

La place de l'objet
dans la sculpture



Abstract

The status and role of found objects employed in modern and contemporary sculptures is examined in this study which encompasses an inquiry into the ways in which objects are perceived as well as how and why artists employ them.

Dadaists, Surrealists and New Realists started using everyday objects in their works, often willfully misappropriating and subverting them. Among aspects raised in this study are notions such as the process of identifying objects and different degrees of recognition, the evocative power of objects, perception and its limits, and also examples of works where ready-made or found objects are treated purely as a sculptural medium.

Objects operate as a mirror of their time, society, and of ourselves. Their evocative resonance is especially potent, therefore sculptures made from everyday objects are rarely anodyne. Whether the artifacts are left untouched, transformed or transcribed into alternative materials, artists frequently use them to play with the limits of our senses or draw attention to shortcuts that the mind takes in trying to interpret the world around us. The result of such sculptural approaches is to raise doubts about our ability to genuinely observe what we see.

SOMMAIRE

Avant Propos

Introduction

Vers la libre utilisation des objets

Partie A :

L'objet, une rupture dans l'histoire de la sculpture

Déplacement et détournement

Une révélation de l'intime

Partie B :

Le sens et l'évocation

Exemple d'évocation directe par l'objet

L'objet comme matériau

Collages d'idées, fragmentation et micro-récits

Identité et perception de l'objet

Partie A :

Qu'est-ce qui fait identité ?

Partie B :

La perception

L'œil

L'esprit

Partie C :

Employer l'objet

L'emploi d'objets tels quels

Agir sur l'objet

Partie D :

Représenter l'objet

Reconnaître un objet mais ne pas reconnaître l'objet

Ressemblance et fac-similé

Conclusion

Avant-Propos

Lorsque je rentre dans une salle d'exposition il m'arrive d'être attirée par une œuvre plus que par toutes les autres. Cette attirance est dans certains cas si forte que j'ai du mal ensuite à détourner mon regard, à m'en éloigner. Je profite alors de ce moment – celui d'avant l'analyse – pour faire confiance à mes sens et prendre du plaisir à regarder, à sentir, à vivre la matière dans son ensemble, simplement.

Cet état de confiance et d'abandon qui ne dure que quelques instants est pour moi le symptôme d'un élan du cœur, il en découle une phase d'observation intense et d'analyse.

Puisqu'ainsi la dimension esthétique de certaines pièces tend à me séduire d'emblée, il me semble important d'appréhender la nature de cet attrait. Et, d'abord, comment définir celui-ci ? S'agit-il de fascination, de stupéfaction ? Non point. Telle sculpture que je distingue et que j'apprécie ne s'impose pas à moi comme une lueur brillante qui viendrait à happer mon regard ; ce qu'elle produit en moi est le contraire de l'hébétude, plutôt une agitation intérieure, une fête de l'esprit dans laquelle se trouve à l'œuvre la pression de l'indicible qui veut se dire... Alors donc ? S'agit-il de l'intérêt que l'œuvre suscite ? Le mot est un peu court... D'admiration ? En fait, j'apprécie tout à la fois d'être étonnée par ce que je vois et d'admirer la performance du sculpteur, laquelle me donne à penser.

Toutefois ces conditions ne font pas règle, intérêt et admiration n'allant pas forcément de pair. Je voudrais bien savoir ce qui « fait

tilt » en moi, ce qui suscite de ma part une telle adhésion et fait que je me sente attirée, comme on pourrait l'être par un aimant. Suis-je sensible à la composition de l'œuvre ? S'agit-il de souvenirs que celle-ci ferait naître en moi ? Le mot le plus juste que je puisse trouver pour désigner la nature de cet attrait est celui d'aventure. Tout d'un coup telle sculpture se présente et s'impose à moi, elle m'anime et je l'anime. Cet attrait que j'éprouve peut être défini comme une animation. Si l'œuvre qui suscite en moi ce sentiment n'est certes pas animée, elle parvient pourtant à m'animer, elle me donne accès à l'aventure.

Comprendre ce trouble, cette animation – et l'aventure ainsi induite – ne peut se faire qu'au travers des œuvres qui les suscitent, dont l'analyse constituera l'objet de ce mémoire. Donner des exemples d'œuvres à l'origine de mes aventures intérieures c'est, à l'évidence, me livrer, puisque cela relève de mon goût et de mes intuitions. Cette façon de procéder s'inscrit assez naturellement dans la période – dite post-moderniste – qui est la nôtre, dans laquelle la recherche du bonheur et du bien être paraissent au centre des préoccupations de chacun. Cependant, il ne s'agit pas de se contenter d'un nonchalant j'aime / je n'aime pas, mais bien de tenter de justifier mes choix.

Mettre en avant les goûts qui sont les siens, ne serait-ce pas vouloir les faire accepter comme l'essence même du bon goût ? C'est dans le courant du XVII^e siècle, dans les salons que fréquente l'aristocratie, que cette notion vient à s'établir. Ainsi, le

Dictionnaire de l'Académie (1694) associe le goût avec « la finesse de jugement », et La Rochefoucauld assure que « le bon goût vient plus du jugement que de l'esprit » (maxime 258)¹. Le bon goût relèverait, donc, de deux domaines apparemment contradictoires ; d'un côté, il traduirait une expérience spontanée et quasi irréfléchie, de l'autre, en tant que jugement critique, il relèverait d'un discours formalisé. Il constituerait en ce sens une sorte de paradoxe, ce qu'a fort bien relevé le Père Bouhours lorsqu'il décrit, en 1687, le goût comme « une espèce d'instinct de la droite raison », dans *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (p. 467). Ainsi, les deux faces du goût – la face instinctive et la face rationnelle – se combineraient pour former un mode de perception à la fois original et irréductible à tout autre. Le « bon goût » ne saurait pourtant pas être admis dans un sens absolu puisqu'il traduit, selon les époques, les préjugés esthétiques de ceux qui s'emploient à le définir.

Je me rend compte que le plaisir est un médiateur imparfait, il est subjectif et ne peut donc pas reconnaître l'universel. Dès lors, justifier de ses goûts ne peut constituer qu'un point de départ, lequel se doit de s'effacer ensuite devant des analyses d'œuvres plus rationnelles, qui seront le fil conducteur du mémoire.

¹ Jean-Pierre Dens, *La notion du « bon goût » au XVII^e siècle*, Revue belge de philologie et d'histoire, tome 53 fasc. 3, 1975.

Introduction

La sculpture a évolué dans le temps au travers de l'évolution des techniques, de l'accès à certains matériaux, et grâce aussi à l'imagination des sculpteurs qui vivent avec leur époque, la perçoivent et s'en font l'interprète. Comme le dit Rudolph Wittkower, « chaque époque a ses instruments privilégiés, et la continuité d'un style dépend, pour une part, de la panoplie d'outils transmise d'une génération à l'autre »².

Sculpter est une activité qui consiste à concevoir et réaliser des formes en volume, en relief, soit en ronde-bosse, en haut-relief, en bas-relief, par modelage, par taille directe, par soudure ou assemblage. Le terme de sculpture désigne l'objet résultant de cette activité. La première fonction de la sculpture fut celle de représenter, avec plus ou moins de réalisme, les hommes, les animaux, les paysages et les choses. La beauté, et la sublimation des corps et des représentations, a de par le passé atteint des sommets. Des codes ont été établis que les avant-gardes se sont ensuite employées à déconstruire.

« La sculpture a probablement plus changé au cours des cinquante dernières années qu'à toute autre époque de ces trente derniers millénaires d'histoire, et cela parce que nous-mêmes avons évolué »³. L'inventivité et la complexité de la sculpture contemporaine vont de pair avec celles du monde actuel.

² Rudolph Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Macula, 1977.

³ Judith Colins, *La sculpture aujourd'hui*, Phaidon, 2008.

Décider de sculpter c'est se poser la question du choix de la matière, et du moyen de l'employer. Mais, qu'est-ce qu'une matière ? *Le Petit Larousse* nous informe que les matières brutes sont des matériaux, des matières premières, des substances nécessaires à la construction d'un ouvrage. Les matières premières sont extraites de la nature. Cette appellation comprend aussi des matières ayant subi une première transformation sur leur lieu d'exploitation⁴. Par exemple pour le pétrole, le sable, le caoutchouc, et le verre. Ces matières subissent généralement un premier traitement ou affinage. Celui-ci transforme par exemple le minerai en métal.

La matière compose tous les corps, et le matériau, quant à lui, désigne toute matière utilisée pour réaliser un objet au sens large.

Tous les matériaux susceptibles d'être façonnés en trois dimensions ont été utilisés par les sculpteurs du passé. « Le sable, les coquillages, la pierre, le cristal de roche, le verre, le bois ont leur place dans l'histoire de la sculpture. Et cette longue tradition d'explorations et d'expérimentations s'est perpétuée à l'époque moderne, qui a considérablement élargi ce spectre en faisant usage de matériaux nouveaux, comme l'acier, et de matières artificielles, comme le nylon et le plastique »⁵.

La matière dont une œuvre est faite constitue souvent le premier élément de sa description, celui qui permet de la définir, de

⁴ *Le Petit Larousse illustré*, Paris, 2013.

⁵ Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Macula, 1977.

poser les premiers mots. Elle met en contact le visiteur de l'exposition, le « regardeur », et l'œuvre dans son entièreté.

Dans ma pratique, je considère les objets (qui sont bien souvent composés de plusieurs matériaux et fabriqués industriellement) comme une ressource brute, une matière. Je passe du temps à les choisir, à les observer et à les questionner. Je les collecte, les sélectionne précisément selon ce que j'attends d'eux et selon mes goûts. Comment nommer ceux-ci, en proposer une définition ? François Dagognet dans son livre *Eloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, dit : « Distinguons ces deux catégories, celle des choses et celle des objets. La pierre, par exemple, appartient à la première – celle de la chose – tandis que, si elle est sciée, polie ou simplement « marquée » et gravée, elle devient « un presse-papiers » éventuellement, mais relève alors du monde des produits ou des objets »⁶. Nous comprenons d'après cette citation, que pour qu'une chose soit appelée objet, il doit y avoir une modification préalable par la main de l'homme. Le « produit », quant à lui suppose des machines, plus que des outils. Et le terme « marchandise » qualifie un objet produit en série.

⁶ François Dagognet, *Eloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, J. Vrin, 1989, p. 19-20.

Utiliser des objets comme « matière à sculpter » c'est d'abord faire le choix d'employer cette matière de manière « brute », et j'entend par là d'utiliser les matériaux et les objets comme on les trouve ou se les procure ; c'est à dire tels qu'ils sont, « tels quels ». Ou bien, d'agir sur eux, de les modifier. Dans le cas de sculptures combinatoires, il s'agit de réfléchir à quel stade de l'assemblage on choisit de les transformer. Je m'interroge sur les conséquences de ces choix, sur ce qu'ils induisent.

Mon ambition de sculpteur est d'« activer le frisson » entre des éléments – objets, matières –, de connecter des éléments discontinus, hétérogènes, pour mettre en avant une dualité. C'est en cela que je veux faire exister l'aventure. La combinaison choisie de plusieurs éléments implique des accords de formes, de couleurs et de textures. Dire que les éléments viennent à « s'accorder » peut paraître subjectif ; « s'associer », « se confronter », sont des termes, en l'occurrence, un peu plus justes.

Confronter les matières, les matériaux, infiniment... Réemployer les matières telles quelles ou les modifier. Utiliser les matières brutes, et aussi les objets... Tout ce qui peut se travailler. Les changer, les altérer, les gonfler, les griffer : les transformer, et les agencer ensemble jusqu'à trouver la composition qui « pique », qui « blesse », qui trouble, et qui interpelle. Savoir s'arrêter, arrêter d'ajouter, d'enlever, ou d'agir sur les matériaux, c'est peut-être le choix le plus important. Le moment de la maîtrise : la pétrification de l'œuvre.

Ainsi ce mémoire va-t-il constituer une réflexion autour de l'objet employé dans la sculpture au XX^e et XXI^e siècle. J'aborderai des thèmes majeurs tels que : la sculpture par l'objet, la modification de l'objet et sa représentation. L'objet garde-t-il son « rôle » d'objet au sein d'une sculpture ? Peut-il être considéré comme un matériau comme un autre ? Que vient-il à évoquer ? Et comment le sculpteur s'en empare-t-il, en transformant son identité, pour jouer avec la perception qu'on peut en avoir ?

