



HAL
open science

Situation et ambiguïté de l'objet : la mise en ordre comme phénomène

Hung-Chih Wang

► **To cite this version:**

Hung-Chih Wang. Situation et ambiguïté de l'objet : la mise en ordre comme phénomène. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010513 . tel-01228011

HAL Id: tel-01228011

<https://theses.hal.science/tel-01228011>

Submitted on 12 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON SORBONNE

**U.F.R. ARTS PLASTIQUES ESTHÉTIQUE
ET SCIENCES DE L'ART**

**DOCTORAT ARTS ET SCIENCES DE L'ART
SPÉCIALITÉ : ARTS PLASTIQUES**

SITUATION ET AMBIGUÏTÉ DE L'OBJET

La mise en ordre comme phénomène



**THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR**

HUNG-CHIH WANG

LE 22 MAI 2015

**DIRECTEUR DE THÈSE :
M. LE PROFESSEUR JEAN DA SILVA**

**MEMBRE DU JURY : MM. LES PROFESSEURS
JEAN DA SILVA, SANDRINE FERRET, JOËL GILLES, CHRISTOPHE VIART**

HUNG-CHIH WANG

SITUATION ET AMBIGUÏTÉ DE L'OBJET
La mise en ordre comme phénomène

Remerciements

Je voudrais tout d'abord exprimer ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean Da Silva, pour le regard précis qu'il a accordé à mon travail, pour la clarté de ses suggestions et aussi pour son soutien, sans faille.

À mes parents, à mon frère et à ma belle-sœur, mais par-dessus tout à mon épouse, j'exprime aussi ma gratitude pour leur affectueux soutien. Mais je l'exprime aussi à mes deux enfants, car ils m'ont emmené en un autre univers, dans lequel j'ai dû réfléchir d'un tout autre point de vue sur le sens de ma pratique artistique.

Je veux exprimer ma gratitude à M. Marcel Dinahet, artiste et ancien professeur de l'École des Beaux-Arts de Rennes. Grâce à lui j'ai pu travailler en rencontrant moins de difficultés, notamment de compréhension, au début de mes études en France.

Je voudrais exprimer encore un grand merci à beaucoup de personnes qui m'ont aidé à divers titres. Ce sont, chronologiquement par ordre d'apparition : Yu-Cheng Chou, Choumin Tsai, Maria Torres-Barreto, Mme. Monique Fouville, Romain Rambaud, Lucie Cabaret, Chang-Seo Park, Erwann Radenac, Geoffroy Dubois, Chun-Yi Chang, Yun-Ting Chang, Wen-Yao Chen, Takuji Shimmura, M. Chih-Cheng Chen, Chia-Jen Chen, Peisin Ma et Alexis Rougon, M. Laurent Chouteau, qui tous ont pris à cœur de faciliter mon travail.

Enfin, merci à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à la réalisation de cette thèse.

Et un grand merci aussi à tous les événements et à tous les objets que j'ai rencontrés en France, qu'ils soient entrés dans mes œuvres ou non.

Sommaire

Remerciements.....	1
Sommaire.....	2
Avant-dire.....	3
Introduction.....	10
1^{RE} PARTIE RANGER.....	27
1.1. Le concept de <i>rangement</i>	30
1.2. RANGER® des objets	37
1.3. RANGER® comme société	75
2^{ÈME} PARTIE TRANSLATIONS PHYSIQUES ET	
CONCEPTUELLES	119
2.1. Le socle « sculpturé »	122
2.2. La sculpture soclée	129
2.3. La sculpture dans un lieu d'art (l'espace artistique)	154
2.4. La sculpture dans un lieu spécifique	182
2.5. La surface des objets cubiques	209
3^{ÈME} PARTIE IMAGE ET PLASTIQUE	216
3.1. Les images de l'objet	219
3.2. Objet et image	275
3.3. Image et espace	320
Conclusion.....	357
Table des figures.....	363
Références bibliographiques et vidéographiques.....	366
Index des noms propres.	381
Table de matière.....	384

Avant-dire



Les photos de mes travaux (2002-2013) sorties de leur *Logical box*.

La *Logical box*

Pour me permettre de pouvoir mieux appréhender, de façon synoptique, l'intégralité de mes travaux, et donc leurs différentes relations, plus ou moins évidentes ou masquées et subtiles, depuis 2002 jusqu'à présent (2013)¹, j'ai classé leur photographie dans une boîte de plastique transparent légère. J'appelle cette petite boîte, qui me permet de classer, de contempler, de saisir les liens logiques, et de réfléchir, la *Logical box*.

¹ Ce projet représente l'ensemble des travaux réalisés depuis mon arrivée en France. Il faut mentionner que je suis venu pour connaître une culture radicalement autre. Je ne suis pas seulement étranger, mais un « extrême-étranger ». Ce ne sont pas seulement les cultures de la France et de Taiwan qui sont différentes, mais aussi les valeurs et le regard porté sur les choses, les relations sociales. Cela a contribué à me faire redéfinir ma position face au capitalisme.

Saisir autrement

Parfois, pour rédiger ce texte, je me suis aidé de ma *Logical box*. Elle me permet de clarifier mes idées. Étaler toutes ou certaines de ses photos est ainsi devenu un geste habituel. À la BNF, où j'allais souvent, c'était pour moi une habitude naturelle d'ouvrir la boîte, d'en sortir les photos, de les disposer synoptiquement et de les regarder. Comme les cartes d'un jeu d'où allait sortir une inspiration. Cependant, pendant que je les disposais et redisposais, les gens assis à côté de moi observaient ces petites images et les gestes de ma manipulation avec une certaine curiosité. Je me suis rendu compte de ces regards curieux et je me suis expliqué pour satisfaire leur curiosité. J'ai vu leur étonnement à l'exposé de cette méthode de recherche, au mode si différent.

Concrètement (matériellement), un texte s'est construit par l'addition de milliers de mots et de phrases réagissant les uns aux autres dans la visée d'un sens parfois encore flou. Le lecteur, face à un texte, le lit et le comprend d'abord littéralement pour y saisir ensuite progressivement l'intention de l'auteur. Dans la plupart des réalisations du domaine des arts plastiques, c'est d'abord la manifestation de l'apparence complète et achevée de l'objet physique qui est donnée d'un seul coup, sans progressivité de lecture indiquée par l'ordre des mots. Mais nous pouvons aussi communiquer par composition libre d'images. Ici, l'image est l'un des médiums employés par les masse-médias, mais le texte peut l'accompagner pour l'expliquer. La définition du mot chaise, tirée du dictionnaire, figurant dans *One and Three chairs* (1965) de Joseph Kosuth est un bon exemple de cela. Si l'on compare les trois modes de (re)présentation de la chaise, on constate que deux d'entre eux, l'objet réel et sa photo, présentent directement son apparence au spectateur. S'agissant des mots, après les avoir lus, en comprenant la définition de « chaise » on se fait une image « générale » d'une chaise. La figuration de cette image mentale repose sur le sens compris à partir de la vision de la forme des mots, composée de la forme des lettres, qui sont le signifiant d'un signifié, qui est l'« image

mentale » générale, vague et variable de chaise, ou plutôt d'une certaine chaise floue, qui donne un sens à l'emploi du mot « chaise » dans un certain contexte, fourni par le texte .

La complicité sémantique des œuvres

J'ai l'habitude de transformer des idées qui ont d'abord surgi alors que je dessinais des croquis ou notais des sortes de mots-clés dans un cahier, en attendant des circonstances favorables, où je pourrais les réaliser. Ce bon moment peut arriver quand sont réunies plusieurs conditions : un travail progressif rendu possible par de bonnes conditions physiques, culturelles, économiques pour sa réalisation, et un espace convivial disponible pour son exposition. Cependant, ma façon de produire n'est pas linéaire. Je travaille, en parallèle, sur deux ou trois œuvres en même temps, pour des raisons pratiques liées aux matériaux, mais aussi pour des raisons de logique dans mes pensées, de cohérence plus ou moins vite atteinte à cause de diverses intrusions ou dérangements. Avec une telle façon de travailler, une œuvre peut rester longtemps au repos en attente d'achèvement et il n'est pas rare que l'une soit finie avant une autre commencée plus tôt.²

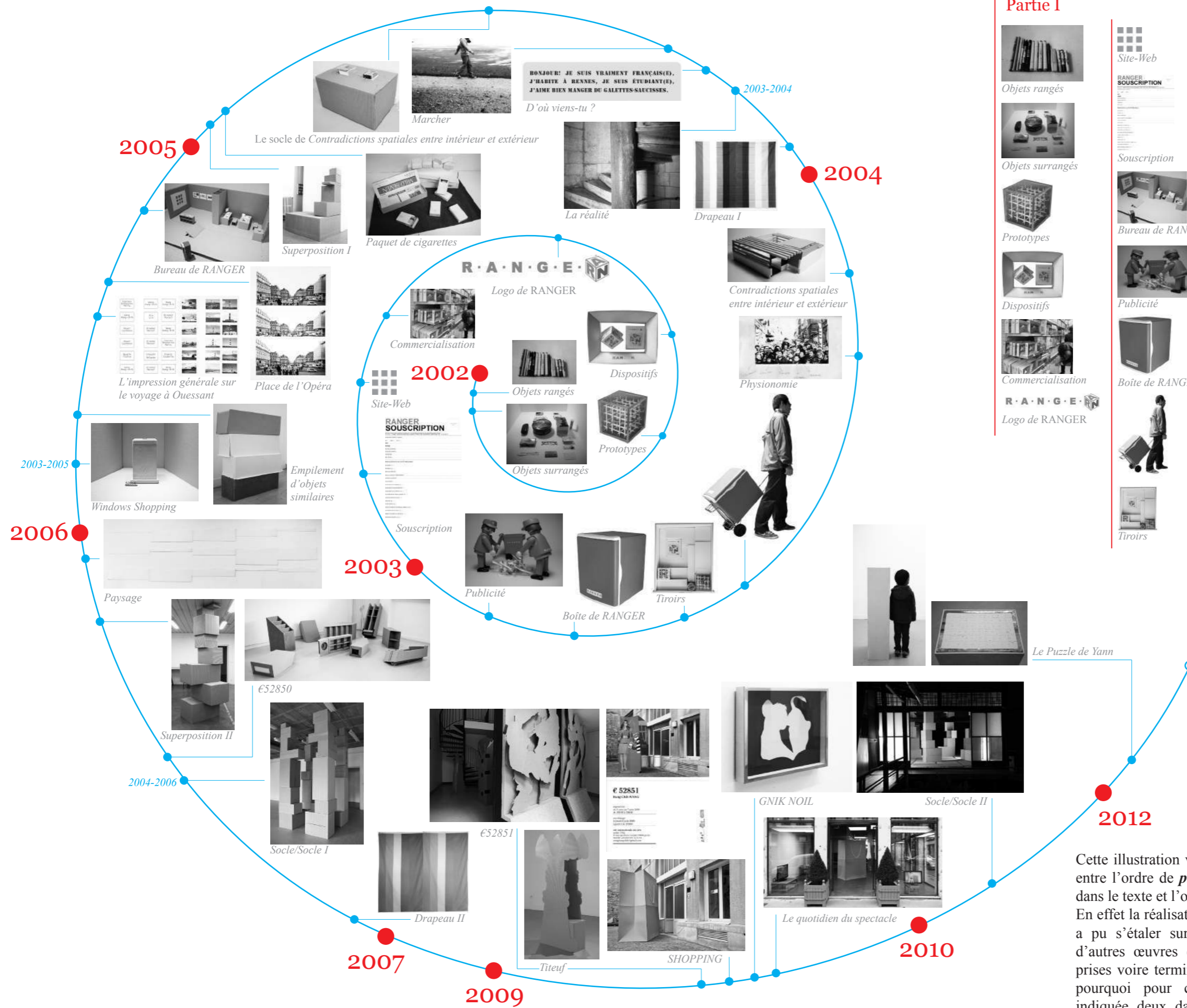
Ceci explique, puisque le concept qui inspire un travail peut aussi en influencer d'autres en cours, que plusieurs œuvres puissent être apparentées quant à leur sens. Parfois, cela peut être développé et donner naissance à une série³. Moyennant l'hypothèse de cet effet, nous pouvons ordonner cette série de diverses façons, selon ses spécificités et ses caractéristiques. Les résultats des divers classements possibles seront en conséquence différents, et de même pour la suite de ces classements⁴.

² Voir l'illustration, page ci-après.

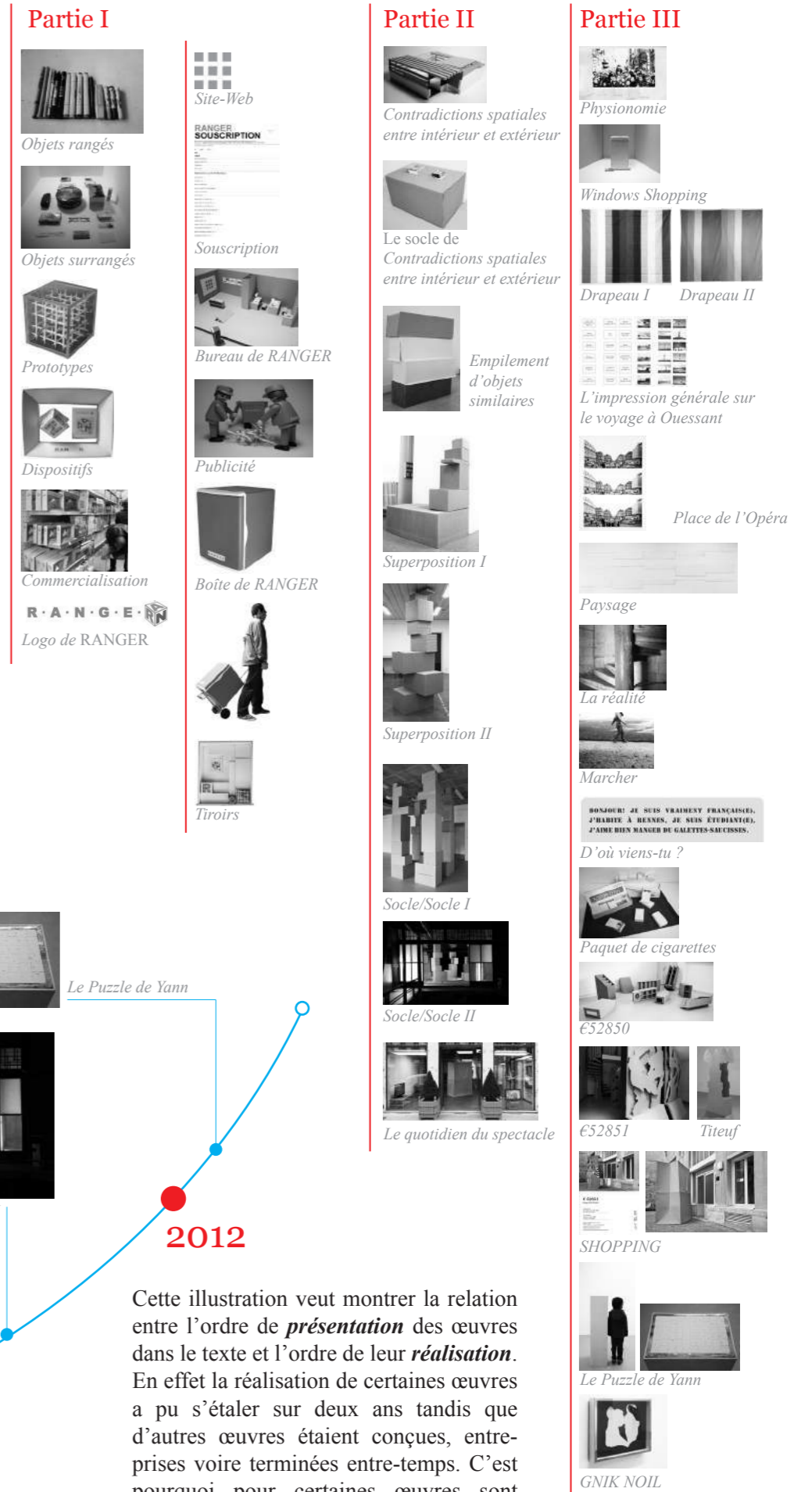
³ Cette forme de série ressemble à ce qu'on trouve dans l'œuvre du réalisateur taiwanais Tsai Ming-Liang. Dans ses films, nous pouvons souvent trouver deux ou trois acteurs/actrices interprétant des personnages différents d'un film à l'autre mais qui ont un certain « air de famille », des similarités de caractère, de comportement.

⁴ Cependant, le processus de la construction d'une thèse en arts plastiques est une approche

Ordre de réalisation des œuvres



Ordre de présentation des œuvres



Développer autrement

Comment interpréter les ressemblances et jusqu'où faire des rapprochements quand on confronte un travail avec un autre ? Parmi mes travaux, par exemple, (A) peut avoir un sens apparenté à celui de (B). Mais à un autre travail (C), (A) peut aussi être apparenté d'une autre façon. Certes, classer les œuvres selon des concepts-clés semble être l'une des solutions pour mettre en évidence des filiations. La solution pour penser ces filiations et ces concepts passe-t-elle par les mots ? Ces concepts, ne peuvent-ils être d'abord exprimés plastiquement, les mots venant seulement ensuite ?

En procédant par déplacement des cartes-photos des œuvres, quelle perception rend-on possible, qui ne pourrait pas être atteinte autrement, car comment comparer des *descriptions verbales* des œuvres ? Cette méthode visuelle n'est pas une schématisation, quoique les œuvres y soient représentées plus petites et seulement sous un certain angle (sinon, avec la multiplication des angles, les photos deviendraient trop nombreuses et la boîte non maniable). La schématisation serait certes visuelle mais trop pauvre, perdant la matière et la couleur. Il ne resterait que la structure. Quant à des mots-clés, que resterait-il des œuvres, « cartons », « cube », « colonne », « inversion », « photos » ? Quel appauvrissement ! Une telle « traduction » risquerait de laisser échapper tous les rapprochements qui pourraient être faits. Pour en revenir aux images de la *Logical box*, les représentations des œuvres sont presque les œuvres elles-mêmes, puisque ce sont des photos minuscules de celles-ci. Vues sous l'angle qui me semble le plus important. Leur apparence n'est pas trop appauvrie, mais reproduite en en réduisant seulement la taille et en les limitant à une seule vue.⁵

descriptive et explicative du caractère de la pratique artistique.

⁵ En fait, au cours d'une discussion sur ma *Logical box* avec mon directeur de thèse, j'ai appris qu'il existait la méthode d'« analyse iconologique » de l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929). Ma méthode ressemble bien celle de Warburg, sauf qu'il prit des œuvres originales et les accrocha sur des planches.

La taille maximale pour cette quarantaine d'images est de quatre centimètres sur cinq centimètres. L'échelle de l'image est vingt fois inférieure à l'échelle réelle. C'est-à-dire que nous pouvons avoir sous le même regard pas seulement la vision d'une œuvre, mais synoptiquement, à côté, celle d'une sélection ou même de tout l'ensemble des autres œuvres. Par analogie avec le point de vue architectural, nous avons ainsi une approche qui ressemble à celle permise par la maquette⁶, nous pouvons contempler chaque œuvre, en déceler les caractéristiques propres et les nouveautés, mais aussi repérer clairement ses apparentements au sein de l'ensemble présent sous nos yeux. Pour pouvoir les catégoriser successivement selon plusieurs catégories différentes, ce petit format, me permet de les ranger tantôt comme ceci, tantôt comme cela, rapidement et en une vision synoptique. En outre, grâce à cette méthode, un ordre souple et variable permet d'entrevoir d'autres possibilités de cheminement pour le développement de mon travail ultérieur.⁷

L'ambivalence du périophtalme et de la Tarasque

Dans mes travaux, certains aspects des objets exposés manifestaient une ambivalence. Deux exemples, l'un emprunté à la nature et l'autre au mythe, montrent de quoi il s'agit. Dans la nature, le périophtalme est une espèce particulière et unique, et qui ne s'adapte qu'à un environnement spécifique. Il est capable de vivre provisoirement à l'air libre, sur la vase et

⁶ On comprend l'intérêt de ce point de vue pour pouvoir voir l'ensemble d'une œuvre, quand on voit le Palais de Chaillot depuis la tour Eiffel, par exemple. Avec cette perspective, nous pouvons repérer des relations architecturales comme la symétrie d'un élément par rapport à un autre, où voir l'architecture comme une réflexion dans un miroir. En revanche, c'est seulement devant chaque bâtiment que nous pouvons découvrir ses caractéristiques propres. Les deux angles sont complémentaires, mais une distinction s'impose.

