû à la matérialité du support et au choc porté par les agrafes. Et par endroit, également sous l'effet du choc de l'agrafage, des parties de surface peinte se détachent par plaques comme autant de plaies. C'est dû à l'épaisseur de la peinture appliquée sur un support qui a une surface lisse et glissante.

En fait l'intervention de la couleur dans ce travail a accentué la révélation d'un support d'une manière spectaculaire du fait du contraste formel des éclats et du contraste des couleurs. Cela aboutit à l'aspect final du travail. On se demande quelle est la véritable identité du support : est-ce la surface peinte ou la strate révélée par le détachement des plaques de peinture ? Cela crée une confusion visuelle de ce qui est en train de naître et ce qui est en train de disparaître.

On a aussi l'impression que le support qui a été couvert par la peinture, se montre en repoussant ce qui l'a masqué pour révéler son propre visage. Cet aspect final nous fait voir une surface moins définitive en ce sens qu'on y sent un perpétuel mouvement. La tension issue de la différence de couleurs crée une sorte de continuité imaginaire entre la partie enlevée et la partie non enlevée. Est-ce l'une qui couvre l'autre ou est-ce l'autre qui s'en dégage ? D'où le renforcement du sentiment de résistance.



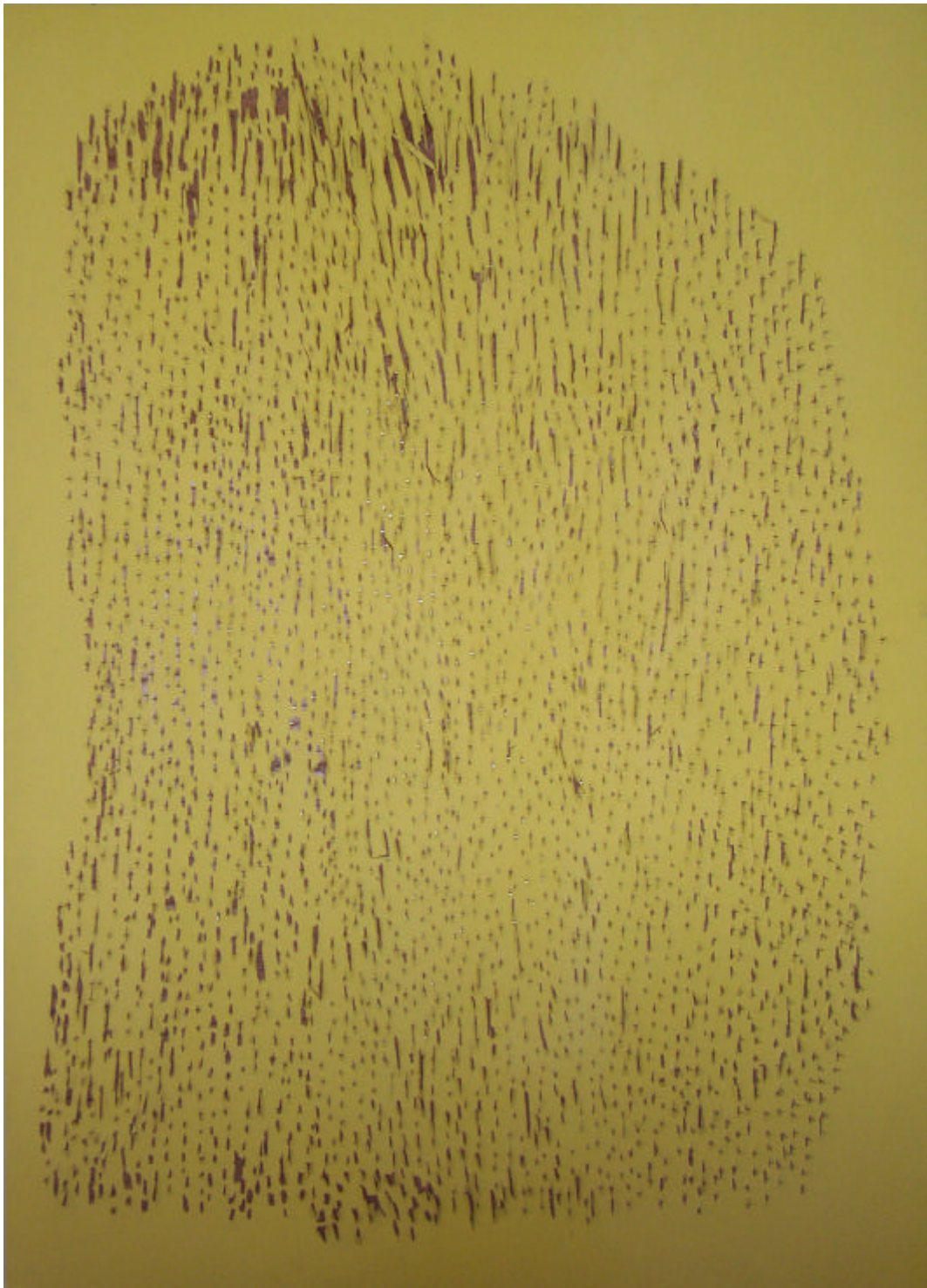
(F. 80). *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°2*. 2002. Agrafage 115x115cm, panneau d'isorel, peinture acrylique, agrafe.

- SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°3 :

La troisième expérience comparée aux travaux précédents, c'est l'occupation plus partielle de la surface qu'on peut voir dans le travail *SCHULOCK ! SCHULOCK ! n°3*. 2002. (fig.81) Dans les travaux précédents j'ai saturé la surface entière d'agrafes, afin d'éviter toute suggestion figurative. Je mettais donc l'accent uniquement sur l'effet matériel.

A la suite de ces expériences, il m'est venu l'idée d'intervenir sur la surface d'une manière moins déterminée et moins chargée. J'ai appliqué cette démarche sur un panneau de contreplaqué, peint en jaune citron. J'ai commencé à agraffer du milieu de la surface du panneau progressivement vers l'extérieur de la surface. Je vois une sorte de détachement entre la partie percée et la partie vierge de la surface. Il y apparaît une tension entre la partie non accidentée et la partie accidentée. Désormais les pointes des agrafes forment une collectivité.

Cela aboutit à un contraste entre deux parties distinctes, l'accidentée et la non accidentée, qui donne l'impression à la fois d'une résistance de l'une contre l'autre et en même temps d'un aspect fusionnel entre les deux parties. Il émane de l'ensemble un sentiment confus. L'interprétation changeant au gré des points de vue selon que l'on prend en compte la partie accidentée ou la partie épargnée : agresseur ou agressé ? L'aspect final de ce travail évoque la Voie Lactée. Ce travail joue sur la notion de frontière entre le plein et le vide, l'apparition et la disparition, et ainsi il prend un aspect ambivalent dans son ensemble.



(F. 81). *SCHULOCK! SCHULOCK!* n°3. 2002. Agrafage 180x130cm, panneau contreplaqué agrafe, peinture cellulosique.