La première partie du mémoire me permettra d'observer ce qui se passe lorsque l'objet change de statut en entrant dans le champ de la sculpture. Au travers de l'étude de plusieurs courants artistiques desquels je me sens proche, j'aborderai des questions fondamentales liées à l'objet : la fonction qui le détermine, son détournement en sculpture, son pouvoir d'évocation, la poésie de l'assemblage, et la création de micro-récits.

La seconde partie consistera pour sa part en une réflexion autour des notions d'identité et de perception. J'analyserai des œuvres qui, soit utilisent des objets, soit en représentent, pour questionner différents types de traitements des objets et de la matière, exercés par les artistes. J'aborderai le fac-similé, le pouvoir du doute, et les degrés de reconnaissance de l'objet.

**Vers la libre utilisation
des objets**



C'est peut-être pour la raison que j'ai commencé mes études secondaires par une formation autour du matériau céramique, mixant art et design, que je me suis tournée, spontanément, vers l'utilisation des objets, dans ma pratique plastique.

Utiliser des objets pour réaliser une sculpture, c'est s'appropriier des formes, des factures, inventées par d'autres, réalisées par des machines, ou par la main d'autrui... Rien n'empêche, dès lors que l'on possède un objet, de l'intégrer à une sculpture. Juxtaposer des formes très dessinées, calibrées, avec d'autres beaucoup plus brutes ou moins maîtrisées, proposer des connexions entre des objets différents, cela donne du relief à la sculpture. L'œil se trouve de la sorte attiré par la ligne discontinue qui lie les éléments, entre découverte et reconnaissance...

Les objets sont partout, ils font partie de notre quotidien et sont révélateurs de notre façon de vivre. Les objets utilitaires possédés par une personne nous renseignent sur le mode de vie de celle-ci. Placés dans notre intérieur, des objets religieux, voire de culte, informent souvent sur nos croyances intimes, et les objets décoratifs donnent une idée de nos voyages, de nos goûts, de nos intérêts. D'après Lévi Strauss, ce qui caractérise un homme sédentaire c'est sa manière d'habiter : il s'entoure d'objets inutiles. Le fait d'accumuler des objets nous fait exister. Mais comment l'objet domestique s'est-il ensuite retrouvé sur la scène artistique ?

Je ne ferai pas, ici, le point sur toutes les utilisations de l'objet dans l'Histoire de l'Art, mais j'observerai l'évolution de ses emplois en sculpture de manière chronologique, au travers de plusieurs courants avec lesquels j'ai des affinités et de quelques artistes choisis afin de comprendre les différentes postures que peut adopter le sculpteur lorsqu'il fait intervenir l'objet dans ses œuvres.



Partie A

L'objet, une rupture dans l'histoire de la sculpture

Marcel Duchamp
Raoul Hausman

Daniel Spoerri
John Armleder

L'objet interpelle l'art au XX^e siècle, son statut et ses limites. Pendant la période du Modernisme, on privilégie « le jamais vu », le « non encore là », le nouveau qu'il faut faire advenir. La démarche des artistes avant-gardistes est liée au progrès, qu'il s'agisse strictement du domaine de l'art et de son évolution, ou qu'il s'agisse d'un progrès moral, lié au perfectionnement individuel ou à celui de la société. Le Modernisme croit en un progrès de l'Histoire, auquel l'art doit contribuer à sa manière, en dépassant continuellement les formes de l'Histoire de l'art, ou en inventant des formes inédites.

C'est Marcel Duchamp qui, le premier, a fait advenir l'objet manufacturé au rang d'œuvre d'art, par le geste, à la fois simple et radical, de le déclarer comme tel⁷. D'après Pierre Restany « nous assistons avec les ready-made au baptême artistique de l'objet usuel ». Les premiers ready-made datent de 1913, et Duchamp s'interroge : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'« art » ? ». Ses ready-made soulèvent des questions relatives à la définition de l'art et au rôle de l'artiste. Plus spécifiquement, il met à mal les notions d'original, de savoir-faire, de virtuosité et d'œuvre.

⁷ Judith Collins, *La sculpture aujourd'hui*, Phaidon, 2008.

Déplacement et détournement

L'objet sort du cadre de la peinture et envahit la scène artistique toute entière. La recherche d'unité qui existait dans les sculptures monomatériau, comme on se la figure avec les sculptures traditionnelles, où l'artiste semble libérer une forme d'un bloc, laisse place à d'autres pratiques. L'artiste va chercher sa matière hors de l'atelier ; une multitude d'objets qu'il trouve, qu'il choisit au dehors, car dorénavant tout peut faire sculpture. L'emploi d'objets, l'assemblage, redéfinit fondamentalement les gestes du sculpteur, qui effectue désormais une importation, un déplacement. C'est un moment de rupture dans l'Histoire de l'art.

L'objet se prête alors aux détournements et aux assemblages les plus surprenants des dadaïstes, des surréalistes, des artistes du Pop Art, ainsi qu'aux accumulations, compressions et autres « pièges » des nouveaux réalistes. Ce que l'on appelle détournement, c'est la réutilisation d'objets, d'images, de slogans pour créer une œuvre portant un message différent, souvent opposé au message original.

Les dadaïstes se sont servis des objets comme d'une arme pour remettre en cause les conventions et les contraintes idéologiques, esthétiques et politiques. L'après guerre donne libre cours au besoin d'exprimer la jubilation d'être en vie, et au retour de l'insouciance. Dada rejette la raison et la logique, son art engagé, son extravagance, sa dérision pour les traditions, se jouent avec humour de toutes les convenances. Les objets, détournés de leur fonction de base, inventent un langage qui met à l'honneur la facétie, l'absurde et l'incongru. Le but de ses collages et de ses

assemblages est de pousser le spectateur à s'interroger sur les fondements de la société.

Inventeurs des photos-montages, les dadaïstes se disent « monteurs de photos » et certains (Heartfield et Grosz) se placent aux côtés des travailleurs et des monteurs prolétaires qui travaillent à la chaîne. A l'enseigne non pas du beau tableau, mais du manifeste plastique, qui se veut polémique et percutant dans une société allemande bourgeoise et militariste que les dadaïstes allemands combattent, ces tableaux, entièrement faits de photos découpées et de lettres, sont de véritables cris. Les artistes dada détournent les images, les photos, les mots et aussi les objets...



Rationalization Is On March, John Heartfield, 1927, photo-montage, en couverture du Der Knüppel Magazine

Le texte intitulé *L'esprit du temps*, de 1919, publié par Raoul Hausmann en 1967, dans le catalogue de sa rétrospective au Moderna Museet de Stockholm, permet de titrer et de dater (1919) l'œuvre sculpturale dont je fais cas ici. Il écrit dans ce texte avoir « découvert que les gens n'ont pas de caractère et que leur visage n'est qu'une image faite par le coiffeur. Je voulais, précise-t-il, dévoiler l'esprit de notre temps, l'esprit de chacun dans son état rudimentaire »⁸. Il en décrit alors les éléments constitutifs : « la tête en bois est couronnée d'une timbale pliable, ornée à l'arrière d'un porte-monnaie et d'un écrin à bijoux à la place de l'oreille droite. Un cylindre typographique et un tuyau de pipe se trouvent à l'intérieur; une règle graduée en bois, surmontée d'une pièce en bronze prélevée sur un vieil appareil photographique, est accrochée à droite. Enfin, un morceau de mètre de couturière et un petit carton blanc portant le chiffre 22 sont collés sur le front ».

A travers cette description on découvre précisément quels ont été les objets utilisés par Hausmann pour composer l'œuvre *Tête mécanique*. Ils sont détournés de l'usage qu'on leur prête habituellement, à commencer par cette tête en bois, représentant une figure humaine, qui servait à montrer les perruques chez les coiffeurs et les perruquiers. Les divers objets, placés autour de la tête comme des pensées tourbillonnantes, ou comme des extensions du corps, donnent à celle-ci l'apparence d'un « homme-machine ».

⁸ Raoul Hausmann, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 10 mai - 17 juillet 1994 ; Musée départemental de Rochechouart, 15 octobre - 24 décembre 1994.



Tête Mécanique, Raoul Hausmann, 1919, tête en bois et divers objets, 32,5 x 21 x 20 cm

L'artiste a choisi des objets dont on avait, à son époque, un usage fréquent. Ces objets du quotidien sont envisagés comme des pensées, pour critiquer les préoccupations rudimentaires que la société, le travail et la vie de tous les jours nous poussent à avoir. L'artiste pointe du doigt le conditionnement que l'homme vit à travers la répétition des actions du quotidien, tel une machine qui serait programmée pour réaliser toujours la même chose, de manière mécanique.

Hausman travaille non pas « le beau », mais le geste ; c'est l'association des objets qui crée du sens. A la manière des collages, les assemblages Dada sont des mises en contact, non pas d'images ni de mots, mais d'objets en trois dimensions qui induisent de possibles interprétations.

C'est une nouvelle sculpture qui s'est ainsi mise en place, une nouvelle utilisation des matières, donc une nouvelle esthétique, notamment autour de l'objet manufacturé, qui a envahi le monde de l'art au cours du XX^e siècle. L'objet, employé en tant que représentation de lui-même, a d'abord été utilisé par les dadaïstes comme langage, afin de dénoncer un système trop autoritaire et de rejeter les conventions idéologiques. L'utilisation d'objets dans les sculptures et les associations libres (collages, combinatoires), constituent un message de liberté – « Ceci est de l'art parce que je le dis », slogan des années 50-60 de Rauschenberg – et redéfinissent totalement les codes de la sculpture, en mettant à mal la notion de « beau ». Les artistes surréalistes se jouent de la fonction de l'objet avec humour en lui conférant des emplois inattendus. L'interprétation du spectateur est mise à contribution, son imagination requise...

Les années 60 sont une décennie de contestation. On commence à pointer du doigt la consommation de masse – et son corollaire : la publicité omniprésente –, rendue possible par la prospérité des Trente Glorieuses, lesquelles ont permis un accroissement sans précédent du pouvoir d'achat. Les Pop-artistes sont à l'avant-garde de cette contestation, notamment en élevant des produits de consommation courante et des logos de marques au rang d'œuvres d'art.

Une révélation de l'intime

Au même moment que le Pop Art, le Nouveau Réalisme vient à s'interroger sur l'objet et sa place, les artistes font notamment des inventaires. Daniel Spoerri se questionne : les objets du quotidien sont-ils là par hasard et quelle relation entretenons-nous avec eux ?

Georges Pérec, dans ses *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, nettoie donc très bien sa table puis décide intentionnellement de ce qui y a sa place légitime. « Cet aménagement de mon territoire se fait rarement au hasard. Il correspond le plus souvent au début ou à la fin d'un travail précis ». Il reconsidère ses objets, se rend compte de l'importance et de l'influence qu'ils ont sur son quotidien. Spoerri, à son tour, fait un relevé « topographique » des objets présents sur une table, dans sa chambre, à l'hôtel Carcassonne, rue Mouffetard. Il les numérote et établit des notices plus ou moins longues, composées de petites descriptions, de souvenirs personnels attachés à l'objet, de citations littéraires et de dialogues. « J'ai voulu voir ce que les objets qui se trouvaient sur la moitié de cette table, et dont j'aurais pu faire un tableau piège, pouvaient me suggérer, et ce qu'ils éveillaient en moi en les décrivant ; comme Sherlock Holmes qui, partant d'un objet, pouvait résoudre un crime, ou les historiens qui, depuis des siècles, reconstituent une époque entière à partir de la plus célèbre fixation de l'histoire : Pompéi »⁹.

⁹ Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, Éditions du CNRS, coll. « Le passé recomposé », Paris, 2014.

Roland Topor pense que le caractère aléatoire de ce type de description est une condition de sa réussite, « la réalité objective ordonnée par le hasard étant finalement le plus sûr moyen d'obtenir une image ressemblante de notre vie »¹⁰. Il s'agit, donc, de trouver les modalités qui permettent – à partir de la description la plus scrupuleuse possible d'un ensemble d'objets – de donner « une image ressemblante de la vie ». On se demande alors si les objets qui sont là, tout autour de nous, par hasard ou par nécessité, nous apprennent quelque chose sur notre vie sociale. Que reflètent donc les objets que l'on a chez soi ? Et sont-ils le miroir d'une époque ?