⁷ Il pourrait aussi transformer en une forme artistique. L'artiste Christophe Viart a conçu deux œuvres, *têtes ou queues* (2005) et *LA GAMME* (2005), en forme de livre d'artiste (l'un est en 93 pages. L'autre est en 45 pages). Dans lesquels, l'artiste a montré ses emprunts des documents sélectionnés dont chaque page a une photographie contenant soit des personnages, soit des textes de livre et soit des livres sur l'étagère qu'on peut bien voir ses titres. Voir « le catalogue » p. 87.

dans les branches de la mangrove⁸. Il ressemble à un têtard qui ne serait pas métamorphosé complètement en grenouille, il a donc une forme qui l'a fait appeler « poisson-grenouille ». Il n'est ni poisson ni grenouille, mais on pourrait aussi dire qu'il tient des deux. Cet aspect mixte hybride, correspond un peu à celui des objets exposés dans mes travaux. Ainsi, à la nécessité d'un certain lieu, puisque le périophtalme ne vit que dans la mangrove, peut répliquer celle d'un certain espace pour mes objets. Dans le mythe, on trouve aussi un animal amphibie : la Tarasque, qui est un animal mystérieux du folklore provençal (elle est censée être apparue entre 1261 et 1266). Son apparence ressemblait à celle d'« un énorme dragon, moitié animal terrestre, moitié poisson. [...] Et il était plus gros qu'un bœuf, plus long qu'un cheval. [...] Six pieds aux griffes d'ours, une queue de vipère, et était protégé de chaque côté par deux boucliers semblables à des carapaces de tortue.⁹ » Elle provient de la légende, certes, mais pourquoi la Tarasque est-elle nantie d'un aspect si multiforme ? La raison n'en est pas seulement le besoin du saint récit, qui doit le placer dans son environnement historique : le bois et le fleuve¹⁰, et l'y adapter nécessairement comme le périophtalme, mais elle est aussi à attribuer au fait que son apparence doit s'opposer à

⁸ Cet environnement spécifique était celui d'endroits où j'allais souvent dans mon enfance. On trouve cette espèce animale même dans la banlieue de Taipei, à Taiwan.

⁹ Le texte dit : « Il y avait en ce temps-là, au-dessus du Rhône, près d'une vaste caverne, dans un certain bois entre Arles et Avignon, sur la rive occidentale, un énorme dragon, moitié animal terrestre, moitié poisson, qui faisait périr les nombreuses personnes qui traversaient et passaient par-là, et même les ânes et les chevaux. Il retournait aussi les bateaux qui franchissaient le Rhône. Des gens et des troupes armés venaient souvent là, mais ils ne parvenaient pas à le tuer, parce que, expulsé du bois, il se cachait dans le fleuve. Et il était plus gros qu'un bœuf, plus long qu'un cheval. Il avait une gueule et une tête de lion, des dents pointues comme des épées, une crinière de cheval, le dos tranchant comme une hache, des écailles hérissées comme des tarières pour déchirer, six pieds aux griffes d'ours, une queue de vipère, et était protégé de chaque côté par deux boucliers semblables à des carapaces de tortue. Douze lions ou autant d'ours ne pouvaient l'emporter sur lui. Comme les habitants n'avaient pu le faire périr par aucun moyen, ils apprirent par sa renommée que la bienheureuse Marthe brillait par ses miracles et chassait les démons ; ils allèrent vers elle lui demandant de venir et d'expulser le dragon de son territoire. » Dite « de la pseudo-Marcelle », cette biographie date, en fait, de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle. Dominique Amann, *La Tarasque*, Marseille, Édition Gausson, 2011, p. 9-10.

¹⁰ Une autre version de légende dit que la présence de la Tarasque fut constatée près de la ville de Tarascon « où n'était à l'époque qu'une zone marécageuse et insalubre ». *La Tarasque - légende, sculpture, et tradition vivante*, Tarascon, Édition Les Chevaliers de la Tarasque, 2006, p. 2.

celle de la Sainte pour mieux accentuer le noble rôle de Saint Marthe¹¹. Autrement dit, le mode d'existence et l'apparence de la Tarasque dépendaient du fait que Sainte Marthe devait intervenir. Leur relation suggère que la Tarasque a un rôle subordonné de faire-valoir. Au début, cette subordination fut cruciale pour l'influence de Sainte Marthe. Mais elle ne dura pas, et la Tarasque finit par accéder et se maintenir (depuis cinq cents ans) à un rang honorable dans les festivités de la région (le lieu en est valorisé). Ce phénomène, ce changement de fonction, de subordination à indépendance par « insubordination » (d'une certaine manière), me fait penser au mode de vie, au statut de certains objets dans mes travaux. Le statut de ces objets n'est plus celui qu'ils avaient dans leur existence intérieure, avant la modification de leur aspect et leur changement de lieu. C'est pourquoi j'ai évoqué ce phénomène, qui est crucial en tant que l'aura contextuelle est ce qui m'a permis de présenter mes sujets, qui sont « problématissent une problématique » par leur plastique même.

¹¹ Ainsi, la médiocrité des habitants, en tant qu'êtres humains, dans le récit me semble suggérer que les auditeurs ou les lecteurs du récit y sont assimilés, afin de rendre plus transcendante Sainte Marthe pour des raisons religieuses.

Introduction

Ce travail est constitué de deux strates. L'une est formée de mes travaux artistiques et l'intention sur laquelle leur création s'appuie, l'autre est l'explicitation de leur contexte.

Spéculation

« *Aucune pensée n'existe sans support.*¹² »

L'artiste et auteur Mel Bochner a donné ce titre à un schéma concernant sa conception de la relativité des limites concernant « au-dessus et au-dessous ». Selon cette affirmation, toute pensée doit forcément s'appuyer, se fonder sur quelque chose, qui a permis au penseur de la concevoir. Quand on analyse le processus de l'apparition d'une pensée, on découvre nécessairement un ordre causal montrant que son apparition dépend d'autre chose qu'elle. Nous pouvons donc trouver ce lien fondamental : « penseur », « quelque chose » et « pensée ».

« *Aucune œuvre d'art n'existe sans support.* »

Cependant, que sera le « support » de la *pensée* dans le cas d'une œuvre d'art ? Évidemment, il ne s'agit pas ici de son support matériel, piédestal, toile, sol, etc., il s'agit de son support au sens de source d'inspiration, d'« idée ». Pourtant, sera-t-il nécessairement sans rapport avec la matière, le matériau ou le matériel ?

¹² Le titre original est en anglais est : « No Thought Exists Without a Sustaining Support. » publié dans *Art Magazine*, avril 1970. Mel Bochner, *Mel Bochner, Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2003, p.195.

Martin Heidegger, dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, déclare : « L'origine d'une chose, c'est la provenance de son essence.¹³ » Cette pensée lui fait préciser, quant à la relation entre l'œuvre d'art et l'artiste : « L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'artiste. L'origine de l'artiste, c'est l'œuvre d'art. Aucun des deux n'est sans l'autre.¹⁴ » Cette réciprocité inévitable accentue son propos quant à la difficulté de penser « l'origine »¹⁵.

Revenons à l'affirmation catégorique : « Aucune œuvre d'art n'existe sans support. ». Si l'on y rapporte la « question sur l'origine » de Heidegger, la question du sens de cette affirmation prend un caractère ontologique et pose le problème de la primauté. Heidegger demande encore : « L'art est à la fois l'origine de l'artiste et de l'œuvre. Mais l'art peut-il donc être une origine ? Où et comment y a-t-il de l'art ? » Et il ajoute : « L'art, ce n'est plus qu'un mot qui ne correspond à plus rien de réel. À la rigueur, ce n'est plus qu'une idée d'ensemble dans laquelle nous rassemblons ce qui seul dans l'art est réel : l'œuvre et l'artiste.¹⁶ ». Cela semble vouloir dire que le mot « art » pour Heidegger était devenu si vague et appliqué à tant de choses, qu'il valait mieux selon lui en revenir à des choses constatables concrètement : l'œuvre et l'artiste. En ce sens, la question du « support » de l'œuvre d'art, a aussi à voir avec l'œuvre et l'artiste. C'est-à-dire que, face à une œuvre d'art, on ne devrait pas seulement s'interroger sur les circonstances de l'œuvre mais aussi, beaucoup plus originellement, questionner sur la problématique même de l'artiste pour saisir quelle est son

¹³ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p.13.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ À propos de ma rencontre de cette question sur l'origine de l'œuvre d'art, telle que la pose Martin Heidegger, je me permets de préciser que si, en fait, j'ai rencontré cette question dans sa formulation heideggerienne tardivement, vers 2008, au commencement de mes recherches pour cette thèse. Cependant, sans la connaître, la façon dont je m'interrogeais dans mes travaux ressemblait assez à ce que dit Heidegger. C'est-à-dire la recherche de l'origine radicale et le mystère de la causalité réciproque œuvre-artiste. C'est pour cela que ce que dit Heidegger me semble éclairant pour mon travail, car cela concorde avec mes questions d'alors.

¹⁶ *Ibid.*, p.13-14.

intention. En conséquence, cette base pour l'artiste, une fois comprise, pourrait éclairer son œuvre.

Ma rencontre d'un certain « exotique »

Quand je suis arrivé en France. Je me posais, encore et encore, ce genre de questions. En quoi consiste le « support » de l'artiste ? Expérience personnelle ? Choses rencontrées ? Ou bien contexte matériel de l'œuvre ? Pourtant, au tout début, choses rencontrées et contexte matériel ne semblèrent guère jouer, mais plutôt manquer. C'est après quelques mois de séjour à Paris que certains événements que je vécus me firent beaucoup réfléchir. Grâce à un nouveau regard qu'il me fallut acquérir en France, j'ai pu réexaminé autrement l'environnement où j'étais et mes réactions à celui-ci de manière rétrospective. Par exemple, certains phénomènes assez fréquents dans la vie quotidienne, la vision de « SDF », ou de gens d'aspect « punk », ou bien de gens faisait, en si grand nombre, la quête dans certains endroits publics. Ou encore, je les voyais ramasser de la nourriture considérée comme périmée, etc. Comparant ce genre de chose avec Taiwan, j'en avais eu une vision dédaigneuse. Parce que dans la société de Taiwan, on pense généralement que ce sont forcément des gens paresseux qui veulent profiter des autres. Pourtant, j'ai dû redécouvrir la chose, après l'avoir comprise plus profondément à force de vivre en France : c'était peut-être des gens victimes de problèmes sociaux. Ils ressemblaient plutôt à ceux dont Michel Foucault avait parlé à propos du phénomène de la marge de la société dans *Histoire de la folie à l'âge classique*. Cette minorité avait été placée dans une telle situation par la majorité. Ce n'est pas qu'ils n'avaient aucun désir de travailler, mais c'est qu'il leur manquait quelque chose comme un ticket d'entrée dans la société. Même si un peu après, certains d'entre eux m'ont eu l'air d'ignorer cette situation. Certes, cela relève de l'humanité en général, mais c'est aussi un reflet de certaines normes sociales plus localisées. Cette découverte relationnelle et sociale a

poussé ma pensée de droite à gauche¹⁷. Ainsi, les notions de « périmé » (inutile) et de « valable » (utile) si on veut les appliquer à un objet deviennent problématiques et font réfléchir : comment définir de façon univoque le statut d'un objet. Il me semblait que ce statut devenait déterminable relativement à des critères variables : d'usage ou de lieux, etc., et changeant avec ceux-ci. L'impression causée par certains phénomènes de subordination m'a vraiment beaucoup touché. Certains objets servaient à d'autres, comme s'ils leurs étaient soumis. C'était étonnant, pour des objets... Cette considération a été jusqu'à m'influencer de façon nette.

Autour et au milieu de Taiwan

Rétrospectivement, mon séjour en France me semble d'ailleurs avoir été une sorte d'éloignement du « dedans » de mon pays, Taiwan, mais qui m'a fait mieux comprendre cet intérieur¹⁸. La nécessité de faire mieux connaître la spécificité culturelle, historique de Taiwan¹⁹ par rapport aux autres pays, le besoin d'une certaine reconnaissance, a aussi été ce que je peux appeler un « support », qui peut expliquer certains aspects de mes travaux. Certains phénomènes m'ont aussi intrigué par leur côté pas clair ou ambigu, me poussant à fouiller leur origine. Par exemple : la couverture du

¹⁷ C'est une perspective très bipolarisée que je n'ai découverte qu'en France. À Taiwan, les notions de droite et de gauche ne sont pas considérées comme en France, mais plutôt comme aux États-Unis d'Amérique. Elles admettent toutes deux le capitalisme et y sont plus ou moins impliquées.

¹⁸ Certaines de mes réflexions ont une base très concrète et très factuelle, liée à la simple réalité géographique. Taiwan est une assez petite île de 400 km de long sur 100 km de large. Peut-être pas assez grande pour en faire plusieurs pays. Donc, pour aller dans un autre pays, impossible de prendre voiture ou le train (comme quand on vit sur le continent), il faut nécessairement prendre l'avion ou le bateau. Ces limites naturelles mettent pas mal de différence dans les perspectives.

¹⁹ Pourquoi la reconnaissance ? Lors de mon séjour en France, j'ai eu souvent des incertitudes quand je voulais présenter aux gens clairement mon pays. Ce n'était pas seulement à cause de mon niveau de français, mais dû aussi au fait que je ne possédais pas assez d'informations historiques sur Taiwan. Afin d'y remédier rapidement et globalement, je suis allé à la librairie pour consulter un guide touristique sur Taiwan en français, cela m'a permis de trouver des mots correspondant bien au chinois mandarin. Après l'avoir consulté, j'avais l'habitude de ne mettre pas le remettre dans le rayon où je l'avais trouvé, mais de le mettre à un endroit plus évident pour les gens. Parfois un dérangement apparent obéit en fait à un rangement d'ordre supérieur, mais caché...

passport de Taiwan, verte se différencie visiblement de celle de la Chine continentale, rouge. Le passeport sert internationalement à identifier le pays d'origine, pourtant, il signifie aussi d'autres choses, confusément, lesquelles pourquoi et comment ? En outre, n'avons-nous pas le souvenir d'un autre temps, celui de la fierté à voir au dos certains objets gravée la motion *Made in Taiwan* ? Cela signifiait bien sûr une croissance de la productivité de Taiwan dans le monde, mais pourquoi et comment Taiwan y était-il parvenu ? On m'avait parfois questionné : « "Taiwan" est-ce un nom d'usine ? » On me demandait aussi, « Taiwan, c'est "il" ou "elle" ? »²⁰ Ou bien, n'avez-vous pas remarqué certaines plaisanteries accompagnant la mention de Taiwan dans certains films, surtout occidentaux, des années quatre-vingt. On semble alors ironiser sur la qualité de certains produits issus de la production de masse de Taiwan. Pourtant, à présent, cette pique s'adresse à la Chine, pourquoi ? À cause de mes incertitudes, et de ces questions, parfois un peu agressives, j'ai dû commencer à chercher à trouver des répliques. Cela m'a aussi rappelé l'expérience de mon enfance, autour des années quatre-vingt. Le contexte économique et social de ces années est ce que l'on a appelé le « miracle taiwanais²¹ ». Ce développement économique n'a pas eu seulement un effet national, mais aussi familial. C'est que la plupart des familles moyennes étaient impliquées dans la manufacture de semi-produits, comme le collage d'emballages de boîte de lessive, la mise en état d'éléments pour le Rubik's Cube[®], la mise de figurines dans des boules à neige, la peinture d'objets de Noël, etc.. C'était de petits objets ou bien utilitaires, ou bien ludiques, ou bien décoratifs. Souvent ces produits étaient destinés à l'exportation vers

²⁰ Le genre grammatical en français des noms de pays est parfois masculin parfois féminin. Pourtant, celui de Taiwan reste comme indéterminé, ni l'un ni l'autre. Celui-ci n'est d'ailleurs pas son nom officiel (République de Chine), mais c'est comme cela qu'on l'appelle couramment.

²¹ L'industrialisation rapide de Taiwan et la rapidité de sa croissance durant la seconde moitié du XX^e siècle a été appelée le « miracle taiwanais » ou « miracle économique de Taiwan ». Comme elle s'était développée en même temps que Singapour, la Corée du Sud et Hong Kong, la République de Chine à Taiwan fut appelée l'un des « quatre dragons asiatiques ». *Wikipédia* : *Miracle taiwanais* [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Miracle_ta%C3%AFwanais >, (consulté le 23. 10. 2014).

l'Occident²². Pendant les vacances d'été, les enfants aidaient, par exemple à faire le nœud pour la poignée d'un sac shopping ou pour enduire de la colle, etc. Une vingtaine d'années avait passé, mais dès que je fus en France je vis des choses similaires, et j'eus une impression de « déjà-vu ». Ma perception était cependant délicatement formée par mon enfance, et je distinguais bien produit fini mis dans un carton pour le transporter ailleurs et produit fini mis en vente et exposé dans une vitrine. C'est la raison qui fait que j'ai tant utilisé certains objets (ornement, carton, vitrine, etc.) dans beaucoup de mes travaux : *RANGER, Windows Shopping, Socle/Socle I et Socle/Socle II*.

Peu après, je me suis rendu compte que ce sentiment subtil ne provenait pas seulement du changement de statut face à l'objet selon qu'on est main-d'œuvre ou spectateur, mais qu'il s'agissait du fait que je m'étais trouvé il y a déjà longtemps au début des parcours de la chaîne de consommation. La main-d'œuvre occupe un des segments importants de la chaîne de production. Pourtant, s'agissant du produit fini, l'étape de la main-d'œuvre est oubliée aussitôt terminée. Mon incertitude restait cependant : quand on apprécie un produit-fini, peut-on encore y évaluer la main-d'œuvre²³ ? Quand un concert musical s'est bien déroulé, ce n'est pas seulement grâce aux efforts de la pianiste, mais aussi à ceux de tous les membres de diverses équipes. De même qu'ils sont au service de la pianiste de concert, également la main-d'œuvre est au service du produit fini. Leur relation est réciproque mais il y a bien hiérarchie et subordination. Cette réflexion m'a fait d'ailleurs évoquer une situation diplomatique d'actualité à Taiwan. Du fait du refus historique de sa participation à l'organisation des Nations-Unies, sa position internationale est devenue ambiguë. Il s'agit aussi d'une certaine perte d'identité de Taiwan, qui n'a plus droit à la parole sur la scène internationale. Cette inaccessibilité à l'écoute des autres y suggère une visibilité qui devient floue, inidentifiable. Ce phénomène peut

²² À l'époque, les Taiwanais ne fêtaient pas Noël, mais cette manufacture animait cette fête importante pour l'Occident.

²³ Cette question renvoie aussi à celles de mon enfance.

renvoyer aux surfaces grattées des objets de mes travaux, à ces cartons qui ne portent plus aucune marque.