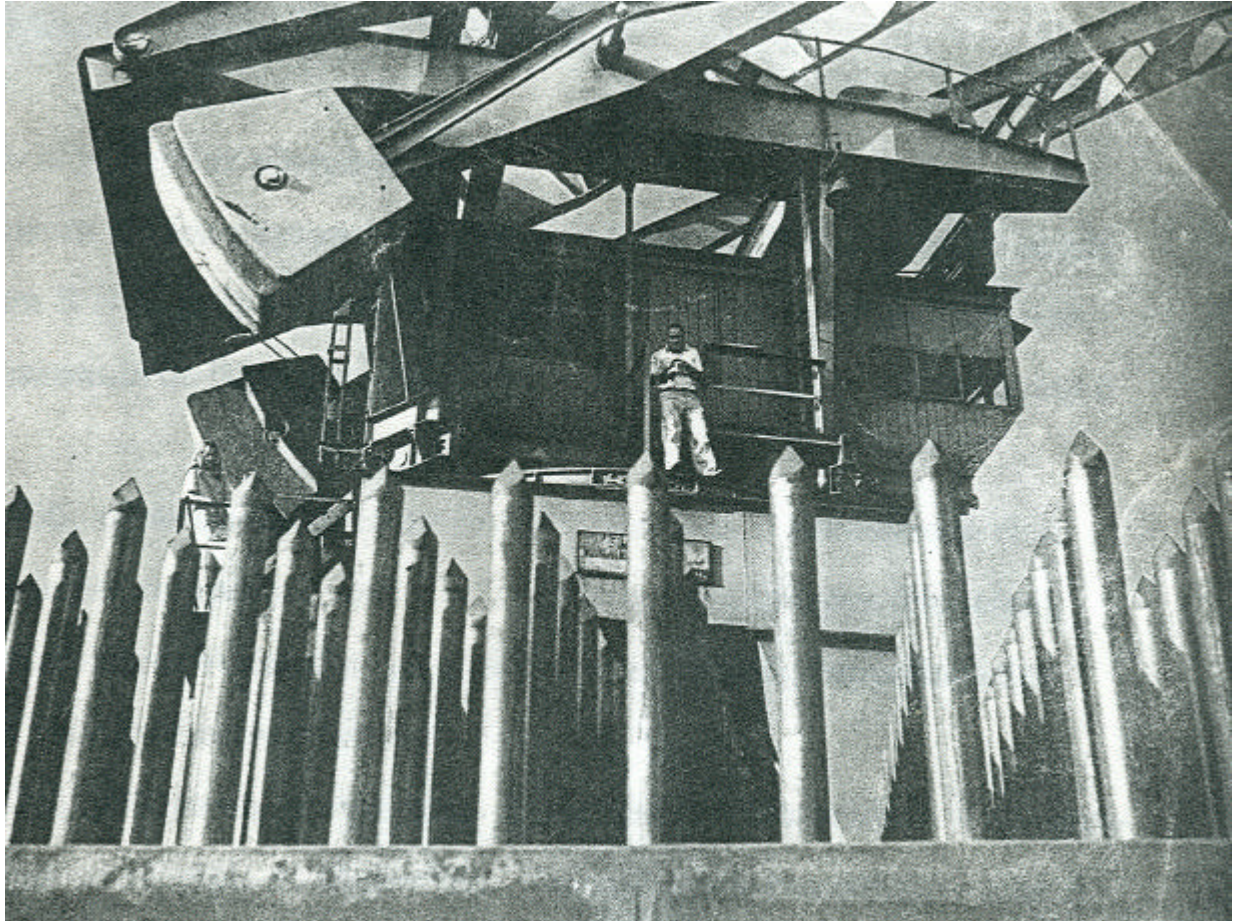
III-3-2-5-5. Günter Uecker :

- *Tisch des Austreibung* :

Je trouve intéressant de considérer l'utilisation du clouage par l'artiste allemand, Günter Uecker, pour la ressemblance technique et pour l'utilisation du matériau, en l'occurrence les clous. Par exemple la sculpture *Tisch des Austreibung*. (fig. 82) Il s'agit d'une sculpture énorme, composée d'une grande table sur le plateau de laquelle ont été posés des clous géants (plus de deux fois la hauteur d'un homme) disposés en rangées parallèles, dressés vers le ciel. Les clous occupent toute la surface de la table.

L'écart entre les clous est régulier, suivant une logique d'alignement, cela donne à l'œuvre un aspect géométrique et une dimension architecturale. On y ressent une certaine froideur. Les lignes parallèles des clous se succèdent, sans qu'aucun accident ne vienne troubler cet ordonnancement. Donc l'identité de la table en tant qu'objet quotidien banal n'est plus perceptible, elle est annulée.

La dimension démesurée des clous révèle une agressivité ou un danger et une atmosphère lourde et inquiétante. Ce qui détourne l'identité du clou qui se mue en colonne, en barrière, en pal selon les interprétations. Mais en même temps le spectateur a la possibilité de l'interpréter autrement. Par exemple comme un lieu où l'on peut se cacher (entre les clous-colonnes). Cela permet d'imaginer des espaces comme des allées qui peuvent être imaginées aussi comme un refuge ou une demeure.



(F. 82). Günter Uecker, *Tisch des Austreibung* vor des Montage auf dem Gelände des Linzer Schiffswerft, 6, 40x6, 40x5, 60cm (Photo: Peter Baum).

Il est donc envisageable de s'y introduire. Notre petite taille par rapport à cette sculpture nous place dans une position infantile. Nos souvenirs d'enfant sont convoqués : jouer à cache-cache, se mettre à l'abri pour se protéger. Cela serait une demeure protectrice en raison même de son aspect agressif. La protection et l'agressivité vont ici de paire.

On pourrait penser que l'utilisation du clou par Uecker repose sur l'idée de transmettre volontairement l'aspect d'agressivité et de froideur. Toutefois l'emploi des clous sur un objet quotidien lui donne un aspect volontairement agressif de sorte que la volonté de protection peut nous paraître finalement illusoire.

« En fait c'est une sculpture qui refuse l'être humain. Elle doit reconduire les sentiments jusque dans les souvenirs inconscients de l'enfance. Sous une table on cherche de la protection. La recherche de la protection va jusqu'à la fuite dans l'adoption d'une communauté ou d'une société. Mais cette protection peut devenir un élément d'agression - et par le recours à la lourdeur, au blessant- le sentiment de protection va être présenté comme une désillusion, comme un sentiment fascinant : le pouvoir de la communauté devient un danger. Par la dimension de la table - laquelle est conçue dans les proportions classiques- Il relativise l'être humain. Il crée une atmosphère qui donne le sentiment d'être rejeté de la communauté d'emprunt (d'être marginalisé).⁵⁹ »

Il me semble que sa démarche diffère de la mienne. Sa démarche réside en effet dans la représentation de l'agressivité ou d'un sentiment de violence vécu par le truchement du matériau, tandis que la mienne repose sur une réalité physique immédiate des matériaux.