Daniel Miller a travaillé sur l'espace domestique et ses aménagements dans différents contextes, cherchant à saisir ce que disent les choses sur la vie des gens qui les possèdent et comment ces derniers expriment leur personnalité à travers leurs biens matériels. Dans *La tristesse des vies et le réconfort des choses*, Miller met à l'épreuve le constat du moment : « nos relations aux choses prendraient le dessus sur nos relations aux autres personnes, du fait de la frénésie consumériste et du déluge d'objets qui nous rendrait de plus en plus matérialistes ». Son enquête de dix-sept mois auprès de trente personnes sélectionnées dans une rue de Londres lui a appris, à l'inverse, que « plus notre relation aux objets est étroite, plus notre relation aux personnes est étroite ».

¹⁰ Cit. Roland Topor, in Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, Éditions du CNRS, coll. « Le passé recomposé », Paris, 2014.

Chaque objet présent chez l'habitant est une façon par laquelle celui-ci a fait choix d'exprimer sa personnalité. Ici donc, le hasard de Spoerri n'aurait pas sa place puisque chaque objet serait l'expression d'une part intime de son propriétaire, un moyen de se représenter lui-même et de s'adresser à ses visiteurs. À l'inverse, ne pas agencer précisément les objets qu'on conserve chez soi dénote aussi le reflet d'une personnalité, constitue aussi un choix. On peut parler d'un tissage relationnel entremêlant objets et personnalités, souvenirs et sentiments, dans le cadre d'une véritable esthétique personnelle.

On finit par ne plus voir les objets qui nous entourent tant il y en a, tant ils ont envahi notre existence quotidienne. Les placer dans une galerie, leur donner accès au monde de l'art, c'est les installer à nouveau dans notre champ de vision. Les utiliser en tant que matière – au même titre que le bois, le métal ou la pierre, par exemple –, c'est leur redonner de l'importance, les remettre au centre de l'attention.

Si les objets peuvent tenir un discours sur la personne qui les a rassemblés, quand il arrive qu'un artiste s'en empare, ils viennent alors à tenir un discours non plus sur cette personne, mais sur la société, l'époque. L'objet, ainsi décontextualisé, peut nous renseigner sur les pratiques du temps, d'un moment.



Spoerri s'inscrit dans le contexte du Nouveau-Réalisme. C'était un grand collectionneur d'objets, qui a notamment inventé la série des « tableaux pièges » dans les années 60, consistant dans le collage d'objets de la vie de tous les jours sur un support que l'artiste redresse à la verticale. Par exemple, les restes d'un repas sont fixés sur la table même où ils ont été mangés puis cette table est accrochée sur le mur, comme un tableau, une peinture. Spoerri fige ensemble des objets ayant un passé en commun tout en dévoilant leur intérêt esthétique.

Dans cette série d'œuvres, l'artiste utilise des objets qui lui sont proches, des objets banals. Chacun constitue la trace d'un moment partagé, de nourriture avalée, d'actions liées à la dégustation et aussi d'une « ambiance de table », de part la décoration de celle-ci. Par exemple dans l'œuvre de la Série Seville, n° 27, qui date de 1962, l'« ambiance de table » est installée par les roses, la couleur de la nappe, le cendrier qui indique que les personnes ont fumé, etc. La disposition globale des éléments – nonchamment abandonnés sur la table par les convives – est préservée par l'artiste lors de sa restitution par collage. Il s'en tient strictement à l'agencement des objets tels qu'ils sont disposés sur la table, et ne choisit pas de donner à l'œuvre une composition tant soit peu différente. Cependant, le fait de donner à voir cette table précisément telle qu'elle est constitue un vrai choix, un choix sensible et pictural, un choix de couleurs et de matières : l'objet y est matière. Ainsi l'artiste s'empare du « hasard », des éléments « laissés là », et les élève tels quels au rang d'œuvre.

La sculpture nouveau-réaliste, tout comme la sculpture Dada et les ready-made, emploie des objets de son temps. Néanmoins, à l'inverse des ready-made vierges, neufs, et qui ne serviront jamais, les objets utilisés par les Nouveaux Réalistes sont usagés ou dégradés. On passe d'objets « choisis » à des objets « trouvés », proposés comme images du quotidien et de la réalité. Pour les nouveaux réalistes les objets sont les véhicules d'une expressivité, ce qu'ils ne sont jamais pour Duchamp. Les nouveaux réalistes s'approprient les objets avec des « gestes d'appropriation », bien éloignés de l'indifférence qui nimbe la démarche aboutissant aux ready-made... Ces conceptions s'incarnent notamment dans un art de l'assemblage et de l'accumulation d'éléments empruntés à la réalité quotidienne. Ils ont une posture très critique vis à vis du monde de l'art et aussi vis à vis des objets et du modèle social qui les produit.

Mettre en scène le banal, le quotidien, tout ce qui ne serait pas de l'art, donc supprimer les frontières entre l'art et la vie ; tel était le but principal du mouvement Fluxus, dont John Armleder faisait partie. « J'attaque souvent une œuvre de deux côtés : par le problème pictural, et sculptural. Ou bien d'un côté, l'histoire de l'art, de l'autre, le hasard, ou encore l'anecdote, et la critique de l'anecdote. J'ai un engagement esthétique total. »¹¹

John Armleder a montré, à partir de 1979, un corpus d'œuvres intitulé *Furniture Sculptures* dans lequel il fait se confronter un ou plusieurs meubles, en vis-à-vis d'une ou plusieurs toiles. John Armleder utilise la signature et le style assez banal d'un collectionneur accrochant dans son intérieur ses acquisitions mélangées à ses meubles selon un principe de goût. « Mes peintures finissent souvent à côté d'un canapé ou au-dessus d'une cheminée chez le collectionneur ; à un moment donné j'ai donc décidé de leur fournir le tableau avec le canapé », dit-il simplement. Il associe les objets comme dans un salon ou une pièce à vivre lambda, tandis que les meubles y « gagnent une valeur d'exposition », tout en gardant leurs fonctions. Par ce geste, il crée des « ready-made décoratifs », qui viennent à exister par son goût et ses choix de couleurs. Ses peintures deviennent alors des installations. Il travaille la scénographie de ses expositions en incluant la notion de décoration d'intérieur. L'objet a une fonction nouvelle : il accompagne l'œuvre tout en étant l'œuvre lui-même.



Furniture Sculpture, John Armleder, 1994, installation, peintures sur toiles et sièges, 206 x 254 x 49 cm

¹¹ *Climat - Espace - Ne pas... aboutir*, John M. Armleder, *Artefactum*, 1994 / XI / 53 (p. 23).

Comme on l'a dit précédemment, utiliser des objets dans une sculpture c'est les détourner de leur usage initial, les sortir de leur contexte, les projeter dans le monde de l'art et les montrer sous un nouveau jour. Les modifier, agir sur eux notamment en les combinant, comme le fait Raoul Hausman, c'est en proposer une lecture différente.

Au travers de l'emploi de l'objet dans les courants artistiques Dada, Surréaliste, et Nouveau-Réaliste, on se détache de plus en plus des canons de beauté de l'art tels qu'ils étaient perçus autrefois. On assiste à une réelle transgression des codes qui mène à l'élaboration d'une esthétique nouvelle.

Dans les années 60, le Nouveau-Réalisme questionne nos relations à l'objet du quotidien et vient à montrer que, dans la sphère domestique, le choix des objets et leur agencement procèdent d'esthétiques individuelles, et que les objets peuvent aussi constituer la trace d'un moment, comme chez Spoerri. Quoi qu'il en soit l'objet usé, utilisé, marqué par l'usage, devient une image de la réalité quotidienne. L'esthétique du quotidien est ainsi exhibée dans l'espace des galeries d'art. Les frontières entre l'art et la réalité quotidienne se brouillent.



Partie B
Le sens et l'évocation

Erik Dietman
Stéphanie Cherpin

Jeff Koons
Tom Friedman

Prélever des objets dans ce répertoire illimité de formes préétablies, réalisées par d'autres, c'est d'abord passer par une phase d'observation. Chaque objet appartient à une époque, à une culture, il découle d'un travail de design propre à un moment et à une civilisation donnée. De plus, il se définit dans son essence par un certain nombre de caractéristiques : sa taille, sa couleur, sa fonction, son poids, sa texture, son degré de flottabilité, etc., mais également par son histoire : son état, sa date de sortie d'usine, etc.

Utiliser des objets dans des compositions c'est se poser la question du sens qu'ils leur insufflent. Les objets font partie intégrante de notre quotidien, l'homme vit avec des objets, en fait usage. Employer un objet plutôt qu'un autre dans un agencement, c'est faire un choix. Mettre en relation des objets très différents en les rapprochant les uns des autres, c'est parfois chercher une communion entre des idées puisque les objets font référence à des usages, à l'enfance, aux souvenirs. Ainsi, par ces rapprochements, l'artiste peut raconter une histoire ou bien laisser le spectateur interpréter à sa guise et inventer la sienne.

L'objet-symbole a le pouvoir de représenter concrètement une réalité parfois obscure ou abstraite¹². Par l'entremise soudaine de ce « renard », de ce « trèfle à quatre feuilles », de cette « main sur le cœur », de cet « entonnoir sur la tête », ou de ce « bras

d'honneur », peuvent être vigoureusement figurées ces réalités immatérielles que sont la ruse, la chance, l'amour, la folie douce ou l'outrage. De tels mots recouvrent des idées ou des concepts qui, dans notre inconscient, naviguent toujours entre deux eaux, à proximité de ces objets qui se sont substitués à eux. Mots à demi cachés et à demi visibles. Mots à demi visibles et pourtant presque énoncés. Mots finalement toujours prêts à émerger au moindre appel de la conscience.

Au delà de ce langage, dont les objets-symboles sont le vocabulaire, l'utilisation d'objets, dans la sculpture, n'est jamais anodine du fait que leur capacité d'évocation est très forte...

¹² Max-Henri de Laminat, *Objets en dérive, Atelier des enfants Centre Georges Pompidou, Dessain & Tolra, Paris, 1984.*



Veille peau, coeur d'enfant, Erik Dietman, 1994, verre soufflé et arrosé en plastique, 36 x 22 x 22 cm

Le travail d'Erik Dietman, artiste proche des nouveaux réalistes et du mouvement Fluxus, oscille entre la poésie des mots et l'expérimentation esthétique. Il fait s'interroger le spectateur sur la notion d'objets combinés en proposant des assemblages qui reflètent sa sensibilité. Dietman invente de nouvelles formes, des formes faites avec des matériaux divers. Il associe des objets manufacturés avec des matériaux bruts ou des éléments retravaillés à son gré, en mêlant intimement la vie, l'art et le langage¹³. Il met, lui aussi, en scène le banal et le quotidien pour pointer du doigt nos idées reçues sur l'art, et dénoncer « l'art du beau » au profit d'un « art du sensible ».

13 Bernard Lamarche-Vadel, *Erik Dietman*, collection Classiques du XXI^e siècle, Editions de la Différence, Paris, 1992.

Exemple d'évocation directe par l'objet

Vieille peau, cœur d'enfant est une œuvre qu'il réalise pendant sa résidence au CIRVA entre 1993 et 1997. Pendant cette période l'artiste expérimente la pratique du verre, qu'il s'amuse à combiner à d'autres matières ou avec des objets, pour produire une série de trois cents pièces¹⁴.

Cette sculpture bimatière est composée d'une forme en verre soufflé et d'un petit arrosoir en plastique. La partie en verre est opaque, il n'est pas possible de voir au travers. Pourtant on perçoit que l'arrosoir est placé à l'intérieur de celle-ci car il en dépasse par le haut.

L'intérieur de la forme en verre est d'un noir brillant et lisse, tandis que l'extérieur, mat et sableux, prend alternativement des teintes grises, brunes ou vertes. Plusieurs excroissances bleues cobalt brillantes parsèment sa surface de manière aléatoire.

Le titre renseigne directement sur ce que représente l'artiste. Il exprime la sensation de se ressentir jeune dans un corps usé, abimé par la vie et le passage du temps.