Micro-cosmos

Sous la lumière de la question de l'origine, et inspiré par la méthode *Logical box*, j'ai décidé, après tout, d'organiser essentiellement cette thèse en trois parties : « *RANGER* », « Translations physiques et conceptuelles » et « Image et plastique ». Cet ordre ne correspond pas uniquement aux développements successifs de l'approfondissement de ma problématique par mes travaux (comme dit plus haut), mais est aussi un mélange singulier d'ordre absolu et relatif. Dans ce dernier, il s'agit d'une perspective sur le premier, sur la notion de cosmos, qui pourrait être considéré comme l'ordre des ordres, absolu et total. En lui, toutes choses ont chacune leur propre place, selon un certain ordre où elle sont hiérarchisées selon leur rang relatif. Mais cet ordre, ici, est relatif : il peut toujours être contesté par un autre ordre.²⁴ L'ensemble de mes travaux manifeste la relativité de l'ordre, puisqu'un autre ordre alternatif est possible. Cette relativité de l'ordre a quelque chose de libérateur, vis-à-vis de la quête d'un ordre absolu, qui est impossible si l'on n'est pas le cosmos. En conséquence, une hiérarchisation relative et réciproque selon ces trois thèmes m'a paru pouvoir instaurer un ordre relatif suffisant.

À l'origine, il y a la nécessité de *ranger*, de mettre de l'ordre, dans les choses, dans les mots, dans les pensées, en raison de désordre introduit dans ma vie par ma venue en France. Puis je me suis mis à réfléchir sur ce besoin

²⁴ Chaque micro-cosmos ressemble à une segmentation contenue dans le cosmos. Dans celui-ci, l'un se lie avec l'autre, l'un chevauche un autre. La socialité y ressemble : « On est segmentarisé de partout et dans toutes les directions. L'homme est un animal segmentaire. La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. La maison est segmentarisée suivant la destination de ses pièces ; les rues, suivant l'ordre de la ville ; l'usine, suivant la nature des travaux et des opérations. » écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans « Micropolitique et Segmentarité », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.254.

absolu. D'où une réflexion sur le *concept*, mais au moyen d'*objet concrets*, de « concepts plastiques ».

Tout d'abord, donc, avant le concept, l'obsession née d'un besoin vital. Ma venue en France a changé radicalement mes conditions de vie et j'ai été perturbé pendant un certain temps. Non seulement il y avait l'angoisse et la frustration de ne pas trouver les mots en français pour m'exprimer, mais il y avait aussi le choc entre deux cultures si différentes, deux façons de penser, deux façons d'être, presque pour tout. Le bouleversement était tel que j'avais l'impression d'être isolé mentalement par un mur invisible. Afin de tenter de « remettre les choses en place », pour calmer mon angoisse et m'occuper utilement, j'ai fait quelque chose dont j'étais encore capable : mettre de l'ordre dans ma vie, à commencer par mes affaires, mes objets. Je me suis mis à ranger, à ranger tout ce que je pouvais, dans un ordre de plus en plus parfait. De plus en plus fréquemment aussi. On pouvait toujours améliorer. Sans fin. Avec un peu de recul ce besoin devenu manie me posait des questions, un peu philosophiques : *Qu'est-ce qu'on ne pouvait pas ranger ? Jusqu'où ne pouvait-on pas ranger ?* Il me fallait éclaircir ça. Mais peut-être, pour aller au fond de la question, par la pratique, par la fabrication et la manipulation d'objets, je devais commencer par un angle d'attaque plus limité que de questionner le « Ranger dans l'absolu », ou même « en général ». Or l'apparence différente des produits en France, notamment de leur emballage avait causé chez moi un sentiment très ambigu, et très inquiétant pour les besoins vitaux : ce qui était dedans, était-ce mangeable ? Parce que par certaines aspects ces objets ressemblaient à ceux de Taiwan et je me sentais déjà rassuré, jusqu'au moment où l'ouverture du paquet, chez moi, me désolait : de l'argent perdu et l'estomac vide ou mal rempli. Moi aussi j'étais perdu. Mais par ailleurs, cela me faisait réfléchir à ce que produit le changement de situation ou de position d'un objet, entre là-bas et ici, public et privé ; et entre posé verticalement ou horizontalement. L'objet pouvait presque changer de nature selon sa place, son classement, sa présentation. Où s'arrêtait le fonctionnel, où commençait l'imaginaire, l'illusoire ? Je commençais à

ranger puis à photographier des objets. D'abord des objets rangés « *habituellement* ». C'est-à-dire comme on le fait dans la vie ordinaire, pour des raisons pratiques et fonctionnelles, *presque sans y penser*. Puis des objets rangés « *spécialement* », c'est-à-dire *en y pensant* et en se demandant si cet ordre était le seul possible, si c'était le meilleur, selon quel point de vue, etc.. Ce qui rendait le rangement toujours insatisfaisant. Il n'y avait jamais d'ordre absolu, définitif. Un autre point de vue, entraînait un autre ordre. Sans fin. Que voulait donc dire « ranger » ? En quoi cela consistait ? Où, quand, s'arrêter ? Cet enregistrement de l'action ne montrait pas seulement le résultat, mais aussi suggérait la logique et la méthode inspirant le rangement mise en œuvre. Outre le médium photographique, j'ai réalisé une vidéo (*Ranger le bureau*) dans laquelle je cherche à mettre en évidence en quoi consiste le processus correspondant à l'action de « ranger ».

Par la suite, poussant plus loin la recherche, j'ai donc réalisé deux « prototypes » (*Prototype A* et *Prototype B*) et trois « dispositifs » (le *Rubik's Cube RANGER*, le *Taquin RANGER* et la *Boîte d'emballage*). Afin de réfléchir plastiquement sur le concept de « ranger » par la réalisation d'« objets concrets » et pourtant « philosophiques ». Ces objets furent conçus et fabriqués successivement en fonction des différents niveaux où l'on peut tenter de saisir ce que c'est que « ranger ». Les prototypes, qui étaient faits avec des matériaux bruts devaient représenter visuellement comment on « mit en ordre » des choses. C'était en quelque sorte une « structure d'ordre », un exemple d'« ordre incarné ». Les dispositifs, eux, étaient issus de la modification de produits manufacturés. Les deux premiers dispositifs étaient conçus pour tenter de faire saisir intuitivement, mais par une manipulation, en quoi consistait l'expérience de « ranger », grâce à une intervention physique active. La *Boîte d'emballage* était un objet, inclassable, in-rangeable, à mi-chemin entre l'artistique et le commercial, qui voulait atteindre à la problématique du classement à un niveau beaucoup plus abstrait, théorique et philosophique à partir de la problématique concrète de la possibilité ou non d'une commercialisation de ces dispositifs. Comment distingue-t-on des genres comme « commercial »

et « artistique » ? Est-ce conceptuellement ou pratiquement ? Peut-on passer de l'un à l'autre ? L'identification de mes « objets conceptuels », qui « faisaient ce qu'ils affichaient » : RANGER était obtenue grâce au logotype RANGER qui fonctionnait à différents niveaux : théorique, pratique, esthétique, commercial. Ainsi, la caractéristique graphique et formelle de ces dispositifs nous menait à la problématique de la limite entre arts plastiques et design. Cela posait de façon concrète et pratique la question des frontières conceptuelles : Comment classe-t-on, range-t-on conceptuellement, un objet ? Comment distinguons-nous entre des genres différents ?

À cette époque, je voulais être très « expérimental » : Qu'est-ce qui est praticable, qu'est-ce qui ne l'est pas, comment le voit-on ? Les formes des dispositifs et leur contexte, si lié à la consommation m'avaient donné l'idée d'une possibilité théorique de commercialisation. Le concept de « ranger » était-il exploitable commercialement ? Pouvait-il s'incarner concrètement en la société RANGER ? Cette société aurait concrétisé « ranger » comme un service commercial s'intégrant aux besoins de notre société actuelle. Était-ce impossible ? Pourquoi ? Il fallait pousser le questionnement jusqu'au bout, concrètement, par la réalisation d'objets-questions. C'était examiner jusqu'où on pouvait sans ambiguïté rapprocher l'art de la vie quotidienne et se confronter à l'écart entre l'art et la réalité. Il s'agissait donc de fonder une société à partir des objets réalisés par RANGER, en adoptant certaines pratiques d'une société, sa « communication », c'est-à-dire sa publicité promotionnelle systématique : sa représentation, informatique (*site internet*) et matérielle (*catalogue, formulaire de souscription et bureau*) et sa présentation publicitaire (publicité pour RANGER). En outre, j'ai réalisé la *Boîte RANGER*, une présentation « concrétisée » de la société pour la montrer « performativement », par démarchage direct. Dans cette boîte, on ne trouvait pas seulement tous les objets réalisés par RANGER, bien rangés, mais encore une représentation architecturale de la société RANGER par la transformation et l'aménagement même de l'espace intérieur d'une boîte isotherme

transformée maquette d'un bâtiment, bâtiment qui lui-même incarnait l'esprit de *RANGER*, en rangeant son contenu et, au-delà, ses idées.

Le projet *RANGER* était à considérer comme la concrétisation aussi « réaliste » que possible, l'aboutissement ultime de l'incarnation de l'« ordre absolu », spirituellement et matériellement à la fois. C'est une réflexion sur l'ambiguïté de cet aboutissement qui m'a poussé à problématiser par sa subversion, toujours concrète, ce concept de « ranger », à en montrer l'inévitable relativité au moyen d'installations. Ainsi, critiquant l'idée d'« ordre absolu », ma problématique plastique illustre diversement l'« ordre (toujours) relatif ». Le projet *RANGER* par son mimétisme ambigu de la réalité voulait représenter concrètement différents angles de cette problématique liée à l'ordre et à la classification en genres : « L'organisation en tant qu'art dans un régime donné », et « Un produit auquel a collaboré un artiste est-il pour autant un objet d'art ? ».

À la fin de cette partie, dans « L'excès des réalisations et des propositions de rangement », j'ai expliqué comment le développement de mon questionnement m'avait fait passer du projet *RANGER* à la réalisation de mes objets cubiques translitifs. Ainsi, je montrais comment les réflexions consécutives à mon observation du phénomène de subordination dans notre société, subordination à la fois fonctionnelle et axiologique, autrement dit la hiérarchie et son double visage, s'était illustré de façon matérielle, s'était projeté dans ma réalisation d'œuvres sous forme d'objets cubiques.

Dans la deuxième partie « Translations physiques et conceptuelles », il s'agit d'une recherche visant à exprimer la dépendance relationnelle au moyen de réalisations qui la traduisent concrètement comme celle de la sculpture à son socle, en questionnant cette subordination²⁵ du socle à sa sculpture.

²⁵ Rémy Zaugg a aussi problématisé plastiquement, d'un point de vue dimensionnel et relationnel, le socle des statues tel qu'il apparaît dans l'histoire de la sculpture. Dans Rémy Zaugg, *Rémy Zaugg- La ruse de l'innocence*, Dijon, édition Les Presses du réel, 1997.

Dans mon chapitre « Le socle “sculpturé” », je présente d’abord mon travail *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*, qui manifeste cette contradiction par l’ambiguïté de deux maquettes, c’est-à-dire, en mode architectural. Dans cette œuvre, le support veut connoter le concept de l’œuvre, mais aussi suggérer une ambivalence : socle ou partie de l’œuvre (sculpture) ? Ensuite, je prends l’exemple du socle de la statue publique de Charles Fourier, resté sans sculpture, afin de montrer l’ambivalence qu’acquerrait ainsi ce socle isolé, interprétable diversement. Le problème est ici de chercher à savoir pourquoi le statut de ce socle sans statue est ambigu : sans statue donc sans statut ?

Dans « La sculpture soclée », je questionne divers modes de relation entre objets en trois étapes (objet modulé et module, les relations entre objets, la relation entre sculpture et socle). *Empilement d’objets similaires* est une recherche sur les relations réciproques entre une maquette et ses répliques. Elle met en question la position de chacune leur superposition, une logique relevant du point de vue de leur matériau, et une autre logique obéissant à leur rôle dans le processus constructif. Ensuite, je montre une série de combinaisons d’objets cubiques instaurant une relation d’unité à unité comme éléments diversement regroupables, et posant la question de la relation de l’objet à son environnement. Cette étapes m’a permis d’aborder cette problématique par sa concrétisation dans la relation verticale entre cartons superposés (*Superposition I*). Dans cet édifice, chaque carton prend à la fois un double statut sans changer de place, sauf mentalement : sculpture et/ou socle ? Cette problématique peut aussi se référer à la pratique de la superposition d’objets chez Bertrand Lavier et à la question du socle chez Didier Vermeiren. Dans leurs œuvres les caractères de sculpture et de socle fusionnent en un seul objet. Jusqu’à ces chapitres inclus (« Le socle “sculpturé” » et « La sculpture soclée »), ma réflexion par réalisation concrète s’appuie sur l’objet lui-même.

Dans « La sculpture dans un lieu d’art » et « La sculpture dans un lieu spécifique », la prise en compte de l’espace d’exposition entre dans mon questionnement. Le positionnement de mes œuvres (*Superposition II* et

Socle/Socle I s'intègre à, et s'annexe l'espace artistique en une sculpture qui se démultiplie et se réarrange diversement. Je me réfère à *Double exposition*, de Didier Vermeiren (un montage photographique qui rend l'espace ambigu), aux *Colonnes sans fin*, de Constantin Brancusi (qui s'adaptent à l'espace de leur environnement) et à *3 White Desks* de Simon Starling (où une double attribution s'attache au socle). De même, dans mes travaux, je montre comment la position et la disposition d'une même sculpture (*Socle/Socle II*) doit changer selon les spécificités d'un autre espace, en vertu d'exigences phénoménologiques (une maison japonaise traditionnelle transformée en espace d'exposition temporaire n'héberge pas une œuvre de la même façon qu'un local commercial). J'examine la relation entre une sculpture et un espace aux dimensions contextuelles culturelles et historiques. Je montre en outre, comment deux œuvres différentes exposées conjointement dans un même espace, celui de cette maison traditionnelle japonaise pour la Biwako biennale, s'adaptent différemment à cet espace. La mienne (*Socle/Socle II*) cohabitait avec une série de photographies de Takuji Shimmura. Or les deux œuvres ne devaient pas être simplement juxtaposées mais interagir. Elles le pouvaient en tant que toutes deux étaient essentiellement surfaces. Dans un autre travail, *Le quotidien du spectacle*, je montre comment le phénomène paroxystique de la consommation subvertit tout ordre fonctionnel et rationnel pour imposer le sien, absolu et capricieux à la fois. Je recours à divers objets, à la vidéo et à la performance en installant cette critique de la consommation dans un espace commercial, ce qui là encore, pose la question : déranger ou se ranger ?

À la fin de cette partie, j'analyse le rôle de la surface dans chacun de ces objets composés de volumes cubiques, et je constate que bien que leurs textures soient identiques, pourtant elles fonctionnent différemment selon le contexte des œuvres. Je me réfère alors à l'usage de l'effacement pratiqué par Max Ernst et Gerhard Richter. Il ne s'agit pas seulement pour moi de faire jouer des distinctions relationnelles entre les éléments composant un objet et entre cet objet et son espace d'exposition, mais il s'agit, au-delà, de

problématiser la perspective selon laquelle on envisage un objet. Où le classe-t-on, où le range-t-on, en fonction de quels critères ?

Le développement de mon travail que j'examine dans la troisième partie « Image et plastique » s'est opéré en trois étapes : « Les images de l'objet » ; « Objet et image » ; « Image et espace ». La discussion se focalise sur la relation entre l'image et la plastique dans l'objet en général, elle ne s'y limite plus à l'objet composé de formes cubiques.

Dans « Les images de l'objet », je montre l'ambiguïté liée à ce qu'il y a d'interprétation inconsciente dans la perception, prise entre « image » mentale projetée et « plastique » présentée en fait par l'objet. Depuis mon arrivée en France, j'avais été frappé par le phénomène de l'identification. Par conséquent, j'ai voulu l'appliquer dans mes œuvres pour le mettre en évidence. Dans *Windows Shopping*, je m'interroge sur la manière dont on peut donner une même chose à voir de nouveau, ou à regarder vraiment pour la première fois, en la montrant sous un point de vue différent. Qu'advient-il d'un présentoir quand c'est lui qui est présenté ? *Drapeau No.1* et *Drapeau No.2* voudraient évoquer une situation sociale, leurs éléments sont mis en contra-distinction et en confrontation mutuelle, non avec leur environnement. Ensuite, mes œuvres tentent d'approfondir cette question de l'ambiguïté de la perception, qui fait que l'on ne sait pas comment l'organiser, où la ranger. Dans *L'impression générale sur le voyage à Ouessant*, je me suis intéressé à la question de savoir s'il n'existait pas tout de même des différences individuelles dans la perception d'un même objet, semblablement motivée. Dans *Place de l'Opéra* et *Paysage*, je me demande si le souvenir est resté sans se modifier dans l'esprit, comment nous conservons une image du passé, et pourquoi elle se rappelle spontanément à nous à propos de quelque chose de pourtant différent. Comment notre esprit fait-il son rangement ? Dans *À l'envers du sens*, j'étudie comment nous faisons la différence entre la réalité et l'apparence au moyen de trois médiums. Dans *La réalité* (photographie), ma problématique est de montrer le rôle de l'attention dans la perception : elle peut changer le point de vue du spectateur quand elle intervient, parce

qu'elle rompt l'influence de la mémoire et de l'habitude. *Marcher* (vidéo) montre que l'impression de banalité et de déjà-vu émousse ou même endort notre perception. Dans *D'où viens-tu ?* (son), je cherche à voir ce qui décide d'une identification lorsque deux sources sont contradictoires. Qu'est-ce qui nous fait distinguer et ranger, quand deux logiques se contredisent pour imposer leur ordre ?

Dans « Objet et image », je montre qu'une certaine *image* est impliquée pour la reconnaissance d'un objet, et qu'elle est liée avec sa plastique (sa pure apparence, sans référence), mais que dans la formation de cette image, une autre dimension, liée à la subjectivité du sujet percevant, à son intérêt, se manifeste. La rencontre de ces deux dimensions de l'objet, subjective et objective, son image et sa plastique, fusionnent de façon ambiguë et peuvent provoquer une équivoque. En recourant à d'autres œuvres (celles de Jasper Johns, de Bertrand Lavier et de Richard Artschwager), j'essaie de voir comment les artistes ont précisément joué de cette incertitude entre l'objet et son image. Dans *Paquet de cigarettes*, la mise à l'envers de l'objet me permet de questionner le regard que l'on porte sur les choses. À quoi les reconnaît-on ? Plus profondément, dans *€52850*, il ne s'agit plus seulement de réfléchir aux critères qui permettent d'identifier un objet mais de percevoir comment peut changer son statut, changement qui n'est pas provoqué seulement par un changement dans son apparence mais par un changement de *regard*. Ainsi, le *regarder* plutôt que le *voir* change la valeur de l'objet. À cet égard, je me réfère aux ces sous-chapitres inclus : « La connexion chez Charlotte Posenenske », « Derrière *Brillo Boxes* d'Andy Warhol », « Le détournement d'objets quotidiens chez Koki Tanaka ». J'explique ainsi la cause du titre *€52850* en le liant au phénomène de la consommation et à la subordination entre objets qu'elle instaure. Dans *€52851*, l'écrasement des surfaces de PLV (publicité sur le lieu de vente) pour films fait resurgit leur forme plastique, et change leur mode d'être, mais pas totalement car leur plastique continue plus ou moins d'évoquer leur image.

Dans le chapitre « Image et espace », la discussion porte sur la question de la mutation des objets quand ils passent d'un statut dépendant de leur « image » à un statut dépendant de leur « plastique ». Espace et lieu d'exposition sont mis en relation avec image et plastique. Au travers d'un examen de l'espace du plan pictural chez Georges Rousse et chez Felice Varini, j'examine, à propos d'une image de *Socle/Socle II*, en quoi consiste la possibilité de transformer un objet tridimensionnel en une image picturale, bidimensionnelle. Ensuite, me référant à l'exemple de *Dispositif pour lancer des ballons de basket*, de Lilian Bourgeat, j'analyse la problématique de la fusion dimensionnelle. Cela me permet de montrer, dans *SHOPPING*, comment s'opère une transformation faisant passer de deux dimensions à trois dimensions. À la fin de cette partie, cette problématique est illustrée par une fusion entre plastique et forme enfantine. Par ailleurs j'y réfléchis au changement introduit dans la perception d'une œuvre par sa mise en relation, voire sa confrontation, avec l'œuvre d'un autre artiste, à partir d'une exposition collective où figuraient *Le Puzzle de Yann* ; *GNIK NOIL : les céréales de Théo* ; *Titeuf* (mes travaux), et une œuvre de Chang-Seo Park, *Remember me*.