Dans mon travail l'agressivité n'est pas représentée par l'aspect formel du matériau, mais elle est présente dans sa réalité mécanique. Cela veut dire que la présence des agrafes n'est pas considérée comme un élément représentatif, symbolique, au contraire elle est témoin de son histoire, comme acteur principal de tout *accident*. Comme on peut le constater dans l'aspect final de mon travail, les

éclats sont provoqués par un geste d'un instant qui révèle le silence d'une surface neutre et rend celle-ci expressive. Les éclats ou les déchirures forment un nouvel espace accidenté qui laisse au spectateur la possibilité d'imaginer l'énergie, la confrontation au moment de chaque accident singulier. Cet aspect nous amène à penser à certains aléas de la vie où la monotonie d'une logique n'est pas au rendez-vous.

III-3-2-5-6. Fontana :

- *Concepto Spatiale*:

Peut être est-il possible d'établir un parallèle avec certaines œuvres de Fontana, celles où il pratique des coupures, des fentes, des perforations à l'aide d'un outil sur des toiles tendues et des papiers percés marouflés sur toile : les œuvres des séries *Concepto Spatiale*. Son acte de percer, de trouser, ou de fendre la surface du tableau par derrière rejoint mon processus de travail. Il agit en effet par une certaine forme de violence momentanée, destructive, et imprévisible quant à son résultat exact. Son geste aboutit à la marque d'un trou ou d'une fente plus ou moins aléatoire, qu'on est sensé voir. Dans cette série, il recherche l'immédiateté expressive de l'automatisme. Son acte de percer, de trouser ou de fendre la surface du tableau exprime sa conception de l'art s'appuyant sur un geste impulsif.

- Le geste active l'espace :

L'idée primordiale de Fontana réside sur l'importance du geste. Il considère que l'espace où il n'y a pas de geste est inerte et non signifiant. L'espace devient actif et il montre son existence réelle dès lors qu'il y a une intervention du geste. D'une certaine manière, Il conçoit le support en tant qu'espace neutre et indéfinissable avant qu'il le fende ou le perce. C'est le geste qui permet de définir et de révéler l'existence d'une surface.

- « Lucio Fontana a célébré le geste... »

⁵⁹ Le texte original est, traduit de l'allemand par les bons soins de Sara Winter. « Günter Uecker in einem Gespräch mit R. Tauber », in *Oberösterreichische Nachrichten*, 2. September 1977.

« Lucio Fontana a célébré le geste, mais aussi le milieu ambiant, l'environnement, pour finir par exalter le silence de la surface alors même qu'il entendait la lacérer et se dégager ainsi des limites des deux dimensions. Ce ne sont pas là des aspects contradictoires, mais des aboutissements qui, dans leur apparente simplicité, supposent des expériences complexes (...). Un élan vital lui faisait concentrer l'énergie dans le geste, c'est-à-dire dans l'instant. (...) L'expressionnisme de Fontana se nourrit de pure énergie physiologique. Il transforme différents éléments plastiques pour les faire « parler » directement, totalement. Tandis qu'il s'identifie à la tension du geste, il évoque d'autres espaces, d'autres mouvements, une autre vie.⁶⁰ »

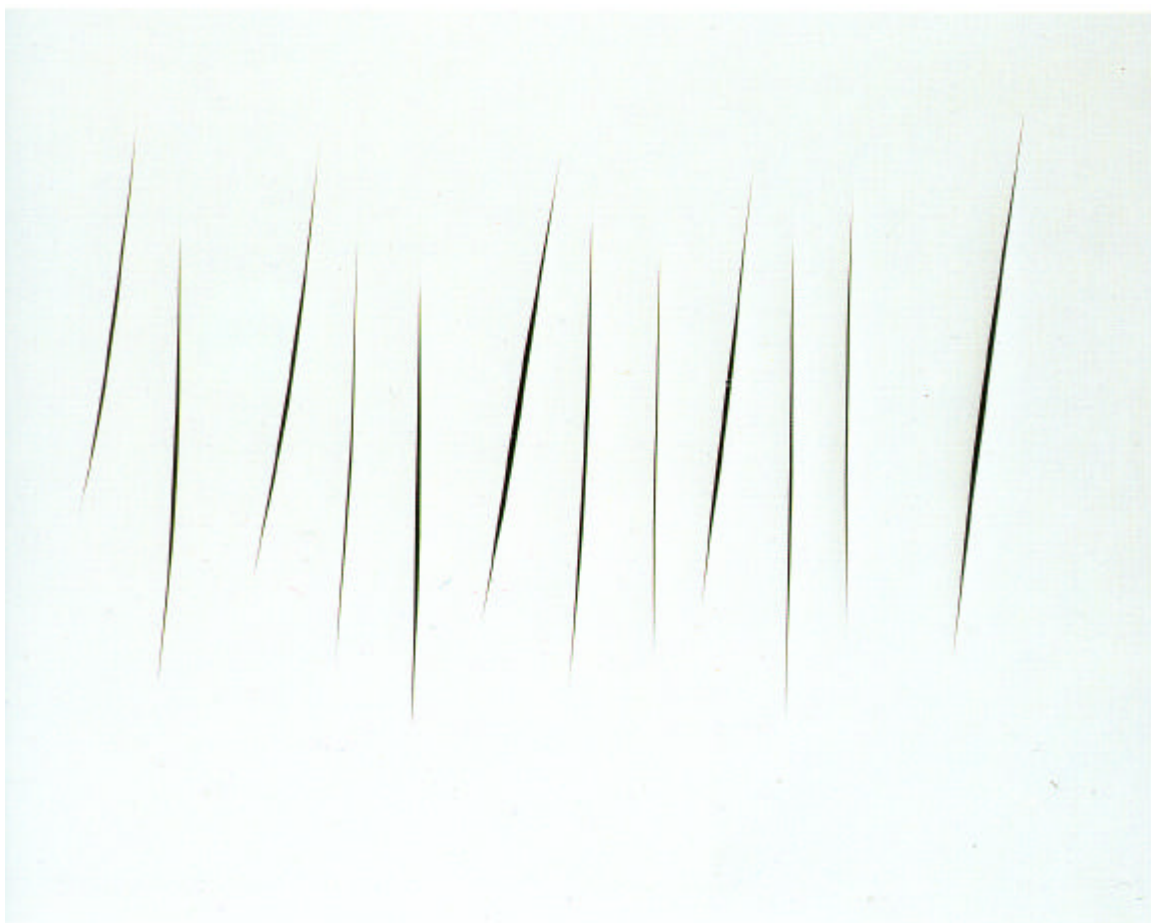
- Un geste métaphysique :

Pour lui le geste est plus important que son résultat. Le geste décrit la trace d'un mouvement, d'un cheminement de pensée dans le temps et dans l'espace. Rendre l'espace actif par un geste violent et momentané, créer une surface expressive et imaginaire, aboutir à un univers infini et spirituel. Une attitude qui exprime un rattachement à l'informel et même à l'expressivité autonome de la matière. Quand Fontana fend ou perce sa toile à la recherche de l'infini, de ce qui est derrière la surface visible. Son geste physique devient métaphysique.