Ainsi, la forme en verre, ressemblant à un vase, est une évocation du corps : l'intérieur lisse fait référence à la peau bien tendue et jeune de l'enfance. L'arrosoir vert et neuf (modèle miniature), au sein de la forme, est une image des jeux de l'enfance et de l'insouciance. En revanche, l'extérieur de la forme n'est ni monochrome

14 François Barré, *Erik Dietman*, Editions du Regard, Paris, 1997

ni brillante ; sa surface granuleuse aux multiples aspérités, et ses teintes « passées » parfois « brulées », évoquent la peau flétrie d'une personne âgée. Les excroissances bleues ressemblent à des pustules. Elles surgissent au hasard et n'inspirent pas confiance ; elles brillent, comme remplies d'un liquide qui suinte. Elles font aussi penser à des tétons, évoquant à nouveau le corps.

L'artiste utilise l'arrosoir tel qu'il est, le décontextualise, le prive de ses fonctions et le déplace dans le champ de l'art, l'ennoblissant par ce geste. Il confronte un objet du quotidien très réparable avec le matériau historiquement noble qu'est le verre, traité comme une vieille peau purulente.

L'objet-jouet nous évoque aisément l'enfance. De la même manière que l'objet utilitaire fait référence à un usage précis, les objets du quotidien employés en sculpture provoquent en nous des associations d'idées. Ainsi, quand il advient que des objets viennent à quitter le circuit production-commerce-acquisition pour se retrouver dans le territoire de l'art, on peut admettre que l'artiste inclut dans son œuvre, en même temps que l'objet, une image de l'époque et de la société dans laquelle il vit. Une sculpture composée d'objets « actuels » sera, du moins en partie, le reflet de la société industrielle, ou de la société de consommation, de surconsommation, qu'est la nôtre. Cependant, peut-on prendre de la distance par rapport à l'image que renvoient les objets et par rapport à l'usage qui est le leur ?

L'objet comme matériau

Stéphanie Cherpin, artiste contemporaine, commence par constituer des stocks de formes, à inventorier des objets dont elle ne connaît pas forcément les fonctions, les usages. Elle choisit délibérément de ne pas voir quelle est l'utilité ou la destination des objets au moment du choix, comme si leurs qualités sensibles étaient seules en question. Primauté de l'apparence, donc. Elle travaille les liaisons de ces matières et objets par contraste ou affinités affectives¹⁵ : douceur ou agressivité d'une forme, souplesse ou dureté d'une surface, aspect attirant ou repoussant de la silhouette générale d'un objet, etc. Elle choisit de lire les objets ou matériaux de manière oblique, pour en faire la matière sémantique d'une nouvelle langue, qu'elle doit apprendre à parler en créant.

L'artiste aime utiliser des matériaux simples, des objets du quotidien ou des rebuts. Elle n'hésite pas à les couper, les casser, les barioler, les plier, les fendre : à changer leur identité par un acte, un geste transgressif. Elle travaille selon ses intuitions, et procède à une réévaluation de ses objets en les plaçant dans le champ de l'art tandis que notre monde a tendance à les mettre en marge, comme objets purement utiles mais banals, sans intérêt. Elle donne à voir tout un pan de notre monde qui est habituellement laissé dans l'ombre ou traité avec indifférence. Ses « objets » se sont affranchis de la fonction habituelle qui leur donne sens et existence dans le monde qui est le nôtre.

¹⁵ Paul Bernard, Valérie Da Costa, Guillaume Condello, Stéphanie Cherpin, *Stéphanie Cherpin : Le paysage ouvre à heures fixes*, Les presses du réel, Dijon, 2013.

Sans titre, Stéphanie Cherpin, 2006.
planches de surf, cabine de douche, rideau en raphia, bois, peinture acrylique, 345 x 100 x 40 cm



Le travail de Stéphanie Cherpin s'inscrit dans un état d'esprit contemporain qui met à distance la symbolique des objets pour inventer de nouveaux points d'entrée dans l'œuvre d'art. Par sa démarche, toute de violence contenue, l'artiste parvient à insuffler un caractère tout à la fois imposant et monstrueux à ses assemblages. Ici le rideau en raphia permet de contenir la puissance de ces grands morceaux de planches de surf peintes, qui s'élèvent vers le ciel comme des bouts de glace tranchants. Ils apparaissent comme dangereux.

L'artiste, non seulement décontextualise les objets qu'elle intègre à ses sculptures, mais encore fait disparaître leur fonction d'origine. En ce sens on peut dire qu'elle procède également à une « déréalisation » de l'objet. J'entends par là que l'objet est libéré de sa fonction, il fait désormais partie d'un ensemble, il est utilisé comme élément de la sculpture. L'artiste, par le geste transgressif qui est le sien, sollicite nos imaginaires, lesquels viennent à projeter sur ses sculptures des sensations troublantes.

Ainsi l'objet peut être utilisé pour symboliser une émotion, un état, un concept, comme le montre l'objet symbole. Il peut également évoquer un moment de la vie, un état, comme avec l'objet-jouet chez Dietman, mais il peut aussi être utilisé dans l'idée de créer une sensation, une impression, comme c'est le cas chez Stéphanie Cherpin. Le choix de l'objet, du contexte de monstration, de l'agencement, sont éminemment importants et nous révèlent le type et le degré d'évocation que les artistes choisissent de mettre en œuvre.

De l'évocation directe à la « déréalisation », il existe une grande différence dans le positionnement des artistes relativement à l'emploi des objets. On peut ainsi s'interroger sur ce qui motive aujourd'hui les artistes à pousser plus avant leurs réflexions sur l'objet, et à conférer à l'œuvre d'art un caractère parfois énigmatique.

Le Postmodernisme est un courant majeur pour la création artistique, il commence à la fin du XX^e siècle, et introduit une distance critique par rapport au discours moderniste devenu hégémonique. Il estime que l'art n'a plus à se soucier de faire parler l'Histoire en déconstruisant les codes préétablis, puisque c'est ce qu'a déjà fait le Modernisme. Désormais l'art aime circuler dans les méandres de l'Histoire, mais librement. L'enchantement, qu'il prône, est autant dans le présent que dans l'anachronisme. Il effectue un collage d'évènements, fait d'anecdotes et de faits divers et considère que, si l'Histoire a une quelconque raison d'être, c'est pour n'être plus qu'un immense réservoir de signes à recomposer avec fantaisie et désinvolture¹⁶.

L'art postmoderne prône le subjectivisme et le relativisme, en mettant l'accent sur le plaisir dans le mouvement : à partir des principes de combinaison, de mixité, de nomadisme. Ce qui importe lorsque l'on aborde une oeuvre d'art à la fin du XX^e siècle, c'est d'éprouver une expérience esthétique. On veut vivre dans l'instant, et tout devient affaire individuelle, micro-récit¹⁷. La question de l'identité, les réflexions centripètes sur soi, le souci de l'auto-dissémination, la prééminence de la vie fantasmatique personnelle et les expériences intimes sont au cœur des réflexions des artistes.

Si l'essentiel est de réenchanter le monde en se livrant avant tout au principe de plaisir, d'abandonner les « grands récits », de se suffire d'anecdotes subjectives, sentimentales, aléatoires, et de refuser toute perspective historique utopique ; alors le kitsch, lui aussi, ne peut qu'être chez soi et s'épanouir puisque le Postmodernisme tolère et intègre tous les styles. Lui qui était si décrié et pointé du doigt, auquel on reprochait son caractère inauthentique, et dont la prolifération par l'objet était dû à la consommation de masse, prend désormais place dans l'art.

Sans doute, un usage privilégié des couleurs pures et complémentaires, de la profusion décorative et ornementale, et un goût pour le pastiche et de ce que le Modernisme appelle la mièvrerie du style sont-ils constitutifs des caractères stéréotypiques du kitsch. La mentalité post-moderne, tout comme la sculpture kitsch, désigne une attitude tout à la fois éclectique et cynique, qui ne voit dans le passé qu'un réservoir de signes dans lequel on peut puiser librement. Le kitsch n'hésite pas à mélanger les genres, et affirme, d'après Guy Scarpetta, un « tout est permis » ludique.¹⁸

Selon Hermann Broch, la profusion du décoratif, du clinquant, et le mixe des genres travaillés avec le « bel effet »¹⁹ crée la séduction. On se croit séduit par l'esthétique, tandis que c'est la mise à mal de l'éthique qui agit sur le spectateur, en le troublant. Le kitsch est bien une combinaison des deux, mais on les confond. Il déleste joyeusement l'homme de toute responsabilité et individualité, devenant ainsi l'instrument par excellence de la manipulation de la pensée.

Le kitsch profite que l'homme soit en constante recherche du bonheur. Il propose au spectateur de répondre au besoin qu'a celui-ci de voir de la beauté en lui-même, en lui procurant un « masque de beauté » à apposer sur sa vie : « Notre vie est trop lourde, elle nous inflige trop de peines, de déceptions, de tâches insolubles. Pour la supporter, nous ne pouvons nous passer de sédatif »²⁰ nous dit Lucian Freud, dans *Malaise de la Civilisation*. Un des sédatifs les plus puissants, selon Milan Kundera, pour supporter notre vie, est justement l'art, qui nous offre une possibilité de catharsis mais aussi, en relayant nos fantasmes et désirs les plus secrets, nous propose une fuite hors du réel.²¹

16 Valérie Arrault, *L'Empire du Kitsch*, Klincksieck, Paris, 2010.

17 Eva Legrand, *Séductions du kitsch*, Les Éditions XYZ, Montréal, 1996.

18 cit. Guy Scarpetta, p. 15 in Valérie Arrault, *L'Empire du Kitsch*, Klincksieck, Paris, 2010.

19 cit. Hermann Broch, p.16 in Eva Legrand, *Séductions du kitsch*, Les Éditions XYZ, Montréal, 1996.

20 cit. Sigmund Freud, *Malaise de la civilisation*, in Eva Legrand, *Séductions du kitsch*, Les Éditions XYZ, Montréal, 1996.

21 cit. Milan Kundera, p. 47 in Eva Legrand, *Séductions du kitsch*, Les Éditions XYZ, Montréal, 1996.

Collage d'idées, fragmentation et micro-récit

Koons introduit dans l'art des objets que les gens aiment, il élève des biens de consommation courante de la culture américaine au rang de paradigme de la beauté et du désir²². Le sentiment de légèreté et de décontraction envers l'art domine l'époque (années 70), on refuse le sérieux et le poids fantasmé de l'art ou de la politique hérités de la décennie précédente, dont les ambitions pouvaient sembler définitivement vouées à l'échec. On accepte consciemment de se faire charmer par l'esthétique de ces objets du quotidien, sortis tout droit des devantures des magasins, de la pub ou de la sphère domestique.

22 Hans Werner Holzwarth, *Koons*, Taschen, Cologne, 2015.



Par exemple, l'installation *Inflatable Flower and Bunny*, datant de 1979, rappelle d'une part le contexte de la plage, où les enfants utilisent des structures gonflables dans l'eau, d'autre part les ballons que l'on vend dans la rue, et aussi les poupées gonflables pour adultes. La fleur a quelque chose de joyeux et de sexy : elle est bigarrée, resplendissante, gonflée d'air. Le lapin rose fluo qui mange une carotte fait clairement allusion au sexe. Les deux objets gonflables font référence au jeu : la tulipe est un jouet pour enfant, le lapin évoque le jeu sexuel pour adulte. Les mettre sur le même plan c'est un clin d'œil au mot « jeu ».

Les miroirs viennent souligner le côté tape à l'œil. La façon dont ils sont positionnés les uns par rapport aux autres permet de voir la face arrière et le dessous des objets. Ils reflètent et donc multiplient le lapin et la fleur artificiels, symboles de distraction et de joie, qui deviennent des objets de désir multipliés ; ils proposent ainsi l'image d'une démultiplication du plaisir.

Si l'on se penche pour regarder l'œuvre, les miroirs viennent à refléter également notre propre image, aux côtés de celles du lapin et de la tulipe. Nous serons, pendant ce moment, inclus dans l'œuvre, nous ferons partie de l'œuvre ; nous serons l'œuvre. Koons joue sur le fait que nous sommes étonnés et troublés de nous retrouver aux côtés des objets, et à la fois heureux de rejoindre les objets de nos désirs, et flattés de faire partie de l'œuvre.