Douglas Huebler dit : « Le « produit²⁶, » de l'art n'est pas son résultat : son résultat est la fabrication d'un sens qui peut être lu rétrospectivement à partir des dépositions d'observations constituant le produit.²⁷ » Ma pratique

²⁶ Il disait un peu auparavant sur le produit : « Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter. Je préfère, simplement, présenter l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. Plus spécialement, le travail se concentre sur des choses dont l'interrelationnalité se situe au-delà de l'expérience perceptive directe. Parce que le travail se situe au-delà de l'expérience perceptive directe, sa conscience dépend d'un système de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, cartes, dessins, et langage descriptif. » Version originale : « The world is full of objects, more or less interesting ; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings, and descriptive language. » Cat. de l'exposition *January 5-31, 1969*, éd. Seth Siegelaub, New York, trad. In « Déclarations », in *Douglas Huebler, "Variable", etc.*, catalogue de l'exposition de Limoges, F.R.A.C. Limousin, « *Les Coopérateurs* », 11 décembre 1992 - 15 mars 1993, p. 169. (trad. modifiée)

²⁷ « The « product » of art is not its issue : the fabrication of meaning is the issue and may be read back from the observation statements that form the product. », *ibid.*, p.170.

artistique concerne également la valeur du produit existant. J'ai modifié son apparence et l'ai déplacé dans l'espace artistique afin d'en faire avoir au spectateur une perception ambiguë. Cette ambiguïté l'amène à ne pas savoir où le ranger, entre son ancien statut et le nouveau, à ne plus savoir comment, dans quel cadre l'interpréter. Peut-il se détacher de son ancienne façon de voir pour en avoir une approche seulement esthétique, ou bien continuera-t-il de l'associer à son passé, comme ex- ? Ce rangement impliquait la possibilité d'une mise en ordre dans ce que suggérait la perception : repérer, le semblable et le différent, puis classer. Cette ambiguïté veut aussi amener à une prise de conscience de la relation entre objet et lieu pour contextualiser l'objet. Il revient au spectateur de savoir comment il veut voir l'objet pour pouvoir le situer, le ranger. De quel ordre relève-t-il ?

1^{re} partie

RANGER

*Que me demande-t-on, au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ?*²⁸

*Comment pourrait-on classer les verbes qui suivent : cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir?*²⁹

²⁸ Georges Perec, *Penser/classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, p. 152.

1.1. Le concept de *rangement*

1.1.1. Une définition précise du mot « ranger »

Au moment de mon apprentissage de la langue française, pour tenter de comprendre le sens des mots je devais parfois en chercher la définition dans le dictionnaire français, dans une langue qui n'était pas la mienne, en comparant et traçant des parallèles avec ma langue maternelle. Assez souvent j'étais arrivé à comprendre le sens des mots français par leur seule traduction chinoise, cependant, comme linguistiquement le « découpage » de la réalité par ces deux langues est assez différent, dans certains cas il me fallait chercher une explication en français pour pouvoir comprendre le mot. Et comme, pour pouvoir comprendre cette explication, je devais souvent encore d'abord y saisir le sens de mots que je ne connaissais pas, il m'arrivait fréquemment de perdre, en cours de route, le chemin initial. Culturellement, les manières de pensée sont dissemblables. En outre, quand je ne connaissais le sens d'un mot ni en français ni dans sa traduction chinoise du dictionnaire, j'en découvrais, à la fois, deux définitions souvent similaires mais un peu différentes. Afin d'arriver à comprendre précisément le sens d'un mot, il faut prendre en compte ses emplois dans une culture, c'est-à-dire sa contextualisation dans la langue³⁰. C'est la raison pour laquelle la précision dans la définition du mot m'a semblé si exigeante, parfois obsessionnelle, mais m'a poussé aussi à aller jusqu'au fond des choses.

³⁰ À propos de la langue française pour un étranger, Anselm Kiefer disait aussi : « En français, j'ai toujours l'impression de faire du patin à glace. C'est embarrassant d'être tout le temps à la recherche du mot juste. » Entretien avec Paul Ardenne et Pierre Assouline, l'article « Anselm Kiefer : Sternenfall, chute d'étoiles », dans : *Anselm Kiefer au Grand Palais : Sternenfall, chute d'étoiles*, catalogue de l'exposition de Paris, Grand Palais, Édition du Regard, 30 mai - 8 juillet 2007, p. 320.

LA MOTIVATION ARTISTIQUE

Au début de l'année 2001, je me ^{suis servi} sers de la masse de photos pour faire transparaître la réalité de ma vie quotidienne, et étudier la relation existant entre l'environnement actuel et l'expérience individuelle. Que mange-t-on? Que porte-t-on? Où habite-t-on? Ou bien quelle sont nos manies? J'espère que mes ^{clichés} œuvres pourront ~~laisser deviner~~ ^{montrer} ~~vaguement~~ ^{approximativement} ce que est le mode de vie de chacun. Cela m'intéresse réellement.

Au milieu de l'année 2002, je ^{ai} tente de photographier ce ^{que j'avais} qui a bien catalogué et rangé ^{A partir de} par moi. Ce moment-là, je me ^{suis mis à réfléchir} mets à méditer [?] à l'action qui recèle le fonctionnement.

A partir de l'année 2003, je ^{j'ai réfléchi aux} me mets à penser les principales stratégies de mes œuvres, ^{en} ~~celles-ci sont~~ la collaboration avec des spécialistes différents et le franchissement des limites de l'art, de la mode et du design. En conséquence, je ^{j'ai eu} commence à concevoir une ^{d'} idée, organiser un groupe qui nommé RANGER, dont la modalité de travail est ^{semblable à} comme la société.

Wang, Hung-Chih

1.1.2. Une nouvelle relation aux objets

Le texte ci-dessus est la lettre de motivation artistique³¹ accompagnant le projet *RANGER* (2003), que j'ai réalisé un an après mon arrivée en France. Je considère que ce travail est ma première pratique artistique en France.

Il faut parler du contexte de cette époque, et de ce qui a fait que j'ai porté attention aux objets autour de moi : c'est le fait que mon environnement s'était trouvé radicalement changé. En me confrontant, au quotidien, à l'identification des nouveaux codes occidentaux pour ma consommation courante, codes que leur banalité et l'habitude dans mon pays avaient rendu invisibles, j'ai dû réinterroger ma relation aux objets et leur situation dans ce nouveau contexte :

- Ma relation aux objets. La difficulté à communiquer avec les gens m'entraînait souvent dans de longues réflexions. Dans cet état, je réfléchissais intensément face aux objets. Qu'aurais-je fait, habituellement ? Ainsi, dans cette situation, chez moi, comment aurais-je réagi immédiatement ? Il me semblait que ma nouvelle situation engendrait un désordre phénoménal, et je cherchais les mots français capables de la définir : dérangement, désagencement, désajustement, désalignement, désarticulation, désassemblage,

³¹ Ce texte (version corrigée en 2003) était montré comme motivation artistique du projet *RANGER* pour passer les huit entretiens du concours d'équivalence aux Écoles des Beaux-Arts en France. Il était présenté en guise d'introduction au cahier. Il faut préciser que le niveau de français de ce texte était celui après dix mois d'apprentissage du français. C'est pour bien montrer ma situation à l'époque que j'ai gardé le texte original. À cause de cela, le sens du texte n'est pas toujours très clair. Voici le texte que j'ai réécrit et fait corriger (version définitive) : « Au début de l'année 2001, je me suis servi de photos pour faire transparaître la réalité de ma vie quotidienne, et étudier la relation existant entre l'environnement actuel et l'expérience individuelle. Que mange-t-on ? Que porte-t-on ? Où habite-t-on ? Ou bien, quelles sont nos manies ? J'espère que mes œuvres pourront montrer approximativement ce qu'est le mode de vie de chacun. Cela m'intéresse réellement. Au milieu de l'année 2002, j'ai tenté de photographier ce que j'avais catalogué et rangé. À partir de ce moment-là, j'ai beaucoup réfléchi sur une nouvelle organisation de ces objets : par taille, hauteur, usage, fonctionnement, etc. À partir de l'année 2003, je me suis intéressé à d'autres formes d'expression, telles que l'architecture, le design, etc., pour enrichir mes travaux. Finalement, j'ai eu l'idée de créer une société nommée *RANGER*[®], dont le mode de travail soit semblable à celui d'une société. ».

désorganisation, désorientation, déstructuration³². Il s'agissait, pour moi, de m'habituer à l'environnement, mais aussi, en cette absence d'ordre, de tenter, mentalement et psychologiquement, de remettre les choses en place³³.

- La situation des objets dans ce nouveau contexte : ce désordre, en tant que trouble psychologique, ne provenait pas seulement de ce que je me trouvais face à quelque chose que je n'avais pas rencontré auparavant, mais aussi de ce que c'était quelque chose auquel je ne m'accoutumais pas. Pourquoi mes réflexes devenaient-ils si différents? Au bout de quelques années, et en retraçant le développement de ma pratique artistique, je me suis rendu compte que cet écart venait de la valeur de l'objet, notamment dans le domaine de l'identification et de la consommation.

³² Ces contraires d' « ordre » vont devenir les principaux thèmes de réflexion pour la création des objets de *RANGER*.

³³ Pouvons-nous considérer qu'il s'agit d'une sorte d'art-thérapie ? Selon Jean-Pierre Royol, « L'Art-thérapie est une méthode qui consiste à créer les conditions favorables au dépassement des difficultés personnelles par le biais d'une stimulation des capacités créatrices. Elle ne permet en aucun cas de poser un diagnostic et sa pratique n'est possible que sur indication médicale dans le cadre d'une prise en charge globale de la personne. Elle ne prétend pas non plus traiter une pathologie mais permet d'aider à mobiliser les forces positives chez une personne en souffrance. Elle n'autorise aucune interprétation des productions créatives et respecte en premier lieu la liberté d'expression du sujet. Elle ne peut pas du tout se substituer à un traitement chimio thérapeutique ou psychothérapeutique mais elle est conçue pour procurer une forme de soulagement des tensions internes, effet particulièrement positif en cas de difficultés personnelle. » Jean-Pierre Royol, *Art Thérapie : quand l'inaccessible est toile*, Jargeau, Dorval-Passion Écrire, 2008, p. 4 de couverture. *RANGER* a été créé pour passer des concours, alors que son intention artistique première provenait en fait des causes de mes difficultés. Je travaillais à ma pratique artistique le weekend car je devais étudier la langue française durant la semaine. Dans cette pratique, je me sentais plutôt satisfait, comme une sorte de stress positif. En revanche, mon niveau de français me donnait un stress négatif.

1.1.3. Privilégier des objets quotidiens de ma vie

Je passais une année entière à Paris, pour d'une part apprendre la langue française, et de l'autre préparer le concours de l'École des Beaux-Arts en France. À part le trajet entre l'école de langue française et mon lieu d'habitation, je n'avais pas beaucoup de temps disponible, ni les moyens financiers pour aller ailleurs. Un des endroits que je fréquentais beaucoup était le supermarché. Dès mon arrivée en France, le supermarché fut pour moi un endroit très particulier, car il y avait tant de choses qui y différaient par rapport à mon pays, pas seulement les produits mais leur emballage. D'ailleurs souvent les mêmes produits avaient une apparence différente.

Face à ces rayons de produits, j'avais donc un sentiment ambigu, à la fois d'éloignement et de proximité. Ces emballages aux contenus inconnus, je les considérais pour eux-mêmes, et alors ils me semblaient comme des tableaux avec leurs harmonies de couleurs et leurs mots inconnus. Mais parfois, des marques connues de marchandise me rassuraient un peu. Afin de décrypter ces signes mystérieux, j'ai passé beaucoup de temps devant certains produits, à émettre des suppositions en fonction de certains indices, des formes et du sens des couleurs. Cette expérience m'a fait penser aux différentes apparences d'un même produit, à la signification des mots, au rapport de forme du contenant et du contenu. Parfois, un élément prenait sens en fonction des autres. Il fallait faire des hypothèses et des déductions justes, sous peine de devoir manger ce qu'on n'aimait pas.

Par ailleurs, si les produits proposés dans un supermarché sont initialement toujours bien catégorisés et rangés dans les rayons, pour faciliter l'achat du client, au cours de la journée, les clients déplaçant les articles, leurs positions sont amenées à changer. Ce déplacement des objets rendait encore plus importante pour moi la signification du geste de « ranger ».

1.1.4. RANGER[®] comme « ranger »

*Il n'y a pas de problèmes ; il n'y a que des solutions. L'esprit de l'homme invente ensuite le problème. Il voit des problèmes partout.*³⁴

À l'époque, on m'avait proposé cette citation pour m'encourager à sortir de mon angoisse. C'est une pensée bien optimiste, car les problèmes accompagnent tous les instants de l'existence de l'homme. L'émergence de solutions ne peut d'ailleurs très probablement que suivre l'apparition préalable de problèmes, puisqu'il n'y a de solution que pour régler un problème déjà existant. Nous plongeant dans n'importe quelle situation, nous devons tôt ou tard nous trouver face à un problème si nous allons au fond des choses. Certes, éviter le problème, peut aussi éventuellement être une solution. Mais malgré tout, je n'apprécie pas seulement le résultat donné par une certaine solution du problème, qui peut rendre finalement une certaine expérience positive plutôt que négative, mais également la façon dont se déroule le processus pour le régler. C'est l'ensemble, avec sa manière particulière de résoudre un problème, qui peut être considéré comme un acte caractérisant habituellement un individu. Dans un ensemble d'individus, on trouve toutes sortes de manières, différentes ou similaires, de faire face, ou non, à un problème. Pouvons-nous saisir une certaine tendance constante chez un individu ? Certainement. Cette tendance me semble même pouvoir devenir une attitude concrète repérable.

J'ai ainsi commencé à m'interroger sur mes habitudes dans ma vie quotidienne. J'ai remarqué que l'action de ranger semblait chez moi être un geste particulièrement fréquent. Ainsi, au fil de mes besoins et de mes

³⁴ Citation d'André Gide.

envies propres à différentes époques, explorer la signification du geste et de la notion de « ranger » est devenu l'objet de ma pratique artistique. Finalement, « ranger » est beaucoup plus pour moi que le titre d'un travail, que le nom du projet *RANGER*, cela renvoie à tout ce que recouvre le mot français, dont le sens est assez vaste.

Le mot « ranger », en tant que verbe, exprime une action, un état ou une relation. On trouve plusieurs définitions du verbe « ranger » dans le dictionnaire³⁵ :

Au sens concret :

- Disposer en un ou plusieurs rangs ou files.
- Disposer à sa place, avec ordre.
- Mettre de côté pour laisser le passage.

Au sens abstrait :

- Mettre au nombre de, au rang de.
- Placer dans une situation de conformité ou de soumission.

³⁵ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Millésime, 2012, p. 2116.

1.2. RANGER[®] des objets

Comment bien comprendre tout ce que veut dire « ranger » ? J'ai cherché dans ma vie quotidienne tout ce qui concernait chez moi le rangement. Avant de continuer, il est important de distinguer les trois utilisations du mot « ranger », que je ferai dans ce qui suit :

« ranger »	action au sens large de ranger.
RANGER [®]	nom d'une société imaginaire proposant différents modes de rangements.
<i>RANGER</i>	projet artistique concernant l'ensemble, donc aussi bien « ranger » (l'action de) que RANGER [®] (la société).



Hung-Chih Wang, *Ranger le bureau* (capture d'écran), 2002, Vidéo, 2 mins en boucle, Villejuif.

1.2.1. Le rangement des objets dans la vie quotidienne

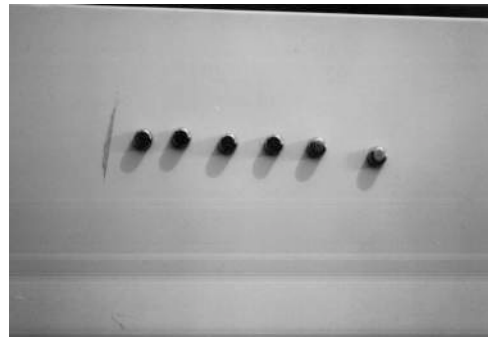
Pour me permettre de bien me rappeler l'aspect de certains articles que je voulais pouvoir acheter encore au supermarché, arrivé chez moi je les photographiais. Grâce à leur photo sur l'écran de mon appareil photo, je pouvais alors vérifier leur identité dans les rayons du supermarché. Ce nombre d'aller-retour « supermarché-maison » avec « photo de contrôle » a duré jusqu'à ce que je connaisse bien l'aspect des produits et que je n'aie plus besoin de leur « photo d'identité » pour les acheter. C'est à cette époque que j'ai pris l'habitude de toujours avoir sur moi un appareil photo.

C'est ainsi que, j'ai commencé à m'intéresser au mode de placement des articles en fonction de leur lieu (espace commercial/public ou espace personnel/privé), à la manière de présenter les produits (comment les ranger ?) et à la manière de les mettre en un certain ordre (par taille, hauteur, type d'usage ou de fonctionnement, etc.).

L'objet	Lieu	espace commercial	espace personnel
	Présentation	pour le client	utilitaire
	Mise en ordre	à destination de présentation	à destination d'utilisation

La mise en ordre des produits dans l'espace commercial est à l'évidence motivée d'abord par la présentation au client. Quant à l'espace personnel, c'est en fonction de nos différentes intentions que nous allons classer et ranger nos achats. Le mode de présentation devient alors dépendant de l'usage. La valeur du produit, dans l'espace privé, n'est plus

que celle d'utilité. De plus, après leur utilisation, la position des objets peut changer.



Disposition d'objets de ma vie quotidienne.

À gauche : vaisselle, support de vaisselle dans un coin de cuisine.

À droite : boutons magnétiques sur le réfrigérateur.

Photographies noir et blanc, couleur, 20 x 32 cm, 2002, Villejuif.

Pour mieux faire l'expérience de ce en quoi consistait l'action de « ranger », j'ai photographié de manière attentive et méthodique la façon dont étaient placés ou classés mes objets. La manière de classer dans un espace personnel est différente du rangement dans un espace commercial, où le but est d'abord d'attirer le client pour pouvoir provoquer son achat. Dans l'espace privé, le rangement est plus libre, moins étroitement déterminé. J'ai donc cherché quelles y étaient les différentes possibilités de ranger des objets.

Dans le projet *RANGER*, j'ai considéré la photo et la vidéo comme des médiums pour l'enregistrement de l'action. Le contenu des photos (l'image ci-dessus) montre comment les objets sont disposés dans les endroits où j'étais souvent, le salon, la cuisine et la chambre. Ainsi ces objets ont souvent une position qui permet de suggérer, comme un reflet, mes habitudes, par la façon dont ils sont disposés. Mais, du fait d'y avoir tellement réfléchi dans le cadre de ma pratique, je me suis mis peu à peu à classer autrement les objets, en leur donnant un autre ordre, « renforcé ». Ce « surrangement » est devenu comme une expérience renouvelée, consciente, du classement d'objets. Au moment où je les regardais, je portais désormais

sur eux un autre regard avec cette nouvelle conscience du sens du mot « ranger ». Les photos des objets ainsi « surrangés » montrent le résultat produit par ce nouveau facteur qu'était ma réflexion sur le rangement.



Objets « surrangés ».

À gauche : boîte de vitamines, boîte de bâton, boîte de dentifrice, boîte de crème cosmétique
rangement de lentilles.

À droite : briquet, paquet de cigarettes, réveil, boîte à cigarettes, boîtes de pellicule,
photographies noir et blanc, couleur, 20 x 32 cm, 2002, Villejuif.



Objets « surrangés » (alignés sans règle fonctionnelle).