- *Concept spatial/attentes* :

Par exemple son œuvre *Concept spatial/Attentes*. 1964. (fig. 83) présente une surface de toile fendue verticalement - à coups de cutter, laissant donc des coupures très fines - sur un fond blanc. Ces fentes sont faites d'une façon aléatoire mais en même temps elles gardent la même direction. Ainsi les douze fentes sont espacées et alignées, occupant plus ou moins le centre de la surface. Les coupures sont nettes, on peut donc imaginer qu'elles ont été faites d'un seul geste vif à chaque fois.

⁶⁰ Guido Ballo, *Lucio Fontana*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987. p. 102.



(F. 83). Lucio Fontana, *Concept spatial/Attentes*. 1964. C. 64T 158, Acryliques sur toile, 97x130cm. Collection Christian Stein, Turin.

Nous pouvons imaginer la violence physique qui présida à l'effectuation. Ces fentes entraînent une certaine profondeur dans l'espace monochrome, comme les variations de notes de musique animant le silence de l'espace.

Désormais la matérialité de la surface est révélée. La surface de la toile n'est plus un simple support neutre destiné à être dissimulé par des éléments picturaux, mais elle existe par sa propre matérialité. Similitudes dans la manière de concevoir le support : J'ai pu constater des ressemblances de procédure entre Fontana et moi. Je trouve une certaine similitude quant à la manière de concevoir le support. Le support, donc la toile chez Fontana et le panneau du bois chez moi, sont considérés comme un élément individuel qui a sa propre identité aussi bien symbolique que matérielle.

L'intervention du geste n'est que la provocation de l'accident qui fait apparaître le caractère du support : sa résistance, sa réaction, sa destination. Désormais on prend conscience que le support dont on s'est servi n'est pas un simple matériau inerte, mais qu'il est présent à part entière dans son identité physique. Concernant mon travail, quand je perce le support, il casse, il se déchire. Cela engendre une sensation d'hurllement ou de cri de la part du support. Ainsi il révèle son identité intime la plus profonde. Cela met en avant la surface dénudée.

- Divergences de finalité :

Malgré ce point de ressemblance au niveau du processus du travail, je trouve des différences dans le résultat du travail, notamment quant à l'utilisation des outils comme le cutter ou les clous, parce que pour Fontana ils ne sont que des moyens, supprimés dès qu'a été obtenue la forme du perçage. Il nous laisse juste imaginer une confrontation violente des matériaux.

L'espace expressif créé à l'aide d'un outil est marqué par le vide et par l'absence de cet outil. Fontana nous laisse voir uniquement la trace ou la trajectoire de son geste dont la fente est la zone sombre résultant de la coupure. Cela fait apparaître une présence par l'absence, et une trace physique par l'image métaphysique.

Le fait que Fontana se serve d'un outil - en l'occurrence d'un cutter dans *Concept spatial/Attentes* - mais qu'il ne l'intègre pas dans la finalité de l'œuvre, conduit à la révélation de la surface dans une perspective spirituelle, mystérieuse. Il en résulte une paroi qui fait agir le subconscient du spectateur. Ce dernier finit par se trouver pris dans un méandre qui lui fait ressentir le besoin de s'évader.

- Causalité incluse :

A l'inverse, mon travail donne à voir un espace rempli d'agrafes, donc la cause de l'*accident*. Cela confère à la surface une apparence stellaire et baroque, par la multiplicité des agrafes et des éclats. La constitution de la surface est faite de trois parties : les pointes d'agrafes - les zones lisses - les éclats. L'espace saisi au moment de la confrontation montre la réalité physique de chaque matériau. Laisser les agrafes dans la surface comme elles y étaient plantées fait d'elles l'élément primordial de toutes les expressions de cette surface.

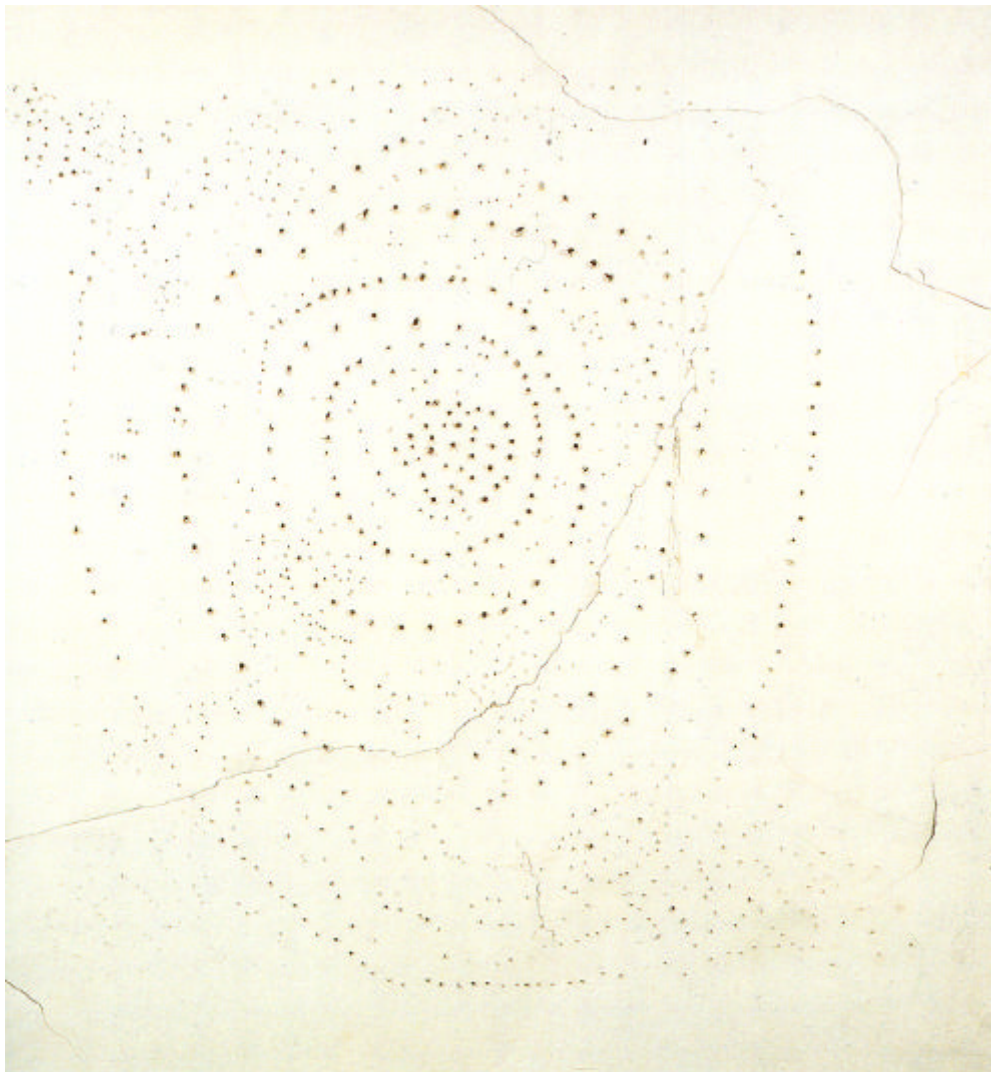
Cela peut expliquer une certaine tendance dans mon travail à « gommer » la différence entre outil et matériau. Quelque chose de l'outil reste dans le travail. Ainsi l'agrafe est à la fois une partie de l'outil (agrafeuse) et un matériau. Ce fait démontre l'importance physique de chaque élément dans mon travail, qui est considéré comme l'élément principal davantage qu'un simple moyen technique. Cela caractérise la dimension matérielle de mon travail.