Lorsque Tom Friedman, artiste contemporain américain, réalise des dispositifs tels que *Up In the Air*, il n'hésite pas à employer des objets du quotidien tout à fait librement²³. Il place méticuleusement ses objets dans l'espace, crée des rencontres, des regroupements. Il utilise beaucoup de petits jouets ou figurines, ce qui crée des « situations cocasses » par leur rapprochement avec les objets usuels : ainsi un bouchon de vin, une mini batte de baseball et un arc en ciel en lego, se feraient la conversation... Des figurines humaines se retrouvent propulsées dans un monde d'objets géants. Le spectateur déambule dans cet univers où les échelles des choses et des objets semblent changées, le monde est sens dessus dessous, il ne sait plus où donner de la tête tant il y a de choses à voir, de petits rassemblements à observer.

Ce désordre organisé n'impose pas une narration stricte. Les objets sont détournés de leur usage de base puisque propulsés dans le milieu de l'art et dans les airs... Mais leur réemploi, c'est à dire la place que Tom Friedman leur confère dans ses dispositifs, donne l'impression d'être le fruit du hasard. On dirait qu'ils ont été jetés dans les airs et figés, comme si l'artiste invitait le visiteur à construire son propre récit à partir des éléments proposés. Il est évident pourtant qu'il choisit avec la plus grande méticulosité ses objets et qu'il entretient une relation particulière avec eux. Mais c'est dans leur positionnement les uns par rapport aux autres, au sein d'un espace donné, que leur qualités individuelles



Up In The Air, Tom Friedman, 2010, divers objets

²³ Charlotte Eyerman et David Neuman, *Tom Friedman Up in the air*, Skira, Milan, 2013.

apparaissent au grand jour. C'est dans ce jeu de rapprochements de couleurs, de confrontations de textures, lié à l'absurdité de certaines réunions d'objets (qui nous pousse parfois à les personnifier), que l'artiste sème le trouble et fait naviguer le spectateur avec humour au pays de l'objet décontextualisé.

Ainsi, comme le dit l'artiste, « l'objet se dissout dans lui-même, devenant finalement autre chose, une sorte de négation qui améliore son sens ». Il ne construit²⁴ pas à proprement parler un sens trop concret, il cherche à catalyser une réflexion. Il propose un regard sur un processus d'investigation en cours, qui ne mène à aucune conclusion.

Tom Friedman nous plonge dans un univers fait de « micro-cosmos », nous pousse à nous rapprocher de ces petits regroupements d'objets, et à tourner la tête en tout sens. Il capte notre attention de sorte que l'on en vient à s'interroger sur les raisons de ces mises en relation. Notre esprit veut « comprendre l'œuvre », il s'interroge sur ce qu'elle a à dire, à raconter. Des liens sont induits entre les objets d'un même regroupement ; leur rapprochement dans l'espace nous pousse à supposer des relations, à tisser des histoires entre eux.

Cette première partie a permis de poser un regard sur l'évolution de l'emploi de l'objet manufacturé dans le contexte de la sculpture, principalement au travers du mouvement Dada, du Surréalisme, et du Nouveau-Réalisme. L'objet a su ainsi trouver sa place dans l'atelier, suscitant une redéfinition des gestes du sculpteur, désormais libre de procéder par accumulation et combinaison de volumes. L'objet est détourné et questionné ; lui qu'on ne voyait plus, tant il avait envahi nos vies, devient alors le centre de l'attention, le miroir de l'intimité et des pratiques de l'homme du XX^e siècle, l'image de la réalité quotidienne.

Des artistes comme Erik Dietman utilisent le pouvoir d'évocation des objets, les employant comme « activateurs » de souvenirs, comme réminiscence d'une mémoire commune, quand d'autres comme Stéphanie Cherpin, ont choisi, dans le contexte du Post-modernisme, de nier, à l'inverse, la fonction et la destination de l'objet, au profit d'une autre intention : la création d'un univers.

L'usage du kitsch par l'art se traduit aussi par l'emploi d'objets du quotidien, des objets de consommation courante et de masse, et associe dans ce cadre plusieurs techniques qui sont le support du rapport qu'il établit avec le public.

L'utilisation d'objets brillants, lustrés et tape à l'œil, disposés avec le « bel effet », en tant qu'image de nous-mêmes et de la société, nous renvoie une image resplendissante de nous-mêmes : les œuvres ont la fonction de « miroirs embellissants ». Le Kitsch glorifie le quotidien avec humour, et permet à l'homme de s'y retrouver lui-même tout en se cachant derrière un « masque

de beauté ». Prendre conscience des stratagèmes que le Kitsch opère sur nous permet de le voir comme un outil critique, ou un outil d'écœurement.

L'art contemporain cherche à transgresser les frontières entre les domaines artistiques, il mixe les techniques, les supports, en créant l'étonnement, le trouble. Il associe l'onirique, l'analytique, le symbolique dans un jeu de glissement syncrétique et de juxtapositions.

Il paraît légitime de s'interroger, après avoir assisté à toutes les transformations qu'ont subi les objets dans le cadre de ces différentes mises en œuvres, sur la part restante qui demeure de leur identité première. Jouer à détourner les objets de leurs fonctions et leur inventer de nouveaux contextes d'existence change notre façon de les considérer. Quelle nouvelle relation tissons nous, dès lors, avec les objets au travers de la sculpture ? L'artiste contemporain en utilise de toutes sortes, il les utilise tels quels, neufs ou usagés, il les modifie, les copie ou les invente, et aussi les représente...

Identité et perception de l'objet



Dans le courant de cette seconde partie, je souhaite m'interroger sur différents procédés particuliers d'emplois de l'objet en sculpture, à travers l'analyse de travaux d'artistes qui sont inspirants pour ma démarche plastique et qui suscitent un questionnement sur l'identité de l'objet.

Avant de m'engager sur cette voie, je souhaite tenter de définir ce que peut être l'identité d'un objet. Quels sont les critères qui fondent cette identité ? Peut-on considérer qu'en cette matière un critère d'identité universel pourrait être dégagé ? Ou bien faut-il admettre que l'identité de l'objet n'est dépendante que de notre seule perception et de notre seul jugement ?



Partie A
Qu'est-ce qui fait identité ?

Quel élément doit-on considérer comme essentiel, fondamental quant à l'identité d'un objet ? S'agit-il de sa forme, de sa matière, du matériau dont il est constitué, de sa fonction, du nom qui est le sien, ou encore, du contexte dans lequel il est placé ? Et quand une chose vient à changer au cours du temps, qu'elle s'use ou soit modifiée de la main de l'homme, doit-on considérer pour autant qu'elle demeure la même ou bien qu'elle est devenue autre ?

La forme et la couleur des objets participent à leur identité, en font partie. Des adjectifs tels que « rond » ou « rouge » ont pour fonction de préciser leur identité, mais ils ne suffisent pas à cerner celle-ci. Ainsi, si l'on me dit qu'il y a une chose rouge sur la table sans plus de précision, je connais, certes, une des qualités de cette chose, mais j'ignore ce qui la rend différente des autres éléments rouges qui pourraient exister au même moment sur ladite table. En revanche un terme de sorte comme « voiture », « personne », ou « tigre » répond moins à la question « comment est l'objet dont on parle ? » qu'à la question « qu'est-ce que c'est ? ».²⁵ On se rapproche de la nature fondamentale de l'objet, cependant ces qualificatifs génériques ne sont, encore une fois, pas suffisants pour me faire appréhender l'identité exacte de l'objet.

Le nom qui est donné aux objets est constitutif de leur identité. La fonction de l'objet l'est aussi. Quand un objet, par exemple, sert à « contenir », comme un bouteille – mais aussi, un pot, un flacon, un cruchon, une coupe, etc. –, il vient souvent à être défini par ce qu'il contient ou parce qu'il peut contenir : bouteille d'encre, pot à moutarde, coupe de champagne.... Ainsi, « dans le registre fonctionnel du contenant ; c'est le contenu qui caractérise le plus souvent l'objet dans sa fonction »²⁶. On pourrait, bien sûr, multiplier les exemples du même ordre. Mais, si un même

²⁵ Filipe Drapeau Contim, *Qu'est-ce que l'identité ?*, J. Vrin, Paris, 2010.

²⁶ Thierry Bonnot, *La vie des objets*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002.

objet peut potentiellement être employé à différents usages, cela veut-il dire qu'il a plusieurs identités à la fois ? Non, sans doute... Et même si cet objet venait à être nommé différemment selon les emplois que l'on pourrait en faire, il n'en resterait pas moins le même objet.

Ni la forme, ni la couleur, ni le nom, ni la fonction, ne sont suffisant pour conférer à l'objet l'identité qui est la sienne. La matière, peut-être ?... Le cas d'une voiture envoyée à la casse et que l'on retrouve sous la forme d'un parallélépipède de métal compressé est bien de nature à montrer que si la matière de l'objet est restée la même, celui-ci a cependant vu disparaître sa forme initiale et aussi sa fonction d'objet roulant, de véhicule, qui constituait une part importante de son identité.

On doit, dès lors, se résoudre à penser qu'il n'existe pas de critère d'identité universel, mais plusieurs conditions d'identité qui, lorsqu'elles se combinent, nous donnent la possibilité de qualifier et d'identifier les objets.

Notre perception du monde et notre façon de le nommer est équivoque, mais cela ne retire rien au fait que toute chose, quelle qu'elle soit, reste identique à elle-même²⁷. Ce sont nos façons d'appréhender les choses qui sont vagues, et non pas ces choses. Ainsi, l'objet conserve toujours une identité à un moment donné,

quelle qu'elle soit. Ce qui suscite notre intérêt, en fait, c'est d'observer l'évolution de cette identité selon les contextes et, plus particulièrement, de l'observer en fonction des changements que certains artistes peuvent lui faire subir.

Il s'agirait, en quelque sorte, de tenter d'appréhender comment certaines modifications peuvent être susceptibles d'influer sur l'identité de l'objet, voire même susceptibles de la lui faire perdre. Il conviendra, en l'occurrence de se concentrer non pas sur l'identité profonde de l'objet mais sur ce que je perçois de celle-ci. La perception étant l'acte par lequel un sujet fait l'expérience d'objets ou de propriétés présents dans son environnement.

27 Stéphanie Ferret, *Le bateau de Thésée, Le problème de l'identité à travers le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1996.



Partie B
La Perception

La perception est un acte tributaire des informations qui lui sont délivrées par les sens. Le mot « perception » désigne donc :

- soit le processus de recueil et de traitement de l'information sensorielle ou sensible (qui permet de se former une idée à partir de nos sens ou de nos sensations et ressentis) ;
- soit la prise de conscience qui en résulte.

Cela relève de la philosophie de la perception : c'est à dire de l'étude de la nature des expériences perceptives et la façon dont elles se rapportent aux croyances ou à la connaissance du monde.

L'œil

L'être humain se sert de ses sens pour faire l'expérience du monde. C'est pendant l'enfance que l'on comprend le fonctionnement de nos sens, en faisant d'abord l'expérience du toucher. Une fois conscient des volumes et textures des choses qui nous entourent, il nous suffit ensuite de les regarder pour les identifier.

Dans la vie de tous les jours on fait confiance à nos sens pour nous donner directement accès aux objets et à leurs caractéristiques. On considère que l'on peut connaître la « vérité » des propositions factuelles portant sur les objets par le moyen d'une expérience sensorielle. Par exemple lorsque l'on voit une balle bleue, qu'on la prend en main et la sent rugueuse, qu'on l'hume etc., on la considère comme réellement ainsi. Toutefois la perception ne nous met pas en relation avec le monde tel qu'il est. Elle est juste un outil pour l'appréhender. Nous percevons les objets par nos sens et les sens peuvent se tromper.

Pour illustrer ma pensée, je me réfère au test du bâton, de Descartes : lorsque l'on place un bâton, qui est droit, à moitié sous l'eau ; il semble se plier et se déformer. Nous savons que le bâton est droit, rigide et rectiligne, et que son apparence n'est due qu'à un effet de la perception que l'on a de lui à travers l'eau. Cependant, et malgré tout, on ne peut changer l'image mentale que l'on s'en fait. Étant établi que le bâton n'est ni courbé, ni plié, ni cassé, l'apparence qu'il donne peut être décrite comme une illusion, mais cette illusion ne se distingue pas fondamentalement la perception normale de l'objet.