Paquet de cigarettes, briquet, boîte à cigarettes, papier à rouler, cendrier, billet de bus,
lunettes, boîte à lunettes, livre, étiquette, boîte de vitamines, maquette de rangement,
Photographies couleur, 20 x 30 cm, 2002, Villejuif.

Dans la vidéo *Ranger le bureau* (voir images *supra*), on me voit ranger sans interruption des affaires sur une table. L'action met en évidence le processus de l'action de « ranger ». Cette vidéo permet une réflexion sur ma façon de « ranger », et l'action s'y déroule accompagnée

de musique³⁶. J'apprécie le rythme léger, régulier et tonique, ainsi que la mélodie de cette chanson, qui me met à l'aise. En contrastant avec le banal des gestes successifs que montre la vidéo, qui pourrait procurer un sentiment d'inintérêt ou d'ennui, la musique apporte un rééquilibrage.

³⁶ La musique en est une chanson interprétée par le groupe *Holden* dont le titre est *Une fraction de seconde*.

1.2.2. De la figuration à l'objet

Après mes photos et ma vidéo sur le thème « ranger », j'ai cherché des matériaux permettant de créer plastiquement des objets en volume qui pourraient mettre en question les idées qu'on se fait à propos de ce qu'est « ranger », en l'approchant par son sens littéral.

Cependant, comment, cette fois-ci, évoquer l'idée de « ranger » non plus par des photographies ou une vidéo, mais au moyen d'un objet ?

S'agissant des photos et de la vidéo, c'était leur contenu comme tel, de l'action de ranger, à savoir un enregistrement photographique d'objets rangés, comme résultat ou bien une vidéo filmant un processus de rangement, qui évoquaient la question. Résultat et processus du rangement étaient directement montrés sur des médiums/supports comme sur un plan pictural.

Les schémas (A et B) essaient de montrer la transition d'un support bidimensionnel à un support tridimensionnel. Les deux demi-disques (A) et les deux demi-sphères (B) veulent représenter l'objet entier. Dans le schéma A, l'objet ne peut être représenté que dans le cadre d'une surface. La représentation de sa réalité, tridimensionnelle, est alors limitée par cette planéité du cadre. Son volume ne peut tenir sur une surface. Autrement dit,

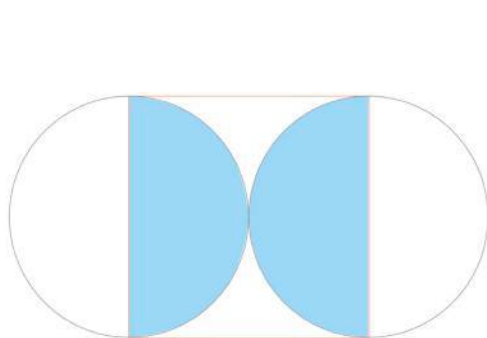


Schéma A : Image.
(Partie rouge : cadre.)

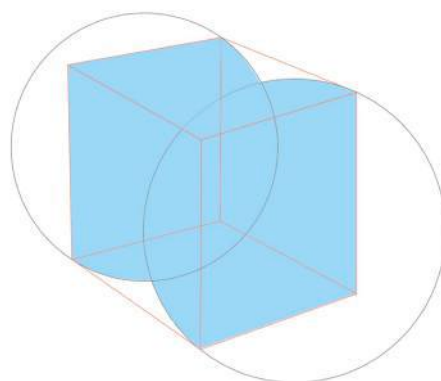


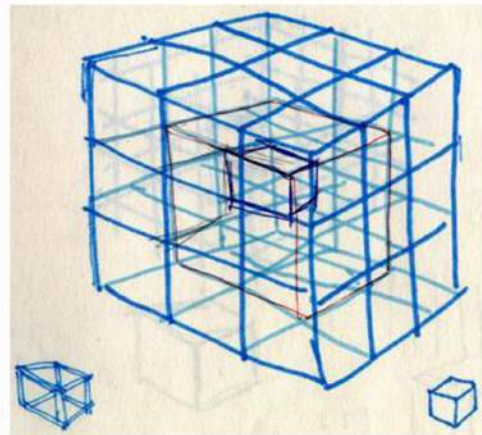
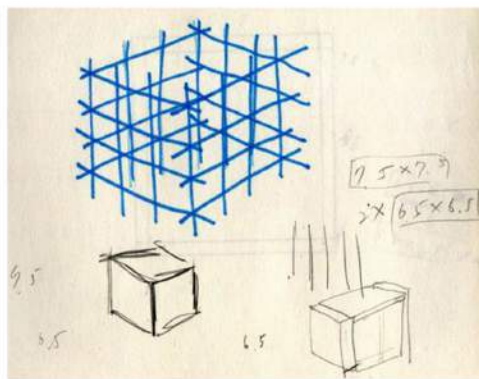
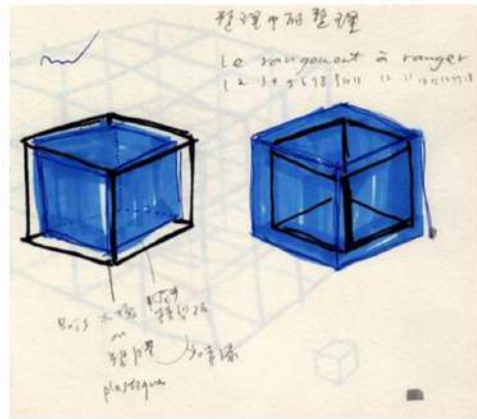
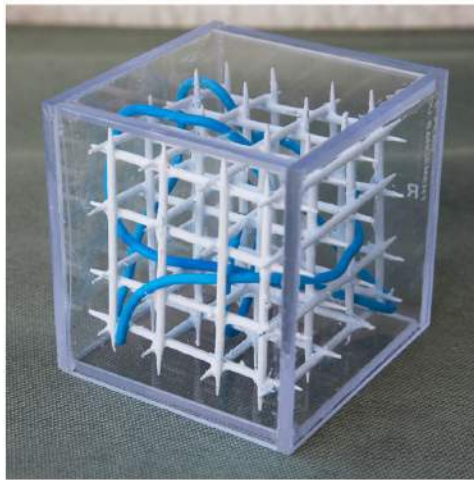
Schéma B : Sculpture.
(Partie rouge : cadre cubique imaginaire.)

l'être de la surface limite la représentation de l'être de l'objet, comme un cadre limite un tableau. En ce sens, je peux suggérer que l'être réel s'étend peut-être à l'extérieur du cadre. Ce cadre non seulement a la forme d'un carré/rectangle, mais est limité par un périmètre. Pour limiter son contenu semblablement (le contenu comme ce qu'il y a dedans), le « contenant » de l'objet, en tant que cadre bidimensionnel, se transforme, quand il passe au niveau tridimensionnel, en récipient. Cependant, est-il possible de suggérer qu'un certain volume est prélevé dans l'espace, comme s'il devenait le contenu d'un contenant, sans que soit représenté ce contenant, à la façon dont, une photographie, on sait qu'elle « se continuait » en réalité au-delà de qu'on en voit. Peut-on deviner qu'une partie de l'espace matériel a été rangée, même si on n'a pas assisté au rangement ? Peut-on inférer du rangé au rangement ?

Afin que puisse être perçu un contenu dans un espace tridimensionnel limité matérialisé, le matériau de celui-ci doit être transparent. Ainsi, quel contenu voyons-nous à travers un matériau transparent ? Pour pouvoir accompagner plastiquement les définitions du verbe « ranger » vues précédemment, ces images des processus de rangement et du résultat de l'action de « ranger » m'ont incité à mettre au point des structures matérielles productrices de mises en forme (prototypes) et des objets effecteurs de rangement (dispositifs).

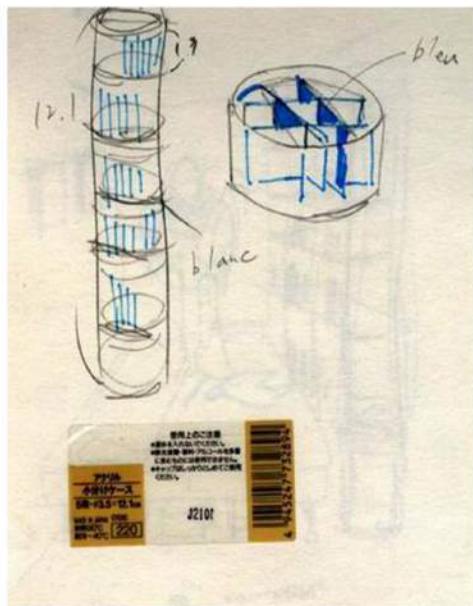
1.2.3. Prototypes

Une structure combinant diverses mises en forme peut se constater dans la disposition d'objets rangés résultant d'un rangement qui a appliqué cette structure. Le rangement est l'imposition d'un certain ordre à certaines choses dans un certain espace. Pour pouvoir ranger, il faut avoir des choses à ranger, un espace où les ranger, un ordre selon lequel les ranger. C'est pour manifester, visualiser l'action de mettre des objets, ou les parties d'un objet, en ordre, que j'ai conçu mes « prototypes ». Il fallait ainsi accentuer cette action de « mettre », dans « mettre en ordre », au moyen de la monstration de l'objet qui a cette capacité de « mettre quelque chose en ordre ». C'est pour remplir cette condition que j'ai réalisé les deux prototypes de *RANGER*, deux objets conçus pour manifester l'action de « ranger ».



Réalisation et croquis du *Prototype A*,
2003,

Réalisation : 7,5 x 7, 5 x 7, 5 cm, acrylique, cure-dents, fils électriques, peinture blanche en bombe.
Croquis : papier jaune, crayon, feutre bleu et noir, stylo bleu.



Réalisation et croquis
du *Prototype B*,
2003,

Réalisation : cylindre
manufacturé,
cure-dents, carton.
Croquis : papier jaune,
crayon, feutre bleu,
étiquette de cylindre.

1.2.3.1. *Prototype A*

Le *Prototype A* est un cube de 7,5 cm x 7,5 cm x 7,5 cm en acrylique transparent qui représente matériellement le rôle d'un « récipient ». À l'intérieur, une structure en forme de « grille en volume » est composée de cure-dents de bois peints à la bombe en blanc mat. Les cure-dents sont espacés verticalement et horizontalement d'un intervalle qui mesure un centimètre, de sorte à former des grilles qui se succèdent et s'étagent, en profondeur et en hauteur. Un fil de cuivre fin de 25 cm de long, recouvert de caoutchouc bleu semi brillant, du fil électrique, traverse aléatoirement cette structure de « grille en volume ». Cette structure matérialise ce que j'ai appelé « ordre ». La grille représente, visualise concrètement, l'ordre, elle n'est pas un instrument réel de rangement. Elle sert à montrer que c'est en obéissant à son ordre que le fil bleu a pu « se déplacer » et occuper l'espace comme il le fait. La présence de la grille à pour fonction de visualiser comment le fil bleu pénètre le volume de la structure.

1.2.3.2. *Prototype B*

Le *Prototype B* est une composition de cylindres superposés, de 3,5 cm de diamètre pour une hauteur totale de 7,5 cm, en matériau acrylique transparent. Ce cylindre est, à l'origine, vendu comme « boîte à pilules » au rayon cosmétique d'une chaîne de magasins japonais. En fait, ce récipient permet d'y mettre tout objet pouvant rentrer à l'intérieur du volume de ses éléments. Ce cylindre est composé de trois petits cylindres élémentaires superposés, dont chacun mesure 2,3 cm de hauteur. À l'intérieur de chacun des cylindres-unités, j'ai placé des cloisons séparatrices, des séparateurs formés de carton découpé. Dans chacun des espaces ainsi aménagés sont placées une ou deux moitiés de cure-dents de bois. La présence des cure-dents souligne la fonction du séparateur : le rôle de celui-ci est de « mettre en ordre ». Le rôle du « récipient » cylindrique du *Prototype B* a la même fonction que le cube du *Prototype A*. Cependant, le *Prototype A* a été fabriqué à la main, tandis que le cylindre du *Prototype B* est une production industrielle. À partir de la réalisation de ces prototypes, il me semblait qu'une production industrielle pourrait être réalisée dans le cadre du projet *RANGER*.

1.2.4. Dispositifs

[...] Le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.³⁷

La définition du mot « consommation », en termes économiques, est « utilisation de biens ou de services »³⁸. Si *RANGER* avait voulu s'imposer dans ce domaine, quels biens ou quels services *RANGER* aurait-il proposé ? Sa mission aurait été principalement tout d'abord de faire deviner, et donc découvrir, aux gens le sens du mot, en même temps que la valeur et la profondeur de l'acte de « ranger ». Mais par quel moyen ? Dans mes photos d'objets quotidiens rangés, j'avais classé les objets de manières diverses. Le fait de « ranger », et le choix de l'ordre choisi, sont matière d'expérience personnelle. C'est-à-dire que c'est seulement grâce à cette expérience que je peux bien saisir en quoi consistent les qualités d'un bon « rangement ». Pour visualiser le processus de cette expérience, voyons le schéma A ci-dessous :

³⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

³⁸ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Millésime 2012, p. 518-519.

action de « ranger » + ordre + objet = expérience

Schéma A

Dans le schéma A, les parts que prennent *l'action de « ranger »*, et *l'ordre* pour constituer *l'expérience* varient selon le comportement de celui qui le rangement. Quant à la catégorie de *l'objet* elle peut être pratique diverse, et on n'est pas obligé d'identifier *a priori* (aspect et caractère) l'objet. Si le schéma A doit s'appliquer à une situation de consommation, c'est non seulement *l'objet* qui doit être susceptible d'être consommé, mais l'action du pratiquant qui doit nécessairement correspondre à *l'objet* destiné à être consommé. C'est ce que montre le schéma B ci-dessous, qui s'applique à l'expérience dans le contexte de la consommation :

action de « ranger » + ordre + objet = expérience

consommation

Schéma B

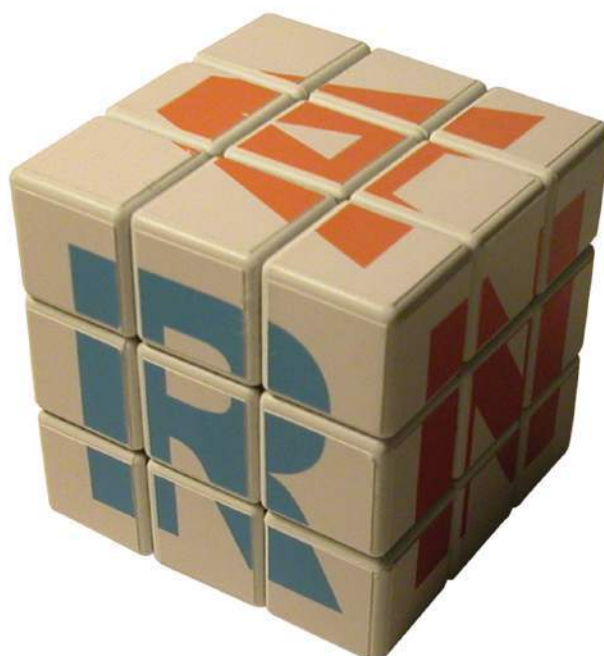
Dans ce cas, si l'on veut élucider l'art de « ranger » en contexte de consommation, il semble important de savoir si l'objet qui doit manifester ce qu'est « ranger » pourra s'insérer dans un tel contexte, c'est-à-dire être vendu dans un établissement commercial. J'ai alors trouvé, dans un magasin, deux jeux de patience (« casse-tête chinois») dont le mécanisme leur permet

de révéler en quoi consiste un « rangement ». En associant la structure du jeu de patience avec le schéma B, nous obtenons le schéma C :

action de « ranger » + ordre	+ objet	= expérience
jouer (mettre en ordre)	+ dispositif	

Schéma C

Cela veut dire que « jouer », dans un tel jeu de patience, correspond à l'*action de « ranger » + l'ordre*. Dans une telle situation, il y a beaucoup de manières, plus ou moins directes et rapides, de « ranger » en jouant avec le dispositif, mais toutes ont pour but de parvenir à « mettre en ordre », cet ordre étant ici cependant unique et correspondant au but final du jeu. En comparant *action de « ranger » + ordre* et « mettre en ordre » on constate que le déroulement de l'expérience donnée est similaire : mettre en ordre une situation. C'est-à-dire que c'est la manipulation même du mécanisme du dispositif du jouet, une fois que l'on s'est représenté le but final et que l'on ne manipule donc pas l'objet au hasard, qui correspond à l'expérience de « ranger ».



Hung-Chih Wang,
Rubik's Cube RANGER®,
2003,
5,7 cm x 5,7 cm x 5,7 cm,
jouet Rubik's Cube®,
peinture blanche en bombe,
papier autocollant imprimé.



Les lettres sur chaque face du R.C.R..

1.2.4.1. Le *Rubik's Cube* RANGER®

L'un des dispositifs est un Rubik's Cube³⁹ modifié que j'appelle *Rubik's Cube* RANGER® (RCR). Il s'agit d'un casse-tête géométrique à trois dimensions composé de vingt-six petits cubes (il n'y a pas de cube central). J'ai peint les cubes à la bombe en blanc, et sur chaque face j'ai apposé un autocollant. Les autocollants figurent les six lettres majuscules du mot RANGER⁴⁰, chaque lettre étant de couleur différente. Chaque face du cube est divisée en neuf sous-cubes dont les petites faces, une fois bien combinées, permettent de reconstituer une lettre. En regardant alors le cube, nous ne pouvons pas y lire d'un seul coup le mot « ranger », car nous ne pouvons voir, au maximum, que trois lettres à la fois. C'est en manipulant le cube pour chercher un sens satisfaisant à ces lettres que nous aurons la clef de l'énigme (et le nom de ce que nous venons de faire...). Alors le mot qui donne cette solution pourra être déchiffré, à la manière d'un mot croisé. Dans le cas présent, il y a donc deux étapes à accomplir dans ce « rangement ». La première est de trouver mentalement le meilleur parcours pour reconstituer les lettres fragmentées. La seconde étape est de trouver l'ordre dans lequel lire les lettres pour leur trouver un sens *satisfaisant*. Or, de tous les mots composables, NAGER, GARER, RAGER, REGNA, etc.,

³⁹ « Le Rubik's Cube (ou, beaucoup plus rarement, Cube de Rubik) est un casse-tête inventé en 1974 par le Hongrois Ernő Rubik, et qui s'est rapidement répandu sur toute la planète au cours des années 1980. Le Rubik's Cube est un cube dont chaque face est divisée en neuf cubes miniatures qui peuvent tourner indépendamment des autres. En fait le cube est composé d'un axe central portant les centres des 6 faces, de 8 cubes de coin à 3 faces visibles et de 12 cubes d'arête à 2 faces visibles. À l'état final, chaque face du cube de Rubik est d'une couleur homogène et différente des autres, mais la rotation indépendante de chaque face provoque un mélange des petits cubes de coin et d'arête. Le but du jeu est, après avoir mélangé les six faces, de manipuler le cube pour tenter de lui rendre son apparence d'origine, avec les six faces de couleurs unies. Les couleurs des faces du cube original sont : blanc en face de jaune, vert en face de bleu, orange en face de rouge. Sur les versions non originales, les positions relatives des faces de couleurs et même parfois les couleurs peuvent changer. » *Wikipédia* : « Le Rubik's Cube » [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Rubik%27s_Cube > (consulté le 23. 12. 2012).

⁴⁰ Également, la mise en ordre du mot RANGER réalise aussi le logo de la société RANGER®, qui représente le cube-jeu sous un angle montrant les trois faces R, A, N, livrant l'ordre du début du mot. À propos de la société RANGER®, voir p. 78.

seul RANGER utilise *toutes* les lettres et donne un mot de sens éclairant, *sans laisser aucun doute sur lui, puisque ce mot dit ce qu'on vient de faire*. Ainsi, non seulement un ordre est instauré visuellement, chaque lettre étant reconstituée, mais ce premier ordre permet d'en découvrir un deuxième, sémantique : RANGER, qui est le mot nommant l'action que l'on vient de faire et livrant le sens de l'objet et sa mission : manifester le sens de « ranger » par sa pratique même. Quand chaque chose est à sa place (= lettre lisible) un ordre global apparaît (= mot lisible). Quand RANGER est rangé on a compris ce que c'est que « ranger » et cet ordre est riche de sens : on y lit un sens.