- Geste impulsif et geste mécanique :

Un autre constat serait la qualification du geste chez Fontana et moi. Malgré une certaine similitude au niveau de la procédure gestuelle : répétitive, momentanée, simple, agressive, on peut désormais faire une distinction entre le geste impulsif et le geste mécanique. Le premier concernerait un geste qui inclut l'émotion et les pulsions personnelles et le deuxième serait un refus de ces émotions, donc impersonnel et mécanique. De ce point de vue on peut penser que le geste de Fontana peut être considéré comme un geste impulsif, tandis que le mien est un état de fait impersonnel et mécanique.

Par exemple l'œuvre intitulée *Concept spatial. 1949. C.49 B 2.* (fig. 84) présente une surface trouée. Son oeuvre est composée d'un papier blanc marouflé sur une toile. Le papier est troué d'une manière irrégulière en suivant une ligne spirale du centre vers l'extérieur de la surface. Les formes des trous sont diverses, grandes et petites, rondes et triangulaires. Cela engendre à la surface un aspect aléatoire. Mais la diversité formelle des trous est un résultat de l'intention physique de l'artiste : la force, le degré, la durée, etc. D'une certaine manière, Il se sert de l'outil comme d'un prolongement de sa main, en le dirigeant par sa pulsion psychique et sa condition physique propres.

Dans mon travail le résultat est obtenu par la mécanicité de l'outil. Quand j'applique l'agrafeuse sur le support, je ne peux plus décider le degré de puissance ou de force que la machine va produire. Je suis complètement dépendante de la condition réglée de la machine. Le résultat de la surface est donc entièrement imprévisible, ce n'est pas moi qui décide de faire de grands éclats ou de petits éclats. Je décide où je place la machine, mais le résultat de cet acte ne dépend pas de mon choix, ou de mon envie. Ce ne sont que les résultats d'un affrontement physique des matériaux à un moment donné. Donc c'est la propriété mécanique de la machine qui est en jeu : la puissance, la durée, etc. Ces techniques traditionnelles ou contemporaines ont un point commun qui est l'implication du lien physique par les systèmes matériels : fils végétaux, bande métallique, lanière en plastique, serre-joint, etc. Ils permettent d'établir une relation entre les matériaux par un système de lien physique et concret. Le système de lien physique appliqué directement sur les matériaux est absent dans la dernière étape de mon travail.



(F. 84). Lucio Fontana, *Concept spatial*. 1949. Papier blanc marouflé sur toile, 100x100cm, C. 49 B 2. Collection Teresita Fontana, Milan.

III-3-2-6. La juxtaposition.

III-3-2-6-1. Un lien mental.

La juxtaposition est une manière de rassembler et de réunir les matériaux par le simple positionnement : face-à-face, ou côte à côte. Elle n'implique aucun système de lien mécanique ou matériel, mais elle crée pour le spectateur un lien virtuel ou mental.

Ainsi se distingue t-elle des autres systèmes de lien. Du fait qu'il n'y a pas de système de lien matériel entre les éléments, toutes les confrontations entre les matériaux dépendent de l'état d'esprit du spectateur. Donc d'une certaine manière, cette méthode implique particulièrement le regard et le jugement du public. Car l'œuvre en soi n'est pas une fin puisqu'elle reste une proposition. Cela m'ouvre un autre horizon concernant l'évolution de mon travail à venir.

III-3-2-6-2. Impliquer l'environnement et le public.

Par exemple, juxtaposer deux mots pour former un mot composé, ou juxtaposer deux objets pour créer une entité plastique. Cela peut être interprété comme une cohabitation moins oppressante ou moins charnelle. En général dans la domaine des arts plastiques, cette méthode consiste à créer une entité visuelle et physique constituée d'éléments hétérogènes ou homogènes. Il s'agit d'une mise en scène des matériaux. Parce que son essence réside dans la mise en place des matériaux dans un lieu donné, la juxtaposition fait appel à l'environnement.

Elle varie en fonction de l'espace ou des conditions environnementales. C'est ce qui la différencie des autres formes d'œuvre : sculpture, peinture ou autres formes d'objets qui souvent ont une finalité invariable quel que soit leur lieu. En revanche, l'œuvre réalisée par juxtaposition ne trouve sa finalité que par rapport à la définition d'un espace : intérieur ou extérieur, étroit ou large, petit ou grand.

Ainsi on peut constater que l'essentiel de cette méthode réside en une proposition d'éléments et non pas dans une forme de présentation rigide, catégorique, et définitive. La juxtaposition met en parallèle chaque élément individuel de manière distancée : proche ou éloigné, serré ou espacé. Elle conduit le spectateur à imaginer des degrés d'affrontement sensibles : violent, fort, doux, etc.

III-3-2-6-3. *Nature morte, 2002* :

J'ai employé cette méthode pour *Nature Morte. 2002*. (fig. 85) Ce travail consistait à juxtaposer les matériaux sur un mur. Il s'agit d'une présentation d'éléments antinomiques : neuf plaques de plexiglas coupées carrées avec neuf pots de fleurs posés sur des étagères en acier. Ils sont fixés contre le mur, chaque plaque de plexiglas étant installée à côté d'une étagère en acier portant un pot de fleur, ainsi répété neuf fois (9 coupes).

Les plantes et les plaques de plexiglas sont disposées en alternance et en ligne le long d'un mur. A chaque fois un intervalle d'une trentaine de centimètres les sépare. La proportion de ces éléments est plus ou moins la même : la taille de plexiglas fait 50 x 50cm, la surface que la plante occupe est de l'ordre de 45 x 50 cm.

Cette mise en place des éléments permet d'obtenir une juxtaposition où chaque élément est positionné d'une manière individuelle, ce qui offrait un certain rythme visuel dû à la répétition et à l'alternance. L'emplacement précis et répétitif de chaque matériau fait ressortir davantage leur différence principale : vivant contre inerte. La relation antinomique inclue les oppositions suivantes : végétal/synthétique, artificiel/ naturel, stratifié/vivant, organique/inorganique.