On fait l'expérience des œuvres sculpturales généralement par la vue. On se fie à notre vue, dans l'absolu, c'est elle qui nous permet de capter l'œuvre ; de la discerner de loin, et de l'observer de près (en fonction de la scénographie du lieu d'exposition). Pourtant, la vision est une certaine expérience du monde. Ce rapport au monde et à l'espace est celui de la distance (entre l'œil et ce que l'on regarde).

L'esprit

Maurice Merleau-Ponty s'interroge sur l'expérience que fait l'homme de sa propre vision et sur la manière dont celle-ci s'auto-corrige, c'est à dire comment l'esprit influence notre appréhension du monde. Lorsque l'homme voit une balle bleue²⁸, il discerne une forme bleue grâce à sa vue mais c'est son esprit qui, dans le même temps, lui permet de compléter la perception qu'il a de l'objet en l'envisageant comme une « balle ». Ainsi reconnaît-on l'objet car on l'a déjà vu, ou bien, pour la raison qu'on lui reconnaît les caractéristiques d'une balle.

Les sens nous procurent des sensations de tout ce qui nous entoure. Cependant, ce que la lumière trace dans nos yeux, et donc l'image que l'on se fait du monde, n'est pas exactement le monde réel, il est nécessaire de s'en remettre constamment à l'esprit pour nous guider dans un monde où les ombres, les reflets, les images et les choses peuvent se confondre. L'esprit permet de reconnaître les choses et les objets, d'associer ce que l'on voit avec quelque chose de connu ou de ressemblant, d'identifier.

La sculpture d'objet utilise des objets, neufs ou pas, usés ou pas, modifiés ou non, mais fait usage, aussi, de leur représentation. Il est parfois difficile de savoir à quel type de sculpture on a réellement à faire, car il arrive que les artistes fassent advenir un décalage entre ce que l'on perçoit d'un objet et la réalité. Ainsi,

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Chapitre III), Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1985.

l'approche cognitive qu'il a de la matière, permet au sculpteur de jouer avec des modèles de la nature ou du quotidien qui agissent comme référence.

La cognition est l'ensemble des grandes fonctions de l'esprit liées à la connaissance (perception, langage, mémoire, raisonnement, décision, mouvement...). Les fonctions cognitives sont des facultés que l'on retrouve chez l'être humain, qui comprennent le raisonnement logique et le jugement moral ou esthétique.

L'approche cognitive permet de repérer les éléments (choses ou objets...) naturels et non naturels qui nous entourent, et de les classer, par ensembles, en fonction des propriétés qui sont les leurs (couleur, forme, texture). Par exemple, la tomate est rouge et ronde et lisse.

L'évocation, l'emploi, l'agencement par l'artiste de certaines de ces propriétés peut induire l'esprit du spectateur à inclure dans l'œuvre des éléments ou des propriétés qui en sont absents. Par exemple l'emploi de couleurs « gourmandes » (vert pistache, rose bonbon...), ou « violentes » (rouge sang, noir profond...) peut susciter chez le spectateur des sensations ou émotions de nature bien différentes...

A travers l'analyse des œuvres que j'ai choisies, je vais m'employer à questionner ce que je vois vraiment, ce que je perçois grâce à ma vue (observation) ou grâce mon esprit (reconnaissance) et m'interroger sur l'identité des objets que je perçois.



Partie C

Employer l'objet

Julie Legrand
Tony Cragg

Bertrand Lavier
Erik Dietman

Etudions ce que différentes actions portées sur l'objet induisent sur l'identité de celui-ci. Comment les artistes questionnent l'identité des objets en jouant sur la perception que l'on en a ?

L'emploi d'objets tels quels

« On dira qu'assembler des objets trouvés, tout faits, ça n'est pas avoir des idées. Mais avoir des idées ça n'a jamais été autre chose qu'assembler une chose avec une autre ; un objet avec une théorie ; ce qu'on sait avec ce qu'on voit, et ainsi de suite. »²⁹

Utiliser les objets tels quels, comme le fait Duchamp avec les ready-made, c'est préserver leur forme, leur matière, et leur nom. Cependant, comme on l'a vu précédemment, les placer dans le champ de l'art, c'est les changer de contexte, c'est changer leur statut et les priver de leurs fonctions.

La fonction de l'objet le définit, nous permet de le qualifier, de le discerner des autres types d'objets. Devrait-on, dès lors, considérer que l'objet-œuvre, s'il reste en tous points le même objet qu'auparavant, a préservé l'identité qui était la sienne ?

²⁹ Xavier Francheschi, *Richard Fauguet*, Monografik éditions, 2010, Paris.



EXEMPLE DE SCULPTURE COMBINATOIRE

Employer des objets dans des sculptures sans les modifier, c'est en proposer une lecture nouvelle c'est à dire changer la perception habituelle qu'on en a.

L'œuvre *Assemblée* de Julie Legrand, artiste française, est le résultat d'un long travail de collecte de formes et de tests d'imbrications répétés. Elle s'est focalisée précisément sur des formes cylindriques, rondes, d'une même « famille », sur des volumes qui s'emboîtent et s'assemblent, se clipsent et s'attirent indéfiniment. Ces assemblages de vases, de verres ou d'objets qui relèvent de l'art de la table, s'élèvent vers le ciel à la manière des colonnes sans fin de Brancusi. Ils posent des questions d'équilibre et de fragilité, mais surtout ils nous séduisent par le rapprochement sensible que l'artiste opère entre les formes, les couleurs, et le jeu de transparence et d'opacité des verres, qui relève d'un choix très méticuleux.

Julie Legrand s'est procuré des objets qu'elle a utilisé tels quels dans ses sculptures. Ils ne sont ni changés ni altérés. C'est la combinaison de ces formes qui constitue, en elle-même, une transformation : les objets ne sont pas modifiés dans leur essence mais on ne peut plus les percevoir individuellement pour ce qu'ils sont. Ils existent en tant que part d'un ensemble.

Nous « voyons » d'abord l'ensemble de formes totémiques. Celles-ci, plus ou moins grandes, sont placées les unes à côté des autres, et ensuite on discerne très vite que plusieurs formes et couleurs les constituent. Nous reconnaissons aisément ces formes en tant qu'objets, même si on ne les a jamais vu auparavant, car leurs formes font référence à un usage. Usage qui nous est connu.

Associer des formes c'est en créer de nouvelles. Ici, la répétition du procédé, qui consiste à poser les objets les uns au dessus des autres, conduit à des sculptures longilignes aux profils bien dessinés, et constituent, à mon sens, un hommage aux sculptures-totems d'Éttore Sottsass (bien que le processus d'assemblage soit différent). C'est la façon d'employer l'objet, qui vient bouleverser la perception que l'on en a. On peut, pourtant, considérer que les objets, bien que privés de fonction, ont préservé leur identité. Et qu'ils en ont aussi développé une autre, nouvelle et commune, celle du totem. Il existe alors deux types d'identités : celle des objets et celle que leur confère l'assemblage.

Le titre, soit l'expression référentielle choisit par l'artiste pour qualifier son œuvre, invente une « identité fictionnelle » aux totems. Julie Legrand personnifie ses sculptures en laissant entendre, ce faisant, qu'il s'agit de personnes « assemblées ». L'identité des sculptures est donc questionnée. Bien que toutes faites de verre, les sculptures qui composent l'installation sont différentes les unes des autres et uniques ; tout comme les corps humains qui constitueraient une assemblée auraient, chacun, leur spécificité.

EXEMPLE D'INSTALLATION

Tony Cragg ramasse des objets et matériaux de rebut dès 1972. Il utilise le plastique, matériau banal, sans passé artistique, perçu plutôt négativement, et qui a la particularité d'apporter une facture, une forme donnée, et une couleur; souvent vive, à ses sculptures et installations. Très présent dans notre environnement, le plastique témoigne d'une production industrielle effrénée, absorbée et rejetée après usage par une société de consommation en pleine expansion.

Récupérer ces rebuts pour les assembler ou les mettre en relation au sein de formes simples, analogues à celles de pochoirs, fixées au mur ou posées au sol, constitue une démarche qui relève d'une archéologie de la vie moderne. *New Stones, Newton's Tones*, participe à celle-ci.

Les objets disparates qui composent l'œuvre, des débris pour la plupart, semblent avoir été réunis selon le seul critère de la couleur; et disposés au sol du rouge au bleu, à la manière d'un arc-en-ciel. Ce qui fut des objets utilitaires ayant perdu leur fonction pratique, acquiert ainsi une nature esthétique, une dignité nouvelle.

L'artiste, en magnifiant le rebut, pointe du doigt les dérives de la société de consommation : les produits consommés à la hâte et jetés. Il fait de nos « poubelles » des œuvres d'art. Ici, l'identité des objets est préservée et mise en avant. Ils sont montrés pour ce qu'ils sont : des rebuts de la société. Pourtant, encore une



New Stones, Newton's Tones, Tony Cragg, 1982, installation, divers objets, 500 x 183 cm

fois, c'est par leur « rassemblement » qu'ils « font œuvre d'art » et acquièrent, dès lors, une autre identité. Leurs qualités intrinsèques, plastiques et chromatiques, associées à la multiplication des éléments, assurent à l'œuvre sa cohérence.

Agir sur l'objet

Transformer l'objet c'est modifier, altérer son état.
Agir sur l'objet, changer son essence, donc son identité ; cela peut ou non se voir. Cela dépend du type d'action que l'on exerce sur l'objet. Il peut « avoir l'air » d'être le même, en apparence, tandis qu'il ne l'est plus. Par exemple, une voiture dont on change les pièces du moteur aura l'air d'être la même voiture alors que ce n'est pas le cas.

Ce que l'on voit de l'objet : la partie externe, (son enveloppe), nous permet de l'identifier. Notre vision ne nous permet pas de voir l'intérieur de l'objet (à moins qu'il soit transparent). L'esprit reconnaît l'objet et la raison nous fait supposer qu'il s'agit bien de l'objet que l'on connaît. Cependant, en soi, on ne peut pas en être certain.

Retirer de la matière à un objet, c'est lui prendre, lui extraire, des parties de son identité. A l'inverse, lui ajouter de la matière, c'est préserver l'objet, mais est-ce pour autant préserver son identité ?

EXEMPLES DE RECOUVREMENT

Recouvrir l'objet, le « dissimuler » sous une couche de matière, c'est agir directement sur celui-ci, et jouer avec la perception que l'on en a.

En novembre 1980, Bertrand Lavier présente à The Clocktower, à New York, une collection de cinq « objets peints ». Il respecte les couleurs d'origine des objets en les recouvrant d'une épaisse couche d'acrylique, et affichant, « à la Van Gogh », la touche du pinceau qu'il applique. En 1980, c'est le retour de la peinture figurative, le triomphe de la Trans-avant-garde. Lavier profite de ce contexte, pour revendiquer une dimension figurative, cependant inhabituelle, à ses œuvres ; la peinture recouvrant l'objet même qu'elle représente³⁰.

On croit voir l'objet, de loin, mais c'est dans un deuxième temps que l'on se rend compte qu'il est « enveloppé » de matière. L'artiste nous dupe même si son traitement par touche est assumé. Il ne peint pas seulement la représentation du réel mais le réel lui-même. La forme globale de l'objet, et la façon qu'on a de le nommer sont préservées.

L'artiste crée le « décalage » en plaçant sa pièce dans le contexte de l'exposition, et en reproduisant la couleur et le graphisme qui caractérisent l'objet. On parlera de représentation, et non d'imitation, car l'artiste choisi de traiter les surfaces à peindre dans



Gabriel Gaveau, Bertrand Lavier, 1981, piano, peinture, 221 x 193 x 190,5 cm



le style expressionniste, ainsi il propose une interprétation de l'objet. L'identité de l'objet, apparemment conservée dans toutes ses composantes, comme aussi la perception qu'on peut en avoir, sont cependant brouillées.

Les installations appelées *Objets pensés*, d'Erik Dietman, sont constituées d'objets recouverts de sparadrap. Le titre de ces œuvres renseigne donc directement sur ce qu'elles sont, il tend au spectateur une clef qui lui permet de comprendre.