Hung-Chih Wang,
Taquin RANGER®,
2003,
9 cm x 7,5 cm x 0,8 cm,
jouet Taquin, peinture blanche
en bombe, papier autocollant
imprimé.



Jouer, ranger (mise progressive en ordre).

1.2.4.2. Le *Taquin* RANGER®

L'autre dispositif est un taquin modifié dont la taille est de 9 cm sur 7,5 cm, avec 0,8 cm d'épaisseur. Je l'appelle le *Taquin* RANGER® (TR). Il était composé, à l'origine, de quinze petits carreaux numérotés d'un à quinze, glissant dans un cadre à seize places. Le jeu consiste à remettre en ordre les quinze carreaux de façon à ce qu'ils reconstituent une figure reconnaissable, à partir d'une configuration initiale quelconque ne représentant rien. La logique du jeu est donc une sorte de « rangement ». J'ai modifié l'apparence du jeu.

Ce que représente l'ensemble des carreaux d'un taquin peut être variable, l'important est que soit visible un motif quand tous les carreaux sont dans un ordre défini. Chaque carré est donc destiné à prendre une place particulière conforme à un ordre donné. C'est en ce sens que cet ordre a été fait par et pour le contenu (le dessin ou le motif du taquin). Quant au TR, son contenu figuré n'en est plus des lettres formant ensuite un mot, comme pour le RCR, mais la représentation graphique⁴¹ de l'image du RCR. D'un côté, au haut des carreaux du TR, nous trouvons le mot RANGER et une petite image du logo, l'image du RCR pour suggérer la figure à reconstituer par les carreaux. D'un autre côté, l'image du RCR qui sert de logo, en figurant sur l'objet-dispositif TR, établit une conjonction signifiante avec l'objet-dispositif RCR.

J'essaie d'instaurer en outre une relation tautologique entre ces deux dispositifs. Il y a inter-référence entre le volume RAN du RCR et sa représentation figurée sur la surface de TR, où figure à côté d'elle le verbe complet RANGER. Ainsi la surface du TR montre le RCR comme figure à reconstituer tout en en indiquant la signification : RANGER. Le TR est ainsi mis en dépendance du RCR. Inversement, la signification des lettres à reconstituer du RCR est livrée par le TR. Les deux jeux renvoient l'un à

⁴¹ Cette représentation graphique a été dessinée avec le logiciel Illustrator, imprimée sur papier autocollant, découpée et collée sur chaque carreau du taquin.

l'autre, s'éclairent l'un l'autre et forment comme une totalité, un jeu en deux parties, dont chacune donne des indices pour pouvoir jouer avec l'autre. Chacun range l'autre en ce sens, et le pratiquant le découvre en passant du plan bidimensionnel du TR au volume tridimensionnel du RCR. C'est un grand jeu en deux parties : les parties (composantes) du jeu sont aussi des parties (manches) du jeu.



Hung-Chih Wang, *Boîte d'emballage*,
2003, 21 cm x 17 cm x 5 cm,
boîte de Rubik's Cube®, *Rubik's Cube RANGER*®, *Taquin RANGER*®,
peinture blanche en bombe, papier autocollant imprimé.



Hung-Chih Wang, les objets « reconfigurés » ou métamorphosés par RANGER®
dans les rayons d'un supermarché, 2003, image retouchée.

1.2.4.3. La Boîte d'emballage

J'ai modifié l'apparence de la boîte d'emballage du Rubik's Cube[®] originel du commerce, qui avait été conçue à la fois pour bien présenter l'objet et pour se laisser facilement ranger dans un rayon. Cette boîte est un rectangle (21 x 17 x 5 cm), dont chacun des deux côtés opposés est symétrique à l'autre, comme dans la forme d'un cadre. Le contour de la boîte (5 cm d'épaisseur) est un carton biseauté vers l'intérieur blanc, ressemblant à un cadre, sur le bord inférieur duquel un papier imprimé des lettres RANGER donne son nom à la boîte. Les jeux sont intégrés dans un blister de plastique prémoulé exactement sur leurs deux formes. La forme originale du blister utilisé pour la vente du Rubik's Cube[®] comprenait le jeu et un mode d'emploi. J'utilise ce même blister, mais au lieu du mode d'emploi (inutile et même à proscrire, puisqu'il faut le deviner), j'ai placé mon TR à côté du RCR. La présentation du RCR et du TR dans cette boîte modifiée, ressemble parfaitement à celle d'un objet prêt à être commercialisé.

Les deux objets (RCR et TR), avant leur modification, provenaient du commerce. La question que je pose est celle-ci : pourrions-nous donc maintenir dans ce contexte de consommation les deux objets modifiés et les considérer comme des marchandises ? L'objet RANGER[®] pourrait-il être redestiné à la production industrielle pour la vente, acquérant une réalité commerciale succédant à sa nature de pur concept artistique ? La difficulté



Les boîtes de Rubik's Cube[®] d'origine dans un rayon de supermarché, 2002, photo numérique.

est ici que son intérêt majeur restant son concept artistique, un concept pourrait-il être vendu et trouverait-il des acheteurs ? D'ailleurs, quand un travail artistique utilise base matérielle commercialisée (comme dans le cas du dispositif RANGER[®]), comment aurait-il le droit d'être vendu dans un établissement commercial ? En général, la gestion de la vente des œuvres artistiques est toujours réalisée directement par une galerie d'art. En outre, même résolu le problème de sa commercialisation, dans un établissement commercial d'aujourd'hui, on vend au maximum des objets design, pas des œuvres artistiques. Si l'on acceptait que des œuvres artistiques puissent être vendues dans des établissements commerciaux comme des grandes surfaces, il me semble que la spécificité catégorielle de lieu commercial ne serait plus distinctement délimitée. Dans la plupart des cas, une œuvre artistique ne peut guère être vendue dans des supermarchés, à la fois en raison de son prix élevé et des goûts des clients habituels. En revanche, un objet banal du commerce « reconfiguré » en tant qu'œuvre artistique peut être vendu dans un lieu d'art. Mes deux œuvres RCR et TR veulent soulever concrètement cette question de la différence d'essence entre une œuvre d'art et un objet du commerce alors même qu'elles ont beaucoup en commun : où ranger mes objets RANGER[®] ?



Fig. 1 :
Fabrice Hyber,
P.O.F. Shop, the Lab,
1999, « Spiral TV »,
Tokyo, courtesy UR-Sarl.

Dans son œuvre *Prototypes d'Objets en Fonctionnement (POF)*, Fabrice Hyber rassemble une multitude de *POF*⁴², mais il en fait aussi

⁴² L'artiste a joué sur le calembour *POF*, « bof ». Sa définition de ces objets varie, mais il en parle souvent dans ces termes : « Je n'ai pas grand chose de précis à dire à ce sujet. » Il

commerce. Dans sa boutique *POF Shop*, l'artiste fait croire qu'il vend ses objets *POF* (objets inventés ou manufacturés mais auxquels a été apportée une modification qui en change le sens). Cette démarche de vente (sous forme de télé-achat) est par lui considérée, en tant que forme de présentation de son concept, comme étant elle-même également un geste artistique. Dans son *POF Shop* en effet, l'artiste ne vend pas ses objets *POF* directement au public, mais seulement à une galerie. Ainsi, le public peut croire qu'un objet banal devient une œuvre artistique à partir du moment où elle placée dans une galerie (ou dans un musée). Cela veut dire que c'est le lieu de destination d'un objet qui décide de son essence. En ce qui me concerne, s'agissant du set RCR + TR dans leur boîte d'emballage régénérée, je concevais pour lui une démarche de vente en tant que geste artistique, d'une façon comparable à ce que fait Hyber. D'ailleurs, le mode de présentation que j'envisageais est montré par une image (voir fig. *supra*) que j'ai retouchée par ordinateur. Je veux montrer la tentation (sous l'apparence d'une pseudo-tentative) d'une commercialisation de l'objet RANGER® tout en concrétisant visuellement cette problématique pour mieux la soulever. Un objet d'art se vend, pourtant ce n'est pas un objet comme un autre, la question de son prix de vente le montre. Mais où passe la limite ? Qu'est-ce qui fait qu'on range un objet ici plutôt que là ? À partir de quel degré de modification un objet change-t-il de nature ? Le déplacement, à la Duchamp, est contestable, et surtout n'est pas imitable (c'est idée qui est l'œuvre dans ce cas, et elle est unique), mais quand l'objet *lui-même* est modifié ?

implique une dimension d'autodérision de l'œuvre d'art vis-à-vis d'elle-même (ou de l'artiste), puisque certains objets *POF* sont montrés comme des objets qui « donnent à penser ». C'est l'une des raisons pour lesquelles l'artiste dit : « Les *POF* sont des ouvertures, des possibilités. »

1.2.5. Les procédés d'identification

Au même moment où je fabriquais les objets RANGER[®] (prototypes et dispositifs), une question m'est apparue : comment manifester l'unité d'inspiration, l'appartenance à un même projet et à une même « marque » des objets RANGER[®], qui unissaient des éléments et des concepts venus de domaines artistiques très différents, comme ceux du design et de l'architecture, comment manifester qu'ils s'inscrivaient dans une problématique plus vaste ? Certains procédés d'identification que je remarquais déjà dans ma vie courante depuis mon arrivée en France ont influencé mon travail.

- L'identification par les mots. J'apprenais le français en faisant correspondre certaines réponses à certaines questions, en découvrant comment les mêmes questions pouvaient être formulés de façon différente du chinois. C'est-à-dire que la ou les réponses devaient se formuler d'une certaine façon pour être une réponse considérée comme correcte. L'énigme de cette langue nouvelle pour moi m'a fait penser à ce que Roland Barthes a écrit sur son séjour au Japon dans le chapitre « La langue inconnue » de *L'Empire des signes* : « (...) Connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes.⁴³ ». Cet exercice ne m'obligeait pas seulement à m'efforcer de saisir avec rapidité un sens satisfaisant dans ce que j'entendais, sans trop réfléchir et perdre ainsi le fil, mais aussi à comparer telles et telles similarités ou dissemblances entre la langue française et ma langue maternelle : le mandarin. En essayant de parler correctement cette langue nouvelle, je devais m'efforcer de mettre en ordre les mots selon la syntaxe française, et présenter mes idées selon la logique, ou souvent seulement les

⁴³ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Édition du Seuil, 2007, p.15.

habitudes, de la culture française. L'identification ici est immatérielle et abstraite⁴⁴.

- L'identification par les couleurs. La couleur employée en tant que signe peut servir à indiquer certaines destinations des objets. La couleur utilisée comme signe est en effet omniprésente et peut se trouver sur des objets, des bâtiments, des lieux. Quand on voit un objet possédant une certaine couleur, dont on connaît déjà la signification, même si on ne connaît pas exactement la fonction de l'objet, on peut la deviner et identifier l'objet. Le vert vif de la Propreté de Paris en est un bon exemple. Ce phénomène peut jouer de même dans le domaine de l'art moderne et contemporain, c'est le cas du fameux bleu outremer YKB d'Yves Klein, ou du rayon vert de Fabrice Hyber⁴⁵. Certes, c'est chez tous les artistes que les couleurs ont une certaine raison d'être. Cependant, dans leur cas ces couleurs (bleu et vert) sont aussi devenues des attributs caractéristiques permettant d'identifier leurs œuvres parmi celles d'autres artistes. L'identification est donc ici allégorique⁴⁶.

⁴⁴ Aujourd'hui, une même langue peut être utilisée par des gens d'origines diverses. D'où des contradictions entre divers facteurs (prononciation et signification de ce qui est dit) qui m'ont poussé à aller plus loin et à développer deux pratiques artistiques. Voir : *Physionomie*, p. 221., et *D'où viens-tu?.*, p. 273.

⁴⁵ Voici les déclarations de ces deux artistes pour le choix de leur couleur. Yves Klein : « Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont [...] Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes [...] tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible. ». Fabrice Hyber : « En 1986, pour ma première exposition, *Mutation*, je me suis dit que mon seul outil de communication - livres, brochures, catalogues, cartons, etc. - serait le vert, pas un seul vert, plutôt une gamme, une sorte de rayon vert. Un vert qui renvoie également à la nature et à l'écologie, même si mon vert n'a pas la même nuance que celui des écologistes. Le leur a un côté presque réactionnaire, d'anti-mutation, ce qui est le contraire de tout ce qui me conduit. Aussi, j'ai pris leur vert, l'ai rendu artificiel et en ai fait mon logo. C'est un vert brillant qui n'existe pas dans la nature, sauf au printemps lorsque tout commence à pousser et que l'on sent partout une énergie décuplée. »

⁴⁶ Parallèlement, mon travail *Paquet de cigarettes* porte sur la question de la distance entre le signe et le sens. Voir p. 285.

1.2.6. Le logotype

Au travers d'une réflexion sur les procédés d'identification par le mot ou la couleur due à la découverte d'une langue nouvelle et de modes de symbolisation nouveaux, j'ai tenté d'uniformiser les objets de RANGER[®], et de conférer ainsi une identité au projet *RANGER*. J'ai utilisé la technique de l'identité visuelle⁴⁷ pour reconfigurer l'apparence des objets.

L'uniformisation de l'apparence des objets fait aussi partie de mon expérience de l'uniforme⁴⁸ au service militaire⁴⁹. Au cours de mon service national, j'ai été très attentif aux insignes militaires, arrivant non seulement à distinguer les grades et les emblèmes, mais aussi à découvrir le lien relationnel entre les divers insignes, leur signification et leur fonctionnement.

En conséquence, l'idée de fabriquer un logo (ou une marque) pour RANGER[®] a naturellement pris forme. Il y a donc une série de logos RANGER[®] qui s'est développée à partir du mot « ranger » et des six lettres qui le composent. Pour les deux dispositifs (RCR et TR), en fonction de leur forme et de leurs dimensions, j'ai dessiné deux logos graphiques.

- Pour le RCR, le logo est la représentation de la vue en perspective du dispositif RCR, mais en simplifiant la forme et en réduisant sa figuration à de fines lignes bleues. Sur les trois faces visibles on voit les trois premières lettres de RANGER[®], R bleu, A orange, N rouge.

⁴⁷ L'identité visuelle est la représentation graphique de l'identité d'une entité telle qu'un individu, un objet, un environnement, etc. Elle exprime grâce à un style graphique propre à l'entreprise, les valeurs, l'activité et les ambitions de celle-ci et se traduit par des signes, des couleurs, des formes, des textes ainsi que des mises en forme. L'identité visuelle dans le domaine du commerce, notamment, permet de reconnaître qu'il s'agit de telle entreprise plutôt qu'une autre. *Wikipédia* : identité visuelle [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A9_visuelle > (consulté le 03. 01. 2013).

⁴⁸ La culture de l'uniforme est bien implantée dans mon pays, Taiwan, et même plus largement en Asie. On trouve des uniformes dans le système éducatif, dans les entreprises, les usines, etc.

⁴⁹ Jusqu'à présent (2014), il y a à Taiwan un service militaire national. J'ai donc fait dix-huit mois de service. J'étais à la Croix-Rouge, ce qui m'a permis de rencontrer des militaires venant de différentes sections.

Ce logo est devenu peu après l'image imprimée sur les carreaux du dispositif TR (voir la page suivante).



Hung-Chih Wang,
logo de *Rubik's Cube RANGER*®,
2003,
dessin par ordinateur.

- Pour le TR, le logo est rectangulaire. Ce sont les six lettres de « ranger » disposées horizontalement, avec un point carré dans chaque intervalle de deux lettres, mais le R final a été remplacé finalement par le logo du RCR, dont la première lettre était un R, ce qui a permis une combinaison des deux logos. Cela sert notamment à relier les deux dispositifs, mais j'ai aussi tenté, voulant individualiser ce logo pour le TR, de suggérer un certain dynamisme des lettres évoquant le mouvement de translation du jeu par l'utilisation de nuances différentes de bleu (voir *infra*).

La couleur de mes logos est liée à la fois à l'apparence des objets et à leur contexte. À la base, les couleurs de ces logos devaient avoir un caractère voyant, éclatant et vif, pour pouvoir attirer le regard mais aussi pour leur donner un côté ludique, un aspect enfantin. Ces objets, le RCR et



Combinaison des logos.

le TR, mais aussi les figurines publicitaires⁵⁰ (voir plus loin), étaient d'ailleurs à l'origine des jeux et des jouets. Le sens du logo et le choix de ses couleurs ont donc été abordés dans un état d'esprit enfantin.



Hung-Chih Wang,
logo du *Taquin*
RANGER[®],
2003,
dessin par ordinateur.

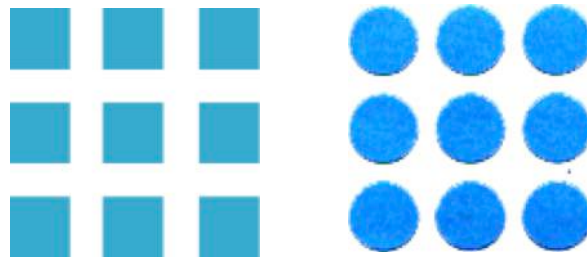
Pendant mon apprentissage de la langue française, j'avais trouvé des objets, qui, en les manipulant, m'avaient permis de saisir le sens de la langue. Ce sont souvent des objets destinés à l'enfant, comme les jouets, mais ce sont aussi des mots simples. Ils ont souvent une allure évoquant un début naïf, avec une apparence simplifiée, comme pour se rapprocher de l'enfant. « Le jouet français », disait Roland Barthes, « signifie toujours quelque chose, et ce quelque chose est toujours entièrement socialisé, constitué par les mythes ou les techniques de la vie moderne adulte. »⁵¹ Autrement dit, le jouet pourrait être considéré comme une préparation par une représentation simplifiée du monde de l'adulte. Ce contact avec des

⁵⁰ Dans la publicité par animation en volume réalisée pour la promotion de la société RANGER[®]. Voir la partie : « Représentation publicitaire », p. 99.

⁵¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1957, p. 55.

objets pour enfant m'a en effet permis de saisir plus facilement le sens et l'usage de la langue des adultes.

Par ailleurs, en m'inspirant des croquis faits pour RANGER[®], j'ai dessiné deux logos graphiques (ci-dessous) comme métaphores de *RANGER*. L'un est une forme carrée composée par neuf carrés rangés trois par trois de couleur bleu clair. L'autre reprend le même nombre, soit neuf, mais la forme devient ronde et le bleu plus vif. Ces deux logos proviennent à la fois de l'aboutissement de « ranger » et de leur rôle de symbole dans l'élargissement de ma conception à l'urbanisme⁵².



Logos de *RANGER*, 2003, dessin par ordinateur.

⁵² Cette idée de l'application de ma conception à l'urbanisme provient d'un exercice d'élargissement du projet *RANGER*. J'ai alors conçu le projet comme une série d'aménagements sociaux. Dans une animation graphique que j'ai réalisée l'objectif parcourt une forêt de piliers rectangulaires. Le logo est alors une représentation schématisée de cette forêt vue de dessus.

1.2.7. La limite entre arts plastiques et design

RANGER est paradoxalement un projet aux limites floues, qu'on peut ironiquement ranger diversement, à la fois dans la catégorie des arts plastiques (photo, vidéo, prototypes), dans celle du design (dispositifs et logotypes) et dans celle de l'architecture (l'intérieur de la *Boîte RANGER*⁵³). Comme le disait ma lettre de motivation artistique écrite pour passer le concours d'équivalence aux Écoles des Beaux-Arts, je tente de rendre formellement floue la limite entre les arts plastiques, le design et l'architecture, de déranger leur rangement habituel. À l'oral, pendant mon entretien, certains jurys m'ont interrogé sur la destination du projet *RANGER* : est-ce du design ou de l'art ?⁵⁴ Pour moi, en fait, ce n'est qu'une question de catégorisation, d'appropriation, de revendication, de rangement.