Ce travail crée un premier lien visuel par le non-lien de l'identité matérielle : la forme, la couleur, texture...etc. Il en résulte une coexistence à la fois intime et éloignée. Il incarne une réalité du lien paradoxal : le rapport par le non-rapport, l'approchement par l'éloignement, la collectivité par l'individualité.



(F. 85). *Nature Morte I*. 2002. 300x250cm. Installation Galerie Espace Suisse de Strasbourg. Neuf plaques de plexiglas, neuf pots en terre cuite, Neuf Hibiscus, Neuf étagères en acier.

La juxtaposition de ces éléments répétés de manière régulière crée une sorte de lien rythmique. La présentation dépend de l'espace choisi. Dans le cas présent, c'était un mur intérieur du bâtiment, situé à côté de grandes vitres, donc lumineux. Cette condition de l'espace a joué un rôle important pour le choix d'éléments.

Par exemple il était possible de placer un élément vivant et de choisir une plaque de plexiglas de couleur fluorescente. Par ailleurs, les éléments n'ont subi aucune intervention ni transformation, ils sont présentés tels que sortis de l'usine ou de la pépinière. Cette expérience a été particulièrement intéressante pour moi, car la manière dont j'ai réalisé ce travail ne dépendait pas que de ma propre intention. C'est-à-dire que je devais tenir compte de l'environnement : le lieu, la température, la luminosité, mon geste, etc.

D'une certaine manière dans ce travail mon acte artistique est réellement plus ou moins réduit au rôle de gestionnaire. C'est-à-dire que le fait de choisir et de mettre en place en tenant compte de tout ce qui est autour d'un travail artistique, me donnait l'impression de ne pas m'approprier l'œuvre. Mais en même temps, cela me procurait le sentiment de faire exister le travail en tant que tel, dans sa présence la plus réelle. Cette expérience reste à exploiter dans mon travail à venir.

III-3-2-6-4. Bernard Pagès : *La plaque d'égout.*

C'est un des critères qui rapprochent ce travail de celui de Bernard Pagès qui lui aussi emploie deux groupes de matières bien distinctes et utilisées telles quelles pour ce qui les oppose. Dans l'œuvre intitulée, *La plaque d'égout. 1969.* (fig. 86) il a juxtaposé deux types d'éléments distincts : un tas de pierres brutes et une plaque d'égout dissociée entre son couvercle et son réceptacle. Dans ce travail le lien apparaît par des éléments qui ne sont pas de mêmes natures, puisque l'un est manufacturé, alors que l'autre est dans son état brut.



(F. 86). Bernard Pagès, *La plaque d'égout*. 1969. Arrangement, pierre à bâtir, et plaque d'égout. 70x300x280cm.

On y trouve un rapport ou l'idée d'un lien, sans qu'il soit fait allusion à la technique spécifique du lien. Malgré cette absence d'un système de lien spécifique, on peut ressentir une forte revendication de la dualité et de l'opposition, par les formes (géométrique/chaotique), les matières (fer/pierre), et les traitements (manufacturé/naturel). La même raison dicte le choix des pièces dans mon travail qui pousse les oppositions à leur paroxysme en multipliant les contrastes jusqu'à l'incongruité, tout en ménageant des passerelles comme la couleur verte commune à tous les objets.

III-3-2-6-5. Ce qui différencie les deux approches :

Ce qui différencie les deux approches est l'agencement des matériaux. Alors que chez Pagès la juxtaposition prend la forme d'une accumulation, d'une confrontation directe des antagonismes par le contact des matières entre elles dans le foisonnement et la confusion, mon travail prend le parti d'isoler chaque élément l'un de l'autre en ménageant entre eux un espace. Cela entraîne une appréhension relativement différente des pièces exposées.

Effectivement, isolés et retirés de tout contexte, les objets acquièrent une visibilité et une lisibilité qui en facilite la compréhension. L'austérité de l'arrangement, basé sur une homogénéité des couleurs et des formes à espacement régulier donne une concentration et un rythme qui soulignent avec insistance les caractéristiques et différences des matières exposées.

La comparaison ne se fait plus uniquement entre des objets radicalement différents, aux contrastes affirmés, mais elle se produit également au sein d'une même famille dont les individus se distinguent les uns des autres. Elle entraîne le spectateur à être plus attentif au jeu des correspondances et des comparaisons. Ce qui fait d'autant mieux ressortir les différences les plus subtiles. Voilà des objets qui, côte à côte, laissent éclater leurs similitudes, mais révèlent finalement aussi ce qui les rend chacun unique.

L'installation de Pagès nous renvoie une sensation de contraste et de dualité. L'affrontement de deux matériaux d'origines différentes, posés sur une plage de sable, crée une situation anecdotique : une rêverie d'enfance, un jeu de plage. L'entassement des matériaux d'une façon libre exclue le sentiment de contrainte.

Je trouve que dans son travail le lien est manifesté d'une façon neutre et anecdotique. C'est-à-dire que l'on ne ressent pas une tension particulière entre les éléments disposés. Au contraire, la juxtaposition de deux éléments entassés d'une manière « accidentelle » nous procure un sentiment hasardeux. Alors que mon travail n'évoque aucun signe d'accident, aucune anecdote. Au contraire il nous procure la sensation d'un positionnement individuel face à une réalité inhabituelle. Il en résulte une inter-relation, qui nous amène à rentrer dans un monde imaginaire où le dialogue se produit par la collusion des différentes entités individuelles.

Il est intéressant de voir un autre aspect du travail par rapport à la nature de cette composition. La cohabitation de deux matériaux est plus ou moins figée par la juxtaposition. Mais cette situation suggérée par la juxtaposition peut aussi évoquer son contraire puisqu'elle autorise encore le déplacement des éléments (au moins dans l'imagination du public).

III-3-2-6-6. Renouveler constamment le lien en sollicitant l'imagination du public.

On pourrait parler d'un renouvellement constant du rapport entre l'œuvre et le public. L'essentiel de cette méthode réside en effet davantage dans la proposition, que dans son aboutissement définitif. En effet la disposition des éléments y reste en état de non-affirmation.

Par exemple dans mon travail *Nature morte*, les matériaux sont juste placés indépendamment les uns des autres. Cette réalité de l'œuvre sollicite davantage l'imagination du public. Du fait que les plaques de plexiglas sont mises à côté des pots de fleurs, on peut s'imaginer que les deux éléments rentrent dans une situation

de collision. Cela revient à concevoir la surface de la plaque comme un espace défini et vide et à y intégrer un contenu, en l'occurrence le pot de fleur.

Ainsi ce travail peut susciter l'imagination du spectateur, ce qui est un des objectifs de l'œuvre. Cela suggère le lien étroit entre l'artiste en tant qu'auteur d'une proposition et le public en tant que régénérateur de l'œuvre.