Initiée avec de petits objets, cette pratique du recouvrement va s'appliquer à des surfaces de plus en plus grandes. On verra apparaître tout un mobilier fantomatique, dont l'aspect est à la fois uniformisé et monstrueux, comme cette coiffeuse, réalisée en 1963, dont l'artiste a soigneusement enveloppé chaque élément avec des pansements adhésifs. Cette procédure fait écho aux « tableaux pièges » de Spoerri, dont Dietman est à ce moment-là très proche, et également aux « emballages » de Christo. Elle se distingue néanmoins par le statut anthropomorphique conféré aux objets³¹, comme par l'intention satirique qui pousse l'artiste à « penser », soigner, le sujet qu'il s'est choisi jusqu'à annihiler totalement sa personnalité.

Ces objets sont des êtres mutants, qui tirent leur violence de l'enfermement auquel ils ont été réduits, comme de l'arrière-plan médical suscité par le sparadrap.

³¹ Bernard Lamarque-Vadel, *Erik Dietman*, collection Classiques du XXI^e siècle, Éditions de la Différence, Paris, 1992.

On reconnaît les objets malgré le trouble occasionné, même si ils perdent leur fonction première et intriguent, paraissant tous faits de la même matière, ce qui n'est pas le cas puisqu'ils en sont simplement recouverts. Même si l'esprit est trompé par la perception que l'œil a de ces objets, il les identifie dans un second temps. De plus, le choix de l'objet « sparadrap » – utilisé comme matière pour recouvrir les objets présents dans cette installation – permet à l'artiste de préserver la forme globale de chacun d'eux ; le sparadrap en épousant très strictement tous les contours.

On se rend compte que l'on peut reconnaître des objets grâce à leur forme ou grâce au contexte dans lequel ils sont placés, malgré la perte apparente de leur couleur propre, de leur texture, et aussi de leur fonction. L'esprit crée des associations avec ce qu'il connaît, ce qu'il a déjà vu. C'est grâce à lui que l'identité de base de l'objet subsiste, alors que certaines de ses caractéristiques principales ne sont plus visibles.

L'identité des objets, comme aussi leur apparence, se trouve ici comme en suspens, altérée par le traitement reçu, bien que leur nature profonde (l'unité compositionnelle) demeure inchangée.

Cet ajout de matière sur l'objet qui peut, au premier abord, induire en erreur, en faisant croire que l'objet est constitué d'une autre matière, me pousse à m'interroger sur ce qu'il advient lorsque c'est véritablement le cas, à savoir : lorsque la matière de l'objet est changée. Quelles répercussions cela a-t-il sur l'identité de cet objet ?

La création d'un autre objet, qui n'est pas l'original, induit des questions autour des notions de reproduction et de représentation.

L'objet peut être reproduit à l'identique, ou bien reproduit puis transformé, ou même reproduit directement dans une autre matière. L'objet peut être imité de manière très réaliste, et alors tromper notre perception en nous le faisant prendre pour ce qu'il n'est pas. L'artiste peut aussi en reprendre et en reproduire les codes, les factures, les détails, pour semer le trouble dans notre esprit, et nous pousser à identifier un objet pour ce qu'il n'est pas en réalité. Lorsque des éléments factuels nous reviennent en mémoire, l'esprit, qui fonctionne par association d'idée, peut se faire piéger par la ruse de l'artiste.



Partie D

Représenter l'objet

Ettore Sottsass
Maryline Lévine

Créer des « objets », des sculptures, c'est utiliser de la matière pour réaliser des formes en trois dimensions. Agir sur la matière c'est la modeler, la colorer, la casser, la graver, la fondre, la tordre... bref, la transformer d'une façon ou d'une autre. C'est ce que s'emploient à faire les artisans et les sculpteurs depuis les premiers hommes qui taillaient des pierres pour les rendre par exemple coupantes, et en faire des armes et des outils. Ou bien qui modelaient des bols dans de l'argile, travaillant de plus en plus les formes pour les adapter aux mets et aux liquides qu'ils devaient contenir. En retravaillant ces formes pour qu'elles soient toujours plus adaptées aux usages, les artisans ont aussi développé leur esthétique et ont diversifié, au fil du temps, les matériaux pour les réaliser.

Quelles sont les moyens d'agir sur la matière ? En 1967 Richard Serra écrit une liste de verbes, une énumération d'actions diverses, applicables à des matériaux divers :

rouler, rabattre, plier, emmagasiner, courber, raccourcir, tordre, tacheter, froisser, limer, déchirer, buriner, fendre, couper, sectionner, gauchir, enlever, simplifier, différer, déranger, ouvrir, mélanger, éclabousser, nouer, renverser, s'affaisser, couler, cintrer, lever, incruster, presser, chauffer, noyer, rayer, tourner, tourbillonner, soutenir, crocher, suspendre, étendre, pendre, ramasser, saisir, resserrer, lier, entasser, assembler, étaler, arranger, réparer, rebuter, coupler, distribuer, gorger, compléter, enclore, entourer, encercler, cacher, couvrir, emballer, creuser, amarrer, serrer, tisser, joindre, adapter, laminier, agglomérer, pivoter, repérer, élargir, diluer, allumer, moduler, distiller, étirer, rebondir, gommer, vaporiser,

*systematiser, rapporter, forcer.*³²

Ainsi le langage permet à l'artiste de structurer les activités qui sont les siennes, ses œuvres apparaissant en quelque sorte comme les représentations matérielles de certains de ces verbes d'action.

Les actions que l'artiste entreprend d'accomplir sur la matière deviennent constitutives de l'œuvre qu'il crée. Sa façon d'agir sur la matière fait partie du processus de création de l'œuvre et le type d'interventions auxquelles il la soumet devient partie intégrante de celle-ci. Son mode d'action – qu'il la caresse ou bien la griffe, qu'il la compresse ou qu'il l'enflamme, qu'il polisse la matière ou bien la découpe, la frotte, la batte, la brise ou la sectionne –, son attitude, son comportement en face de la matière, se retrouveront dans l'œuvre.

Appréhender une matière, venir à sa rencontre, induit un processus d'expérimentations pendant lequel on la soumet à diverses forces pour voir jusqu'où on peut la modifier, pour connaître ses limites. La matière peut ainsi changer d'aspect. Elle peut aussi, parfois, changer d'état.

³² Richard Serra, *Richard Serra : Écrits et Entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990.

La représentation de l'objet dans l'art et en sculpture est évidemment bien plus ancienne que l'utilisation de l'objet tel quel dans la sculpture. Sans aborder cette question qui dépasse de beaucoup les limites strictes de mon sujet, j'évoquerai pourtant certaines sculptures qui trompent notre perception, comme c'est le cas lorsque l'on croit être en présence d'un objet et qu'il ne s'agit en fait que de la représentation de celui-ci.

La représentation est l'action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe. Si l'artiste crée un objet à partir de matière, il peut choisir de réaliser un objet qui sera reconnu, ou qui ressemble à quelque chose de connu, ou encore qui l'évoque, il peut même aussi inventer un objet que l'on ne reconnaît pas.

Naviguant entre architecture, design industriel et design expérimental, Ettore Sottsass occupe dès les années 50 une place de choix sur la scène du design international. Créateur du mouvement Memphis en 1981, il explore ensuite les champs de la création avec une grande liberté. Il pratique le design expérimental, qui est un terrain de recherche tourné vers l'exploration de techniques, de formes, de typologies et d'usages en dehors de toutes contraintes de production.³³ Sa démarche donne la priorité à la recherche prospective sur le rôle de l'objet, sa fonction dans la société ou dans le contexte des nouveaux modes de consommation qui peuvent induire les usagers à reconsidérer leurs comportements. Hors du circuit de la production, le design expérimental que pratique Sottsass prend la forme de prototypes ou de séries limitées, ce qui ouvre à ses pièces une place sur le marché de l'art.³⁴

Inventeur de formes qui vit dans une société de la surconsommation, Ettore Sottsass fait partie d'un vaste mouvement de contestation : l'Anti-design, qui représente l'espoir d'une voie alternative. En dépassant la problématique du style (séduire pour faire consommer), et en reconsidérant le lien entre design, architecture et urbanisme, l'Anti-design se veut une manière d'agir sur un monde devenu trop artificiel. C'est dans ce contexte et dans cet état d'esprit que Sottsass est parvenu à faire en sorte que des objets apparaissent comme détachés de la fonction stricte qui était censée être la leur.

Quittant peu à peu le domaine de l'utilitaire, Sottsass en vient à se focaliser strictement sur les formes. Limpides, totémiques, et géométriques, ses sculptures sont des combinaisons de formes inventées. Il crée un langage formel cohérent et travaille les associations de couleurs, qu'il considère comme l'expression même de la vie.

Particulièrement intéressantes dans son travail, la recherche d'un rythme et l'alternance très travaillée des couleurs et des matières, qu'il juxtapose et superpose en volumes géométriques, conservent à ses créations leur apparence d'objets utilitaires.

33 Le délire d'un groupe chic nommé Memphis, p. 46, Beaux Arts Magazine, n°94, 1991.

34 Ettore Sottsass et le design Italien, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENSsottsass/ENS-sottsass.html>

Reconnaître un objet, mais ne pas reconnaître l'objet

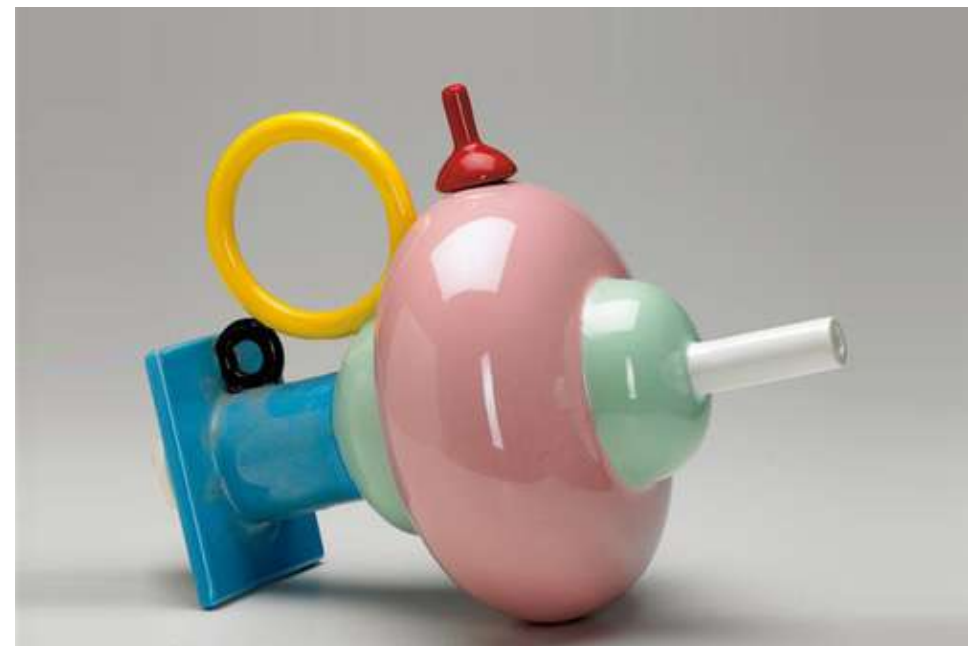
Transformer la matière pour créer des objets c'est ce que font les designers. Mais inventer des objets qui n'ont pas de fonction, particulièrement des objets utilitaires, est-ce du design ou bien de l'art ?

Il est utile de connaître le parcours d'Ettore Sottsass pour comprendre sa démarche, qui a notamment conduit à la création de l'œuvre que j'ai choisie comme exemple.

Ici on voit une sculpture qui est faite de plusieurs formes bien définies. A chacune de ces formes est associée une couleur, ainsi qu'on peut le constater avec la forme verte, deux fois utilisée dans l'œuvre. La lecture de l'œuvre est, de fait, facilitée par la couleur. Le corps principal semble être un assemblage d'objets utilitaires quand, en fait, il s'agit d'une sculpture en verre, faite d'un seul bloc. On reconnaît qu'il y a des objets mais on ne saurait dire de quels objets il s'agit. Ils ressemblent à des objets connus mais n'en sont pas.

Sottsass abuse notre perception deux fois, en nous poussant à reconnaître des objets utilitaires qui n'existent pas, et en nous faisant prendre pour un assemblage ce qui n'en est pas un. Notre perception est d'autant plus abusée que Sottsass vient à ajouter au corps principal de la pièce quelques éléments additionnels qui nous incitent à reconnaître un assemblage, cette fois à juste titre.