En 2003 cependant, j'avais répondu que c'était de l'art (de l'art plastique). Dans les Écoles des Beaux-Arts en France, on propose trois options, « art », « design » et « communication »⁵⁵. Si j'avais coché l'option « art » dans le formulaire de candidature, c'est parce que je souhaitais poursuivre ma recherche en arts plastiques. Il me semblait cependant que ces options n'étaient qu'une distinction matérielle à finalité pratique, qu'elles ne signifiaient pas une réelle séparation créative et artistique. Dans une telle optique pratique, le choix du médium offre des critères, de même que le fusain est destiné au dessin et pas à l'aquarelle, mais aussi la nature utilitaire ou non des réalisations, ainsi une chaise de forme moderne sur

⁵³ Voir la partie « *La Boîte RANGER* », p. 103.

⁵⁴ Curieusement, j'ignore pourquoi on ne m'a pas demandé pourquoi je pensais que c'était plus de l'art plastique que du design. Je pense que les réponses peuvent varier selon chacun.

⁵⁵ Dans les 53 écoles habilitées par le ministère de la Culture et de la Communication à préparer aux diplômes nationaux, il existe presque toujours une option « art ». 60% environ des étudiants y suivent leurs études, les 40% restant se répartissant entre l'option « design » et l'option « communication ». *Wikipédia* : CNAP [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.cnap.fr/navigation/ressources-en-ligne/études-d'art/entrer-dans-une-école-d'art#node-1857> > (consulté le 03. 01. 2013).

laquelle on peut s'asseoir relève du design et non pas de la sculpture. En ce sens, une certaine catégorisation est possible et utile.

Au bout de quelques années, je me suis mis à réfléchir sur ces questions ontologiques : que sont les arts plastiques et le design ? Quelle est la différence entre les deux ? De plus, dans *RANGER*, quelle partie évoque une orientation allant plutôt vers le design, et quelle partie plutôt vers l'art plastique ?

Cette catégorisation semble être redéfinie à chaque époque. A partir des années 1980, la frontière entre les arts plastiques, le design et l'architecture devient poreuse. Les diverses catégories s'approprient mutuellement leurs caractéristiques. Les œuvres de Tobias Rehberger et de l'Atelier van Lieshout (AVL) manifestent cette appropriation. Les objets créés par ces artistes ont indéniablement un aspect « design et architectural ».

Dans les œuvres de Tobias Rehberger, on trouve souvent une dimension design. Quant à leur côté design, il dit : « J'utilise le design comme accès à l'art, non pour rendre les choses plus belles ou mieux. Son idéologie ne me concerne pas. Je ne pense pas que l'on puisse faire de

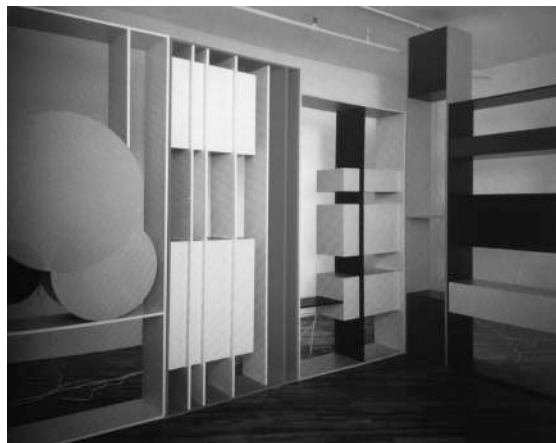


Fig. 2 :
Tobias Rehberger,
Jack Lemmon's legs and libraries,
2000,
vue de l'installation.
Friedrich Gallery, New York.

meilleures tables ou de meilleures chaises.⁵⁶». Le choix de la forme design est donc fait stratégiquement, pour questionner la relation entre le design et l'environnement, notamment par le côté décoratif. Il ajoute : « Quand quelque chose est décoratif, il en devient moins explicite. C'est à la fois plus fiable et plus dangereux. J'apprécie le fait de jouer sur plusieurs perspectives. C'est comme avoir plusieurs épaisseurs. Si l'on parle du strict point de vue du designer, la majeure partie de mon travail n'est pas du bon design. Mais qu'est-ce que l'art décoratif ? Pourquoi un truc affreux n'est-il pas décoratif ? Tous les arts ont leur côté décoratif, même les pièces plus conceptuelles, ou les prétendues affreuses. C'est le piège dont je parlais plus haut. Les catégories ne sont pas figées.⁵⁷»

Rehberger dit encore : « Je ne me soucie pas de souligner les limites de l'art. Il s'agit plutôt d'être en mesure de gérer les potentialités et de poser des questions.⁵⁸» En ce sens, Joep van Lieshout déclare : « Je me sens artiste, car cela englobe tout à la fois.⁵⁹» Selon lui, c'est la perspective artistique qui garde illimitée, ouverte, sa pratique. Quant à RANGER®, s'il est vrai que je ne m'y considère pas comme un artiste, mais plutôt comme un concepteur, cependant, puisque l'art est assez vaste pour englober des

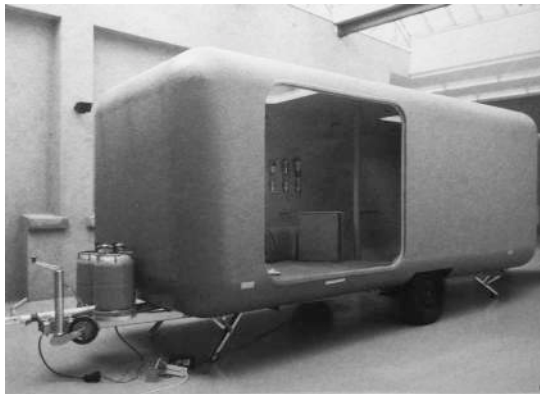


Fig. 3 :
Atelier van Lieshout,
Aperto 95,
1995,
vue de l'installation,
Nouveau Musée/institut Villeurbanne,
Courtesy gal. R. Pailhas.

⁵⁶ « Tobias Rehberger, translation, perspective et perception », interview par Jérôme Sans, *Art press* n° 284, novembre 2002, p. 44-48.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ La question posée était : « En tant qu' « atelier », comment vous positionnez-vous ? Vous considérez-vous comme un artiste, un artisan, un designer, un homme d'affaire, un activiste ou un simple travailleur ? » Nathalie Blanc et Julie Ramos, *Écoplasties : Art et environnement*, Paris, Manuella, 2010, p. 77.

dimensions de design et d'architecture, pourquoi ne répondrais-je pas à cette question : c'est du design artistique, mais aussi de l'art utilisant le design ?



Hung-Chih Wang, conception de la société RANGER, 2003, image retouchée.



1.3. RANGER[®] comme société

1.3.1. L'intention de commercialiser l'objet RANGER[®]

Le Rubik's Cube et le taquin originels du commerce étaient disposés dans le rayon jouet d'une grande surface. L'objet, dans ce lieu, a évidemment un caractère commercial, dans un tel contexte de consommation.

Quand j'avais réalisé le RCR et le TR en les remplaçant dans la boîte d'emballage d'origine mais « reconfigurée » et « régénérée » du Rubik's Cube[®], il m'était venu à l'idée de placer ce nouvel ensemble (RCR et TR dans la boîte d'emballage modifiée) dans le rayon jouet d'une grande surface. C'est-à-dire que cet objet y aurait gardé l'apparence d'un objet manufacturé malgré sa métamorphose en un objet à la fois conceptuel et pratique, ouvrant à une médiation sur le sens de « ranger » (par son aspect et son fonctionnement), posant aussi la question de son statut dans un contexte de consommation, comme l'explique le texte de la partie « Dispositifs »⁶⁰. Si cette idée avait été mise en pratique dans de telles conditions, que se serait-il passé ? Il aurait pu se faire que le client aurait cru que l'objet était seulement une nouvelle version du jeu de patience bien connu, sans jamais parvenir à la compréhension directe de son concept de « ranger ». Autrement dit, ne faudrait-il pas que le client ait d'avance réfléchi à cette notion de « ranger », pour qu'il puisse saisir la raison d'être de ce nouveau produit ? Cela soulevait le problème de l'implication réciproque du concept et de l'objet l'incarnant. Une œuvre d'art qui repose sur un concept n'est que virtuellement une œuvre d'art tant qu'elle n'est pas comprise.

Mettre en vente des objets RANGER[®] aurait pour effet de mettre en évidence le contraste entre galerie d'art et grande surface. Dans tout lieu commercial, le statut de l'objet exposé est toujours lié à la consommation.

⁶⁰ Voir *supra* p. 49.

Ainsi, l'essence de l'objet ne pouvait apparaître dans ce lieu. Dans la galerie d'art, l'essence de l'objet exposé apparaîtrait d'emblée comme à la fois matérielle comme matériau et immatérielle comme concept. La grande surface, elle, est supposée ne jamais proposer des objets qui auraient un statut artistique. Quant à RANGER[®], placé dans une grande surface, il voulait concrétiser, matérialiser, illustrer matériellement le statut ambigu de « ranger », car « ranger » porte d'abord sur des choses matérielles mais repose sur un concept immatériel d'ordre. « Ranger » a deux faces, matérielle et immatérielle. Le concept « amphibie » de RANGER[®], me semble-t-il, devait s'incarner en un tel lieu pour permettre le passage de l'*action* de « ranger » à la *conception* de « ranger ». C'était le jeu d'une pratique « pratico-plastique » de la philosophie.

Cette transition qu'il aurait permis d'opérer aurait pu faire accéder RANGER[®] à une étape ultérieure de « proposition » encore plus concrète. Pourrait-on avoir recours aux services de RANGER[®] ? Mais, quels sont ces services que RANGER[®] aurait pu présenter ? Il aurait proposé alors, faisant passer par la pratique à la théorie, non seulement l'expérience pratique de « ranger » par la manipulation des objets RANGER[®], mais par celle-ci d'accéder à la compréhension de la notion de « ranger ». Unissant compréhension pratique et comportement conscient, apparaissait une manière d'exister globale, « l'attitude RANGER[®] ». Cette attitude aurait été transmise, par exemple, en proposant de partager la logique et la pratique du rangement à l'occasion du problème concret particulier de savoir comment ranger telles et telles choses dans telles et telles conditions. Ou bien, en proposant de vendre des rangements particuliers, s'adaptant à certaines situations, etc. Cette forme de proposition pouvait être rapprochée de la réparation en informatique, ou de l'enseignement de la conduite, par exemple. On propose une expérience, une formation et un service. Pourtant, si l'on prend l'exemple de l'école de conduite, la voiture y est l'intermédiaire entre la formation et le client. La voiture en tant que telle y est donc un matériel concret. Quant à RANGER[®], l'intermédiaire ce pouvait être un bureau de consultation, en tant que lieu, qui aurait pu

devenir une sorte d'entreprise de monstration/démonstration. Puisqu'il s'agissait d'une réalité tout autant conceptuelle que matérielle, cette monstration/démonstration de RANGER[®] semblait pouvoir et devoir se muer en société.

Si l'ordre est une notion aussi bien métaphysique que cosmologique, esthétique, psychologique et pratique, l'art de ranger relevait autant de l'art pur que de l'art appliqué. L'art de ranger devait aussi être appliqué pour apparaître comme art.

1.3.2. La société RANGER®

L'unité initiatrice est le condensateur de l'énergie de la collectivité, toujours orientée vers la connaissance et l'innovation. [...] La viabilité de la collectivité se mesure au nombre d'unités initiatrices qu'elle est capable d'engendrer. Dans l'unité initiatrice se manifeste une activité créatrice collective.⁶¹

La définition du mot « société » est « le fait pour un groupe d'individus de la même espèce d'établir des relations entre eux »⁶². Pour RANGER®, en tant que société, il s'agissait d'être structurée, organisée et multifonctionnelle, c'était les qualités qu'elle devait avoir en tant que société.

Dans le projet *RANGER*, si ce sont chacun de ses concepts et chacun de ses objets qui y sont considérés comme des individus, quelles connexions relationnelles établir entre ceux-ci ? Les relations entre les prototypes et les dispositifs étaient déjà antérieurement développées et cohérentes. Ainsi, les dessins, le projet d'urbanisme en trois dimensions, le logotype, etc., tous pouvaient aussi être considérés comme des intermédiaires, puisqu'ils avaient été conçus pour RANGER®. Pourtant, pour obtenir une structure véritablement organisée, un classement général de ses différentes sortes d'objets était aussi nécessaire. C'est pourquoi quant à la structure de RANGER®, le classement hiérarchique des divers éléments est fonction de leur position par rapport au concept dans

⁶¹ Vladimir Tatline, « Le Rôle de l'unité initiatrice dans l'activité créatrice de la collectivité », dans : *Vladimir Tatline*, sous la direction de Larissa Jadova, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 206 : 1^e et 3^e thèses des 7 thèses de Tatline.

⁶² *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Millésime, 2013, p. 2383.

l'organisation de l'ensemble. C'est-à-dire que chaque concept et chaque objet y ont sa raison d'être, en une relation à la fois transitive et réciproque.

Dans l'œuvre *Steckerkuben* (1968), l'artiste allemand Edy Brunner a rassemblé un certain nombre de prises éclectiques cubiques en y branchant des fils électriques. Nous y trouvons deux niveaux d'unités : la prise comme unité et l'unité formée par l'ensemble des prises. L'intégralité des prises constitue une forme complexe en signifiant une sorte de circulation interne. À chaque prise sont branchés deux fils électriques, un fil reliant une prise à une autre. Cela suggère une chaîne de fonctionnement, mais cela sous-entend aussi qu'une panne fonctionnelle, s'il elle arrive, peut provenir du débranchement d'un fil. C'est-à-dire que chaque prise et chaque fil qui y est branché a sa propre place nécessaire, mais aussi que le fonctionnement provient de l'ensemble des connexions (cependant, si une société est comme l'unité d'une collectivité, nous trouvons encore des unités à l'extérieur de cette société). Entre les unités d'une société, il y a aussi hiérarchie. Comme le dit Ernest Renan : « L'humanité, en effet, n'existerait pas comme unité, si elle était formée d'unités parfaitement égales et sans rapport de subordination entre elles.⁶³ »

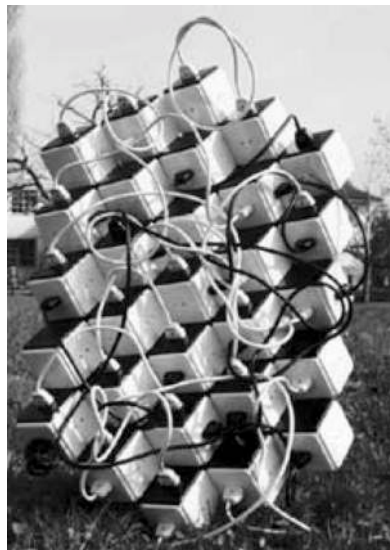


Fig. 4 :
Edy Brunner,
Steckerkuben,
1968,
Vue de l'Installation,
Prises électriques de forme cubique,
fils électriques.

⁶³ Ernest Renan, *L'Avenir de la science*, Paris, Flammarion, 1995, p. 1037.

Ainsi c'est le système de toute société qui m'a suggéré un fonctionnement logistique. La logistique est l'ensemble des moyens à prendre pour gérer toutes les activités permettant d'accomplir une mission le plus efficacement possible. Dans une entreprise, c'est également l'ensemble des moyens d'organisation de la production.

L'autarcie/autonomie du travail de l'Atelier van Lieshout semble liée à ses qualités de logistique. L'idée organisant le travail de l'AVL est de réaliser un projet à sa propre manière pour constituer une réponse face au

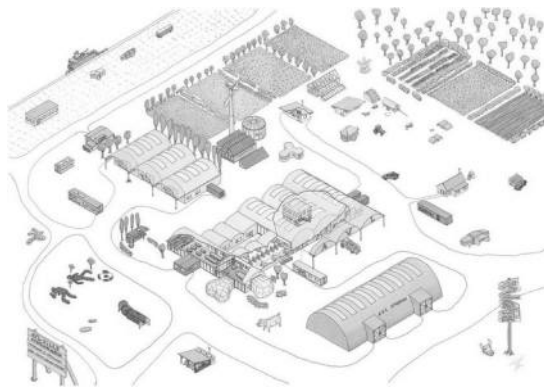


Fig. 5 :
Atelier van Lieshout,
AVL Ville,
2000,
90 x 60 cm,
aquarelle sur papier,
édition 5/5.

capitalisme. Afin de parvenir à une autarcie/autonomie, van Lieshout a collaboré avec des spécialistes de différents domaines pour pouvoir fabriquer ses propres dispositifs d'unité d'habitation. La nécessité matérielle dépend de la fonction d'usage. C'est pourquoi la forme de design⁶⁴ d'AVL s'adapte particulièrement à la fonction événementielle. Pour AVL, l'appropriation catégorique est liée à cette question sociale : comment une collectivité peut-elle suffire à ses propres besoins et vivre de ses seules ressources ? Une collectivité comme celle d'AVL présente un aspect d'unité qui garde une ressemblance avec celle des sociétés simples et de taille réduite.

⁶⁴ Il s'agit d'une approche inspirée par l'idéologie des Shakers. Les Shakers sont les membres d'une branche du protestantisme issue des quakers née au début du XVIII^e siècle. Les convictions puritaines des Shakers leur ont fait développer un style propre de mobilier, dépouillé de tout ajout décoratif. Longtemps considéré comme purement utilitaire, le mobilier shaker a ces dernières années attiré l'attention de *designers* qui y voient une préfiguration du minimalisme actuel. Aux États-Unis, les Shakers sont essentiellement connus pour cette raison, bien davantage que pour leurs opinions religieuses, et les meubles shakers d'époque se vendent à des prix très élevés. *Wikipédia* : Shakers [en ligne]. Disponible sur : < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Shakers> > (consulté le 06. 03. 2013).

1.3.3. La représentation de la société

Si l'on devait représenter de façon simplifiée la gestion de la commercialisation des produits, on aurait trois rôles nécessaires dans le circuit commercial :

- Personnage (l'acheteur et le vendeur).
- Objet (produit, ou valeurs, dans la vente de services).
- Action (consistant en achat, vente, échange).

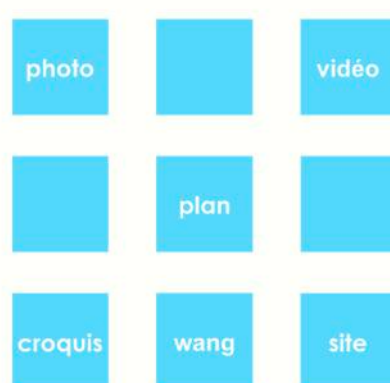
Dans ce circuit, ce qui revient au personnage est de prendre connaissance de l'objet par une certaine mise en rapport qui suppose des moyens de connexion avec l'objet. Il y a donc représentation de l'objet. La représentation n'est pas la présentation même. Elle est comme l'image d'une présentation. Dans l'œuvre *RANGER*, la représentation ne livre pas l'objet de la société *RANGER*[®], même pas son projet, mais comme représentation elle occupe une place de médiation entre *RANGER*[®] et *RANGER*. Dans *RANGER*, j'ai essayé de faire que mon intervention soit une partie de ma pratique artistique.

Si *RANGER*[®] doit pouvoir être considérée comme une société, alors quelques démarches de représentation et de promotion s'imposent, qui seront inspirées par celles d'une société réelle. Avec mon budget limité, j'ai choisi des moyens économiques, mais efficaces du point de vue de la diffusion de cette représentation. Vu les conditions, pour *RANGER*[®], il fallait deux sortes de médiums : informatique et matériel.

1.3.4. La représentation informatique

Dans un système de promotion, le médium informatique est un moyen utile et économique. Grâce aux avancées technologiques, la promotion peut être diffusée sur des supports électroniques, et pour le producteur de promotion cela permet donc à la fois d'économiser du temps et de gagner en efficacité. De RANGER[®] en tant que société il était indispensable d'avoir une présentation lisible et compréhensible. J'ai donc utilisé le logiciel de présentation Powerpoint en utilisant deux formes mécaniques de présentation : le passe-vue (vidéo en boucle) et l'interaction (site internet). L'avantage de cette présentation est de montrer systématiquement l'intégralité de la société RANGER[®], mais également, sur la page d'accueil, de fournir interactivement des fonctions de raccourcis vers ce que l'on veut consulter.