III-3-2-6-7. Pagès et la plaque d'égout : susciter l'imagination du public.

On peut le constater par exemple dans le travail de Pagès, le geste appliqué par l'artiste peut être considéré comme une proposition indéterminée, et qui suggère une frontière virtuelle due à la matérialité des choses. Et de ce fait le public prend le relais pour poursuivre à son tour par l'imagination cette proposition.

La mise en place des deux matériaux l'un sur l'autre évoque une cohabitation qui se développe dans un temps bref ou long. Le rapport duel créé par la collision et le frottement des matériaux peut engendrer un désir de défaire ou de refaire l'œuvre : écarter ou re-disposer, remettre en-dessous ou au-dessus. D'une certaine manière le vrai intérêt de cette méthode (la juxtaposition) réside dans cet échange constant entre l'œuvre, l'artiste et le public, sans jamais arriver à une fin. C'est peut être l'essence et l'intérêt de l'art lui même.

IV. CONCLUSION

Partant de mon travail artistique, j'ai essayé d'élaborer un champ de vision de notre environnement par le processus du lien (corrélation).

Ce lien est mis en évidence par le caractère des éléments qui le constituent. S'agissant du fonctionnement du lien social, culturel, politique et économique, géographique, je considère ce mécanisme du lien comme une réalité majeure de l'évolution d'un espace environnemental engendrant les phénomènes d'échange évolutif, qui résultent d'une dynamique tangible ou intangible.

Cette vision toute personnelle est fondée sur l'observation générale que j'ai été amenée à avoir sur les choses durant ces dernières années. En quelque sorte ce travail m'a permis de faire le point sur mon parcours, autant dans le domaine artistique que dans ma vie.

Ce désir d'éclairer, voire de rendre concrets mes pensées, mes doutes et de savoir exactement où je me situe, m'apparaît comme une nécessité fondamentale et m'a amenée à faire plusieurs constats.

Le premier d'entre eux concerne mon identité intermédiaire, ni intégralement coréenne, ni française, qui a été une source d'enrichissement. Ce sentiment constant d'être à l'intérieur de quelque chose sans pour autant me sentir totalement intégrée, de me trouver un peu à l'écart d'une appartenance culturelle et sociale, m'a permis d'adopter un regard peut-être plus distant sur les choses. Cette réalité vécue comme une contrainte s'est révélée au bout du compte stimulante dans mon évolution générale.

Cette distance a fini par avoir un impact aussi sur ma façon de considérer l'art, alors j'ai longtemps considéré que « faire de l'art » et « être artiste » étaient un but en soi. Cela, vu comme objectif, engendrait forcément chez moi des désaccords existentiels entre la vie et l'art, que je cherchais à dépasser en les réconciliant, en essayant d'établir un lien. Cette dissociation a fini par faire place à une attitude plus harmonieuse, où faire de l'art n'est plus une fin en soi mais fait partie intégrante de la vie.

Cette recherche qui m'a été particulièrement enrichissante ne s'est pas faite sans difficultés. Difficulté pratique liée à la langue et aux mystères d'une formulation qui m'est encore étrangère, difficulté plus profonde liée à la nature de ma sensibilité, plus familière aux fonctionnements intuitifs qu'aux analyses raisonnées.

Cependant cette introspection nécessaire m'a permis de porter un regard neuf sur ma pratique : en effet, la nécessité de la définir m'a obligée à chercher une position qui se veut la plus objective possible. Cela m'a amenée à juger certaines choses inutiles, inopportunes, peu efficaces, ce qui m'encourage à un retour à l'essentiel, à recentrer mon discours. Ce constat qui prend en quelque sorte la forme d'un bilan m'ouvre des perspectives nouvelles pour ma pratique à venir.

De même, le fait de devoir formuler par écrit mon rapport à la Corée, m'a permis de prendre conscience de ma propre évolution.

Je me rends compte que dorénavant le constat des défauts et des qualités de mon pays d'origine se fait de manière plus objective, le situant dans son contexte propre. Ce qui me fait porter sur lui un regard empreint de plus de compréhension que celui que me suggérait un rejet systématique dicté par l'ignorance. Cela me donne envie de redécouvrir mon pays avec ce nouveau regard, de renouer avec lui à la lumière de ces nouvelles dispositions.

Ainsi cette recherche a été très enrichissante pour moi à tous les points de vue. Par la rigueur qu'elle a nécessité et mon désir d'objectivité, elle permet de clore une période confuse, et constitue une charnière qui laisse entrevoir une perspective qui je l'espère sera faite de davantage de clarté et de compréhension.

V. BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

ALBERT, Michel, *Capitalisme contre capitalisme*. Paris, Editions du Seuil, 1991.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*. Paris, Editions Dunod, 1995. (Coll. « Psychismes »)

ARENDT, Hannah, *La philosophie de l'existence et autres essais*. Paris, Payot & Rivages, 2000.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*. Paris, Presses universitaires de France, 1993.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*. Genève, éd. Albert Skira, 1970.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1968.

La société de consommation. Paris, Denoël, 1970.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, Presses universitaires de France, 1993.

BRETON, Philippe, *La parole manipulée*. Paris, La Découverte, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius, *La montée de l'insignifiance*. Paris, Le Seuil, 1996.

DAGOGNET, François, *Faces, Surfaces, Interfaces*. Paris, Vrin, 1982.

Rematérialiser, matières et matérialisme. Paris, Vrin, 1989.

La peau découverte. Paris, Les empêcheurs du penser en rond, 1993.

- DELEUZE, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit, 1988.
Mille plateaux. Paris, Minuit, 1980.
Différence et la répétition. Paris, P.U.F., 1969.
Pourparlers. Paris, Minuit, 1990.
Marcel Proust et les signes. Paris, P.U.F., 1970
Francis Bacon : logique de la sensation. Paris, La Différence, 1991.
- et GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris, P.U.F., 1976.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*. Paris, Flammarion, 1966.
- DEVILLAIRS, Laurence. *Descartes, Leibniz : les vérités éternelles*. Paris, P.U.F., 1998.
- DUBAR, Claude, *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation*. Paris, P.U.F., 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.
- FREUD, Anna, *Le moi et les mécanismes de défense*. Paris, P.U.F., 1949.
- HEIDEGGER, Martin, *Etre et temps*. Trad. par François Vezin. Paris, Gallimard, 1986. (Coll. « Bibliothèque de philosophie »)
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, Macula, 1993.
- KRAUSS, Rosalind et BOIS, Yves-Alain, *L'informe*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*. Paris, Presse-Pocket, 1958.

MALEFANT, Yann, *L'action sociale*. Paris, Eres, 1994.

MANGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris, Kimé, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964.

Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard,
1945.