L'artiste invente des formes qui ressemblent à des objets que l'on trouve dans notre quotidien (bols, pied de lampe, anneau de rideau), et auxquelles il est facile de prêter des usages, des emplois. Cette œuvre lui permet de se jouer de nous, nous qui voyons l'objet partout, tandis que sa sculpture est un assemblage sensible de formes et de matières. Une sculpture qui a sa propre identité, qui est unique.



Sans Titre, Ettore Sottsass, 1982, verre, 46 x 29 x 28 cm

Ressemblance et fac-similé

Copier un objet à l'identique (même matériau, même couleur, même texture, même procédé), c'est créer un double, un clone de l'objet. Il est exactement le même que l'original, bien qu'il ne le soit pas. Prendre l'objet en référence, en modèle, ce n'est pas agir sur l'objet, c'est en créer un autre.

Copier un objet, l'imiter, mais en changeant sa matière, et en reproduisant les couleurs et effets de matière (textures) propres à l'objet original dans son matériau de base pour nous faire croire qu'il est lui-même l'original, c'est créer un simulacre, dans la mesure où l'objet n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être. Son essence est changée. C'est donc poser la question des faux-semblants et jouer sur nos capacités de perception.



En 1985 l'artiste Marilyn Levine réalise une sculpture en céramique intitulée *Bob's bag*, qui ressemble en tous points à un sac en cuir. Le « sac » est d'un tel réalisme que l'on croirait que quelqu'un l'a oublié dans l'exposition, sur l'estrade de présentation où il est montré, au Musée National Adrien Dubouché de Limoges.

Dans le cadre de la galerie, du musée, ou d'une exposition, le spectateur ne doit pas, en général, toucher les œuvres, il doit se servir de ses autres sens, et plus particulièrement de la vue, pour appréhender les sculptures, ce qui permet à l'artiste de nous « duper », dans le cas, par exemple, d'une sculpture hyperréaliste. Comme nous l'avons dit précédemment ; nous percevons les objets par nos sens et les sens peuvent se tromper, c'est le cas avec *Bob's bag*. L'artiste imite la texture d'un cuir abimé par le temps et l'usage, et ajoute, pour plus de réalisme, une fermeture éclair et des jointures en métal, qui lient les « poignées » au « sac ». L'imitation est d'autant plus réussie que l'objet semble affaissé, à la manière d'un vrai sac en cuir usé. Le défi technique que constitue une telle réalisation en céramique ajoute au fait que l'on ne s'attend pas du tout à ce que l'objet puisse être en cette matière. Et placée dans le contexte d'un musée, qui pourtant ne montre que des céramiques, on se fait néanmoins surprendre.

La scénographie du musée propose l'œuvre négligemment posée sur un bout d'estrade, parmi des pièces de la collection d'art contemporain, mais tout de même légèrement plus en avant, ce qui vient augmenter la confusion. Le « sac » est ainsi mis en

situation : comme si un visiteur connaissant mal les pratiques muséales avait pu le déposer là un moment.

La sculpture de Marilyn Levine n'a pas la même identité que l'objet qu'elle représente puisqu'elle n'a pas la même matière, la même substance, que lui. Elle en a pourtant toute l'apparence, mais n'en est que l'image, et ne peut évidemment pas assurer la même fonction que lui. Bien qu'elle soit de la même forme, de la même couleur, elle n'est pas cet objet, ni même un objet tout court ! Notre perception est ici mise à l'épreuve, l'artiste nous abuse totalement. Même en s'approchant de très près rien n'indique encore que ce n'est pas un véritable sac en cuir. Il faudrait aller jusqu'à toucher la sculpture pour s'apercevoir qu'il s'agit d'un facsimilé.

On « reconnaît » facilement les objets en tant que choses concrètes, solides, en trois dimensions et auxquels on prête un certain usage, mais de là à pouvoir les nommer, savoir de quels objets il s'agit, c'est autre chose. Quand on y réfléchit à deux fois, on se rend compte que l'identification des objets en tant que tels par nos sens est bien rapide, presque trop évidente. Mais que voit-on vraiment ? C'est la question que nous pose Sottsass, qui « brouille les piste » entre objets utilitaires accumulés et pièce sculpturale unique.

Certains artistes nous poussent à reconnaître des objets dans des sculptures, ils jouent avec les limites de nos mécanismes de cognition, qui sont habitués à reconnaître les objets où que l'on aille.

Lorsque l'artiste représente un objet donné, sa façon de le faire peut être plus ou moins réaliste. Copier des objets en changeant une ou plusieurs de leurs propriétés (c'est-à-dire leurs qualités individuelles) c'est non seulement changer la nature des objets en cause, mais c'est inventer de nouvelles identités en faisant référence aux objets originaux.

Conclusion



Les objets sont le miroir de la société et de l'époque à laquelle ils appartiennent. Fabriqués par l'homme, adaptés au corps humain, ils sont dotés de fonctions qui servent les besoins de l'homme.

Nombreux sont les besoins de l'homme, ses envies, ses désirs. Dès lors, nombreux et variés aussi sont les objets qu'il invente. Chaque objet est lié à une fonction précise (soit-elle décorative), cependant chacun est libre de l'usage qu'il fait des objets. En fonction de leurs caractéristiques plastiques, les artistes viennent à s'en emparer, pour exprimer leur sensibilité esthétique, pour matérialiser un message et le transmettre. Les objets étant multiples, leur emploi en sculpture l'est aussi. Le sculpteur les utilise pour faire passer une émotion, se jouant à la fois de l'image renvoyée par l'objet – de son caractère connoté ou non –, de la spécificité de ses formes, textures, couleurs, de l'usage qu'il évoque pour nous, ou du détournement des matériaux qui le constitue. Il nous fait nous interroger sur ce que nous sommes en train de voir, sur ce qui « fait sculpture ».

Objet, morceau d'objet, trace, ou objet recouvert, malmené, peint, transformé... Que discerne-t-on ? Quel niveau de reconnaissance l'artiste nous propose-t-il d'un objet ? Et à quelles fins ? Mais aussi, que subsiste-t-il de l'objet en question ? S'agit-il d'une image ?... D'une représentation ?... D'un élément d'un groupe au sein duquel il aura perdu son identité ?... Telles sont les questions que suggère l'œuvre, les enjeux de la sculpture.

On pourrait considérer que l'identité des objets est préservée dans une œuvre lorsqu'il est possible de reconnaître celle-ci. C'est pourtant loin d'être toujours le cas. En effet, les artistes nous proposent des expériences diverses du réel, en nous communiquant leur façon d'entrevoir le monde ; et, c'est à nous, spectateurs, qu'il revient de résoudre l'énigme...

L'artiste agit parfois de manière à ce que l'identification de l'objet devienne impossible, jusqu'au point même que l'objet ne soit plus perceptible. Il n'y a plus là un objet, mais simplement quelque chose. La scénographie joue aussi un rôle important dans notre perception de l'œuvre puisqu'en fonction de notre placement dans l'espace par rapport à celle-ci nos sens et notre esprit peuvent l'identifier de différentes manières. Il est parfois nécessaire de s'y prendre à deux fois, pour bien « voir » ce dont il est question, pour faire la distinction entre ce qui semble être et ce qui est. Les artistes, en élaborant les « décalages » qu'ils nous proposent, nous incitent à remettre en question notre vision préétablie des choses et de notre environnement. Ils créent des simulacres, des hybrides, mettent en place des jeux d'allusions, font référence à des pratiques ou ressuscitent certains de nos souvenirs. Les objets ont un pouvoir d'évocation particulièrement fort – et, en cela, ne peuvent pas être considérés comme des matériaux comme les autres –, et pourtant, ils peuvent être tellement dénaturés parfois, qu'ils se retrouvent quasiment à l'état de matériaux bruts, ou bien de rebut.

En employant ces objets — proches de nous, puisque omniprésents dans notre quotidien, également images ou reflets de nous-mêmes —, ou en les détournant, l'artiste rend hommage aux productions humaines, à la créativité de l'homme. Il en propose, aussi, une vision nouvelle, comme par extrapolation, qui pervertit le rôle que tient l'objet dans nos vies.

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu, Vincent Carlier, pour le soin qu'il a porté au suivi de mon mémoire, Philippe Cardinal pour la qualité de ses corrections et son soutien moral sans failles, Camille Vacher pour la pertinence de son jugement, et aussi Marie Cardinal pour l'attention quelle porte à mes travaux et pour son imperturbable enthousiasme.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- *Séductions du kitsch*, Eva Legrand, Les éditions XYZ, Montréal, 1996.
- *L'Empire du Kitsch*, Valérie Arrault, Klincksieck, Paris, 2010.
- *L'Art du design, de 1945 à nos jours*, Dominique Forest, Citadelles et Mazenod, Paris, 2013.
- *La Vie des objets*, Thierry Bonnot, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002.
- *L'Attachement aux choses*, Thierry Bonnot, Éditions du CNRS, coll. « Le passé recomposé », Paris, 2014.
- *Kitsch, les cahiers du chineur*, Jean-Michel Normand, Éditions du Chêne, Paris, 1999.
- *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, Rudolf Wittkower, Macula, Paris, 1977.
- *La Sculpture aujourd'hui*, Judith Colins, Phaidon, Paris, 2008.
- *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, François Dagognet, J.Vrin, Paris, 1989.
- *L'Œil et l'Esprit*, Maurice Merleau-Ponty, Collection Folio essais, Gallimard, Paris, 1985.
- *Objets en dérive*, Max-Henri de Larminat, Atelier des enfants, Centre Georges Pompidou, Dessain & Tolra, Paris, 1984.
- *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Roland Barthes, Cahiers du

cinéma, Gallimard Seuil, Paris, 1980.

- *La Sculpture aujourd'hui*, Judith Colins, Phaidon, Paris, 2008.
- *Qu'est-ce que l'identité ?*, Filipe Drapeau Contim, J.Vrin, Paris, 2010.

Catalogues et monographies :

- *Erik Dietman*, François Barré, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- *Erik Dietman : Le nez dans le verre, un verre dans le nez*, Fabienne Barre, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- *Erik Dietman*, Bernard Lamarche-Vadel, collection Classiques du XXIème siècle, Editions de la Différence, Paris, 1992.
- *Tom Friedman*, Emmanuel Latreille, Éditions IAC, Saint-Étienne, 2009.
- *Tom Friedman Up in the air*, Charlotte Eyerman et David Neuman, Skira, Milan, 2013.
- *Koons*, Hans Werner Holzwarth, Taschen, Cologne, 2015.
- *Bertrand Lavier, depuis 1969*, Michel Gauthier, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2012.
- *Richard Serra : Écrits et Entretiens 1970-1989*, Richard Serra, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990.
- *Stéphanie Cherpin : Le paysage ouvre à heures fixes*, Paul Bernard, Valérie Da Costa, Guillaume Condello, Stéphanie Cherpin, Les presses du réel, Dijon, 2013.
- *Raoul Hausmann*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 10 mai - 17 juillet 1994 ; Musée départemental de Rochechouart, 15 octobre - 24 décembre 1994.
- *Richard Fauquet*, Xavier Francheschi, Monografik éditions, 2010, Paris.

Articles :

- *Le délire d'un groupe chic nommé Memphis*, Beaux Arts Magazine n° 94, 1991.
- *Climat - Espace - Ne pas... aboutir*, John M. Armleder, Artefactum, 1994 / XI / 53.
- *La notion du « bon goût » au XVIIe siècle*, Jean-Pierre Dens, Revue belge de philologie et d'histoire, Tome 53 - fasc. 3, 1975.

Sites internet :

- <http://julie-legrand.tumblr.com>
- <http://www.sottsass.it>
- <http://www.marilynlevin.com>
- <http://www.samuelaligand.com>
- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-sottsass/ENS-sottsass.html>

« La place de l'objet dans la sculpture », dirigé par Vincent Carlier,
à été imprimé en décembre 2017 sous les presses numériques
de l'atelier édition-impression de l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges.

Mémoire imprimé sur Papier Colotech + 100 gr
Pages de notes complémentaires sur Papier everycopy plus 100% recycled 80 gr
Typographie : Gill Sans pour le texte et la numérotation, Bellerose pour les titres,
Arial Narrow pour les légendes.

DNSEP Art, valant grade de Master
Année universitaire 2017-2018

Édité à 11 exemplaires

© Ensa Limoges, Jeanne Cardinal