MOLES, Abraham & ROHMER, Elisabeth,

Microphysiologie et vie quotidienne. Paris, Denoël/Gonthier, 1976. (Coll. « Médiations »)

Labyrinthes du vécu. Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

MORIN, Edgar, in revue « Communications » n°22, Paris, Le Seuil, 1974.

MORIN, Edgar, *L'homme devant la mort*. Paris, Le Seuil, 1976.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*.

SERALINI-GILLES, Eric, *L'évolution de la matière*. Paris, Cité des sciences et de l'industrie.

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*. Paris, Le Cerf, 1994.

TOURAINE, Alain, *Le retour de l'acteur*. Paris, Editions Fayard, 1984.

La critique de la modernité, Paris, Editions Fayard, 1992.

Qu'est-ce que la démocratie ? Paris, Editions Fayard, 1994.

La société post-industrielle. Paris, Denoël, 1969.

OUVRAGES SUR L'ART

BEUYS, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, éd. de L'Arche, 1988.

BOURDIEU, Pierre, *Libre échange*. Paris, Le Seuil, 1994.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard, 2000.

BROOK, Peter, *Point de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*. Paris, Le Seuil, 1991.

L'espace vide : écrits sur le théâtre. Paris, Le Seuil, 1997.

CAVANNE, Pierre, *Entretien avec Marcel Duchamp*. Paris, Belfond, 1967.

CAVANNE, Pierre et RESTANY, Pierre, *L'avant-garde au XX^{ème} siècle*. Paris, éd. André Balland, 1969.

CELANT, Germano, *Arte Povera*. Lyon, Art édition, 1989.

CLAIRE, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris, Galilée, 1975.

Duchamp et la photographie. Paris, Le Chêne, 1978.

La responsabilité de l'artiste. Paris, Gallimard, 1997.

DAVAL, J.-L., *Histoire de la peinture abstraite*. Paris, Hazan, 1988.

DE DAINVILLE, François, *Le langage des géographes*, Paris, Picard et Cie, 1964.

DE MARGERIE, Anne, *50 ans d'art contemporain*. Paris, Le Seuil, 1995.

DESLANDRES, Yvonne, *Le costume ; image de l'homme*. Paris, Albin Michel, 1976.

DE VINCI, Léonard, *Carnets*. Paris, Gallimard, 1942.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'empreinte*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris, Minuit, 1990.

DOMECQ, Jean-Philippe, *Misère de l'art : essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

DUBUFFET, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris, Gallimard, 1973.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe : écrits*. Paris, Flammarion, 1975.

DUVAL, Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*. Paris, Hazan, 1988.

ELUARD, Paul, *Anthologie des écrits sur l'art*. Paris, Edition Cercle d'art, 1987.

FRANCBLIN, Catherine, *Bertrand Lavier*. Paris, Flammarion, 1999.

FERRER, Mathilde & COLAS-ALDER, Marie-Hélène. *Groupes, Mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1989.

FERRIER, Jean-louis, *L'aventure de l'art : peinture, sculpture, architecture au XX^{ème} siècle*. Paris, éd. du chêne, 1990.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*. Paris, Presse Universitaire France, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana, 1986.

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*. Paris, éd. Denoël, 1956.

FRANCBLIN, Catherine, *Les nouveaux réalistes*. Paris, éd. du regard, 1997.

FRECHURET, Maurice, *Le mou et ses formes*. Paris, Editions énsb-a, 1974.

GRONING, Karl, *La peinture du corps*, Paris, Arthaud, 1997.

GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'Art*. Traduit par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1992.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris, Minuit, 1998.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'Esthétique ?* Paris, Gallimard, 1991.

JOPPOLO, Giovanni, *L'art Povera les années fondatrices*. Paris, Editions Fall, 1996.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*. Paris, Gonthier, 1964.

KLEIN, Yves, « La marque de l'immédiat. », in hebdomadaire "dimanche" (Le journal d'un seul jour), rédigé et publié par Yves Klein, N°unique, Paris, le 27 nov. 1960.

KRAUSSE, R.E, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Editions Macula, 1993.

Le photographique : pour une théorie des écarts. Paris,
Macula, 1990.

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*. Paris, Les Editeurs Evidents, 1988.

LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys: is it about a bicycle ?* Paris, Marval, 1985.

LASCAULT, Gilbert, *Boucles & nœuds*. Paris, Balland, 1981.

LAURENT, Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*. Paris, Gallimard, 1981.

MALDINEY, Henri, *Art et existence*. Paris, Librairie des méridiens, 1986.

MANZINI, Ezio, *La matière de l'invention*. Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1989.

De MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris, Larousse, 1994.

MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*. Paris, Flammarion, 1994.

PERROT, Philippe, *Éléments pour une autre histoire du costume*. Paris, Gallimard, 1981.

RAGON, Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant*. Paris, Casterman, 1969.

READ, Herbert, *Le sens de l'art*. Traduit par Anne-marie Terel, Paris, éd. Sylvie Messinger, 1987.

RESTANY, Pierre, *Les nouveaux réalistes*. Paris, éd. Planète, 1968.

SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain : les années soixante*. Tome 2, traduit par Frank Straschitz, Paris, Editions Carré, 1990.

VALLIER, Dora, *L'art abstrait*. Paris, Librairie générale Française, 1980.

CATALOGUES.

Les années Supports Surfaces, Paris, éd. du Jeu de paume / Centre Georges Pompidou, 1998.

Support-surface-devade, Saytour, Valensi, Dezeuze, Bioulès. Paris, ARC, 1970.

Qu'est ce que la sculpture moderne ? Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

Lucio Fontana. Paris, Centre Gorge Pompidou / Musée nationale d'art moderne, 1987.

Art & langage. Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 1993.

Günter Wagner. Karlsruhe, Musée Ettlingen, 1999.

Marcel Duchamp : Catalogue raisonné de l'œuvre. Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.

MONOGRAPHIES

Robert Morris. Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1995.

Marisa Merz. Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.

DICTIONNAIRES

Dictionnaire de l'art moderne et contemporain. Paris, Hazane, 1992.

Dictionnaire Hachette Multimédia. Paris, Hachette, 1974.

Larousse de la langue française. Paris, Lexis.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles.* Paris, Editions Robert Laffont et Jupiter, 1982.

Dictionnaire d'Ethique et de Philosophie Morale. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Vocabulaire d'Esthétique. Paris, P.U.F., 1990.

Encyclopédia universalis. Paris, 1993.

Vocabulaire de la philosophie et des sciences Humaines, Paris, Armand Colin, 1980.

Vocabulaire technique et Critique de la Philosophie, Paris, P.U.F., 1996.

REVUES

« Art/cahier », n°4, Paris, 1976.

« LIGEIA », n° 25-26-27-28, Octobre 1998-Juin 1999.

« Artstudio », Automne 1987.

« Peinture, Cahiers théoriques » n° 1, 2, 3, 12, Paris. Septembre 1971.

« Art Actuel, Les années 70-80 ». Genève, Skira, 1980.

« Art Press », n° 217, 272, 286.