Sur le site internet, en cliquant sur la page d'accueil, nous voyons les six lettres du mot RANGER en mouvement. Le sens de rotation de chaque lettre la fait tourner selon deux axes en sens antihoraire. Les six lettres tournent l'une après l'autre de gauche à droite, sens de la lecture. Ce mouvement de va-et-vient peut suggérer une réflexion sur l'action de « ranger ». Ensuite, le mot RANGER se fond pour disparaître et laisser place à la page principale. Sur cette page, nous trouvons une grande forme carrée composée de neuf carrés séparés, trois sur trois, de couleur bleu clair.



Hung-Chih Wang,
page principale du site
internet RANGER,
2003,
informatique.

Le contenu des six cases interactives :

Catégorie (case interactive)	Contenu (dans l'ordre d'affichage des pages)
Plan	Quatre images du bâtiment de la société RANGER® sous des perspectives différentes.
	Cinq images du Parc de loisir et de sports de la société RANGER® sous des perspectives différentes.
	Le formulaire de souscription à la société RANGER®. Une image de la <i>Boîte RANGER</i> en perspective dimensionnelle. Une image d'une personne tenant la <i>Boîte RANGER</i> pour avoir une idée de l'échelle.
	<p>Une image de trois objets minuscules (en animation) :</p> <p>Une figurine (taille d'origine et agrandie. En cliquant dessus, plusieurs vues sont disponibles : dos, devant, profil).</p> <p>Une poubelle et un véhicule de nettoyage (en mouvement de va-et-vient entre la droite et la gauche de la page, et en boucle).</p> <p>Une image d'accès à la publicité d'animation.</p>
	Publicité d'animation : quinze secondes, en boucle.
	Trois images de l'objet (RCR et TR dans leur boîte « régénérée ») dans le rayon d'un magasin dans des perspectives différentes.
	Deux images de l'objet <i>Rubik's Cube RANGER®</i> et de

	l'objet <i>Taquin</i> RANGER® en perspective.
--	---

Catégorie	Contenu
Photo (photos des objets montrant l'intervention de « ranger » selon un classement vertical en fonction de cinq ordres)	Deux photos de croquettes pour chat. L'intervention de « ranger » <i>de manière aléatoire</i> .
	Deux pages de photos d'objets dans leurs lieux de rangement. Première page : douze photos. L'intervention de « ranger » selon l' <i>usage</i> des objets. Deuxième page : treize photos. L'intervention de « ranger » par classement selon la <i>taille</i> .
	Douze photos d'objets dans un lieu neutre. L'intervention de « ranger » par classement <i>horizontal</i> .
	Un jeu interactif : placer des objets (en image) selon un rangement (en image). L'intervention de « ranger » par <i>participation à un jeu</i> .
	Neuf photos du processus de démonstration du rangement d'objets dans une chambre, avec la présence du concepteur. L'intervention de « ranger » dans un espace élargi par rapport aux termes précédents.

Catégorie	Contenu
Vidéo	Deux photos d'objets liés aux études, sur une table,

	prises avant et après l'intervention de « ranger ».
	Une vidéo de démonstration du déplacement des objets sur la table. Deux minutes de vidéo sans montage, avec son provenant de l'environnement : bruit du déplacement des objets et musique provenant d'une radio.

Catégorie	Contenu
Croquis	Huit pages de croquis sur RANGER [®] , dont prototypes, dispositifs, logotypes, rangements, vêtements, véhicules, société et urbanisme. Sont montrées deux vidéos alternativement : le trajet du déplacement en fonction de l'ordre imposé par la structure de rangement et d'un plan fictif d'urbanisme, en trois dimensions.

Catégorie	Contenu
Site	Le plan du site avec ses fonctions de raccourci, une représentation de l'architecture du site qui liste les ressources proposées.

Catégorie	Contenu
Wang	Curriculum Vitæ du concepteur.

	Texte sur sa motivation artistique ⁶⁵ .
--	--

La séparation des formulaires (ci-dessus) permet de consulter les rubriques de manière indépendante selon les catégories figurant sur les cases interactives boutons de la page d'accueil ; il n'y a pas d'ordre obligatoire. À côté de cette offre internet, un catalogue RANGER[®] sera aussi disponible, dont nous parlerons dans le chapitre suivant.

⁶⁵ Voir p. 32.

1.3.5. La représentation matérielle

1.3.5.1. Le catalogue

Outre sa présentation par informatique, un catalogue associé à celle-ci offrait aussi une présentation matérielle de la société RANGER[®]. Dans celui-ci, je décrivais le contenu que je montrais dans la version informatique. La présentation entre site internet et catalogue papier ne diffère pas seulement quant au support, informatique ou matériel, mais aussi quant à la logique de la méthode de consultation. Dans la consultation d'un site internet sont proposées plusieurs possibilités d'accès. Si l'on prend l'exemple du site RANGER[®], on peut commencer par l'accès Vidéo ou bien par d'autres accès. S'agissant de la question de la compréhension du projet, on saisit en quoi consiste le projet au fur et à mesure de la consultation. Quant au catalogue RANGER[®], d'un format standard A4, on peut lire et tourner ses pages papier comme pour la lecture d'un récit. La présentation peut aussi être compréhensible dans une certaine mesure même sans suivre l'ordre des pages. Cependant, avoir d'abord compris certains des différents processus du projet peut aider à l'intelligence globale du projet. Pour cette raison, comme l'arrangement du contenu du catalogue en papier est fixe, il devient donc quelque chose à déterminer au préalable. Je dois dire également que c'est le processus de mise en ordre de ce contenu qui m'a suggéré la mise en œuvre de *RANGER*.

Le fait est que l'ordre de classement du document peut exercer une influence sur le lecteur. Il faut donc trouver des principes de classement, ordre chronologique, alphabétique, etc. Cependant, on peut se demander quel classement sera le plus logique ou accessible⁶⁶ pour donner accès à l'ensemble du projet *RANGER*. Il m'a été utile pour y réfléchir de m'aider

⁶⁶ Au moment de la préparation du concours d'équivalence aux Écoles des Beaux-Arts, ce catalogue a aussi servi à permettre une compréhension globale du projet au jury.

de la méthode que j'avais mise au point avec ma *Logical Box*⁶⁷ car elle m'a apporté certaines suggestions. Il me semble cependant qu'il n'y a pas d'ordre descriptif qui soit absolument meilleur qu'un autre et définitif. Puisque dans RANGER® coexistent sens artistique et bureautique, il m'a semblé qu'en conséquence l'ordre du catalogue pouvait être le suivant :

Catégorie	Contenu	Page
Couverture	De manière graphique, le mot « ranger » en majuscules, répété sans intervalle entre les mots.	recto
Wang	Texte de ma motivation artistique. Un croquis de « ranger » au-dessous.	p. 1
Photo	Deux photos de croquettes pour chat éparpillées, superposées verticalement. L'intervention de « ranger » <i>de manière aléatoire.</i>	p. 2
	Six photos du rangement d'objets dans leurs lieux de destination. L'intervention de « ranger », <i>selon l'utilisation</i> des objets.	p. 3
	Douze photos de classement d'objets dans leurs lieux de rangement. L'intervention de « ranger » par	p. 4

⁶⁷ Voir p. 3.

	classement <i>par taille</i> .	
	Deux photos de stylos après et avant le classement.	p. 5
	Série de neuf photos du processus de démonstration de rangement d'objets dans une chambre, avec la présence du praticien (concepteur). L'intervention de « ranger » dans un espace élargi par rapport aux termes précédents.	p. 6
	Neuf photos d'objets dans un lieu neutre. L'intervention de « ranger » <i>par classement horizontal</i> .	p. 7-9
	Groupe de neuf photos d'objets disposés. Une photo des mêmes objets rangés par le rangement.	p. 10
Transition	De manière graphique, le mot « ranger » répété, en majuscules, sans intervalle entre les mots, pour focaliser sur le mot « ranger ». Une transition vers une société formelle.	p. 11
Croquis	Schéma du logotype.	p. 12
Plan	Image de la mise en vente des objets (RCR et TR dans la boîte « régénérée »)	p. 13

	dans le rayon d'un supermarché.	
	Dessin graphique de l'objet RCR et détails de photos de l'objet RCR et de son emballage.	p. 14-15
	Dessin graphique de l'objet TR, détails de photos de l'objet TR et démonstration du processus du jeu.	p. 16-17
Croquis	Dessin graphique du bureau de la société, avec la <i>Boîte RANGER</i> à l'échelle 1/15.	p. 18-19
	Maquette, à l'échelle 1/10, en carton du bureau de la société exposée dans l'espace d'une galerie à l'École des Beaux-Arts de Rennes.	p. 20-21
Plan	Différentes vues de la <i>Boîte RANGER</i> + photos de tiroirs ouverts + photos des objets qu'ils contiennent.	p. 22-25
	Quatre vues du bâtiment de la société RANGER®.	p. 26-27
	Cinq images du Parc de loisir et de sports de la société RANGER®.	p. 28
Croquis	Quatre images du plan d'urbanisme montrant l'interface du logiciel 3D.	p. 29
Plan	Un formulaire de souscription vierge.	p. 31

	Trois formulaires de souscription pré-remplis.	p. 33-37
Couverture	Les mots « ranger » à l'envers, en majuscules, sans espace entre les mots.	verso

RANGER SOUSCRIPTION

emplacement
photo

Merci de remplir ce bulletin lisiblement en majuscules et de l'adresser accompagné de votre règlement à l'ordre du service du Ranger, à : Ranger - Service des relation avec les publics - 121Bis, Av Du Colonel Fabien - 94800 Villejuif - Tél. : 01 53 14 42 17

si précédente adhésion, n° adhérent _____

M MME MLLE

NOM _____

PRÉNOM _____

DATE DE NAISSANCE _____

ADRESSE COMPLÈTE _____

TÉLÉPHONE _____

MÉL [E.MAIL] _____

PROFESSION OU ACTIVITÉ PRINCIPALE

SCOLAIRE [1]

ÉTUDIANT [2]

MERCI DE PRÉCISER

SIGLE OU NOM DE L'ÉTABLISSEMENT _____

NOM DE L'UNIVERSITÉ _____

CODE POSTAL _____

ENSEIGNANT DU PRIMAIRE [3]

ENSEIGNANT DU SECONDAIRE [4]

ENSEIGNANT DU SUPÉRIEUR [5]

DOCUMENTALISTE, BIBLIOTHÉCAIRE [6]

OUVRIER, AGRICULTEUR [7]

EMPLOYÉ [8]

CADRE MOYEN [9]

CADRE SUPÉRIEUR, PROFESSION LIBÉRALE [10]

PROFESSION ARTISTIQUE [11]

SANS PROFESSION, RETRAITÉ [12]

DEMANDEUR D'EMPLOI [13]

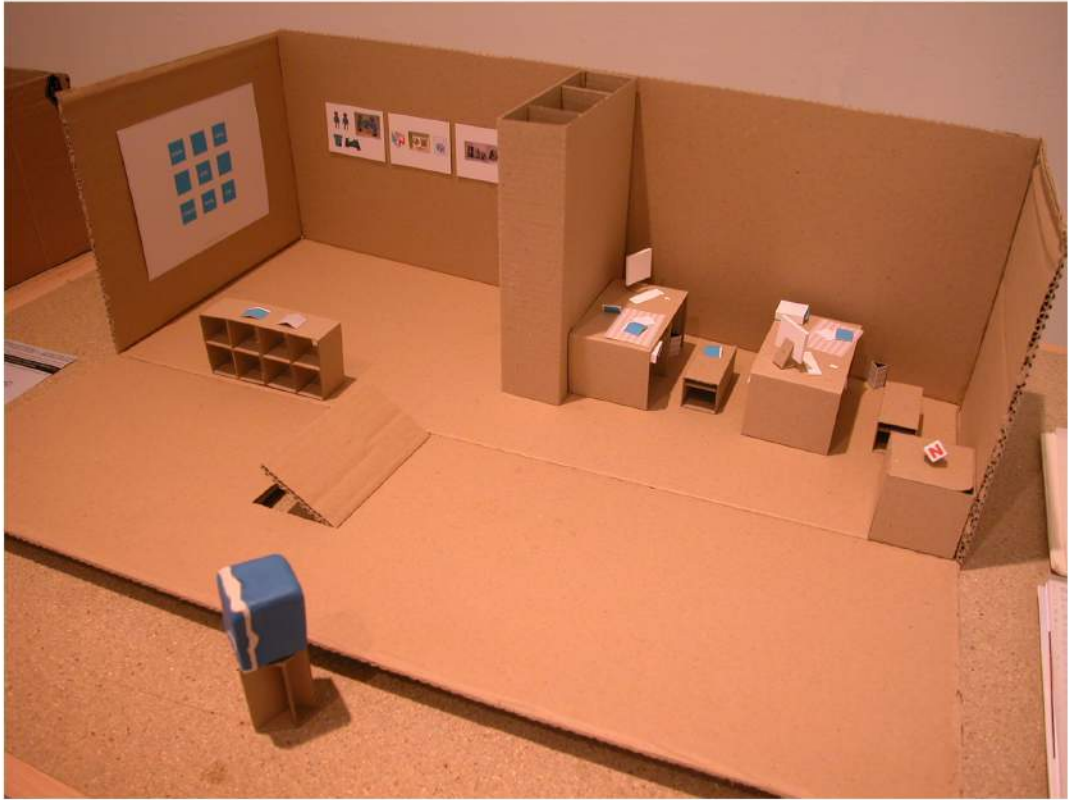
1.3.5.2. Le formulaire de souscription

L'art participatif active quant à lui la relation directe, l'échange physique, la réciprocité immédiate, le tout vécu sous les auspices du contact.⁶⁸

À la fin du catalogue, nous trouvons un formulaire de souscription pour la société RANGER[®]. C'est le document qui permet de créer le lien entre la société et son client. Généralement, une souscription propose au souscripteur de donner une somme d'argent pour le financement d'une œuvre ou d'une entreprise en cours d'élaboration. Pourtant, dans le formulaire de souscription de RANGER[®], il n'y a pas d'appel à verser une somme d'argent, mais simplement la demande d'informations personnelles très générales, ainsi sur la formation, la profession et l'activité principale. Si une telle souscription ne demande pas d'argent, alors que peut-elle bien solliciter ? De plus, si elle n'a pas de rapport avec l'argent, alors pourquoi l'appeler formulaire « de souscription » ? C'est qu'il faut bien avoir conscience que la société RANGER[®] propose des expériences de rangement comme un service, et cela dans le but d'obtenir une résonance de sympathie à son propos : qu'est-ce que « ranger » ? La valeur argent implique une transformation de cette simple relation de « confiance » pour laquelle il suffit pour qu'elle naisse que le client/souscripteur juge que l'autre partie le mérite. C'est sa confiance qui est demandée au spectateur, c'est elle qu'il doit donner librement, s'il la juge justifiée, c'est cette participation au travail artistique qui lui est demandée.

⁶⁸ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, p.179.

Mais par ailleurs, c'est volontairement que ce terme de « souscription » est employé. En effet, l'ambiguïté instaurée par l'usage de l'appellation « souscription », en l'absence de toute demande d'argent, interroge. Ce problème accentue la confrontation à cette difficulté que présente l'obscurité de la différence entre société réelle et société fictive dans un système de consommation généralisée.



Hung-Chih Wang, *Bureau de RANGER*, 2005, 24 x 75 x 30 cm, carton.

1.3.5.3. Le *Bureau*

Le *Bureau* est considéré comme un endroit interactif destiné à présenter la société RANGER®.⁶⁹ Son rôle est d'assurer un lien avec le public et avec l'environnement de son espace. Son rôle, qui est crucial, n'est pas seulement de faire saisir aisément au spectateur/client le but de la société en répondant à leurs questions et en résolvant leurs problèmes, mais aussi d'aboutir concrètement à un échange qui leur donnera envie de remplir le formulaire de souscription. Quant à cet espace et à son environnement, les caractéristiques d'un espace tel que celui du *Bureau* le rapprochent d'un *Pop up store*⁷⁰, surtout sa durée temporaire. Ce caractère temporaire du *Bureau* permet de lui assurer une visibilité dans différents types de lieux. Ce mode d'exposition ressemble à l'opération de séries d'expositions temporaires se déroulant dans des espaces artistiques comme les foires, les galeries, les musées, etc. Ainsi, afin de pouvoir s'adapter à une telle présentation, la disposition des objets doit être changeable et flexible. C'est-à-dire que l'ordre de disposition des objets peut différer d'un espace d'exposition à un autre.

À l'intérieur de son *bureau*, RANGER® dispose de tout le matériel nécessaire, notamment informatique, et également de dispositifs pour ses présentations. Afin de faciliter l'exposition des moyens dont il dispose pour divers espaces, j'ai pensé utile de fabriquer une maquette des objets RANGER® et de son espace d'exposition. Par rapport aux objets réels,

⁶⁹ Cette maquette est un travail conçu en relation avec la *Boîte RANGER*, où il est supposé et localisé mais où il ne pouvait encore être qu'une idée, voir p. 103. La réalisation de cette maquette du *bureau* de RANGER® (montrant l'espace et les objets à l'intérieur de cet espace) fut faite après mon entrée à l'École des Beaux-Arts de Rennes pour une participation à une exposition collective.

⁷⁰ *Pop up store*, en français *magasin éphémère* ou *boutique éphémère*, est une approche de marketing basée sur l'ouverture de points de vente de courtes durées. Une boutique éphémère est similaire à un point de vente classique, mais est de durée temporaire. Son principe consiste à apparaître puis à disparaître (« pop up ») au bout de quelques jours, de quelques semaines ou de quelques mois. *Wikipédia* : magasin éphémère [en ligne]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Magasin_%C3%A9ph%C3%A9m%C3%A8re < (consulté le 21.03.2013).

l'avantage de la maquette est d'être commodément déplaçable tout en permettant de saisir quelles sont relations dimensionnelles réelles entre les vrais objets. Comme la maquette de cet espace en a réduit la taille, il peut être vu en son entier sous divers angles, ce qui permet de vérifier la relation entre les objets et l'espace.

Une fois que la disposition des objets est confirmée dans la maquette, il faut procéder à des ajustements au fur et à mesure pour obtenir le même résultat dans l'espace réel.

La maquette fait partie des œuvres d'une exposition collective aux Beaux-Arts de Rennes, *Exposition-Montage*, réalisée dans le cadre de l'atelier de recherche et de création *Construction/déconstruction* et proposée par Kristina Solomoukha. Cette exposition rend compte du travail réalisé pendant la durée de cet atelier. Voici le communiqué de presse pour l'exposition : « Dans le cadre de l'atelier de Kristina Solomoukha, nous nous sommes intéressés à tout ce qui touche l'organisation d'une exposition. A partir de films, de l'étude de réalisations et des interventions de Marianne Lanavère, commissaire d'expositions, nous nous sommes questionnés sur la notion de montage. Chaque étudiant a ensuite produit une maquette d'un lieu réel dans laquelle il a projeté la mise en espace de son travail, se confrontant ainsi aux différentes contraintes de lieu, à la relation entre œuvres et espaces, à la relation entre les œuvres elles-mêmes. Nous avons également mis en forme les éléments de communication : les dossiers des travaux de chacun, les affiches, les cartons d'invitation, le communiqué de presse. » C'est dans le cadre de cet atelier que j'ai construit une maquette à l'échelle 1:10 qui devait me servir à présenter mon projet *RANGER*.



Hung-Chih Wang, publicité pour RANGER®,
2003, film d'animation de figurines Playmobil® modifiées,
15 secondes en boucle.

1.3.6. La présentation publicitaire

La publicité se présente à la fois sous forme informatique et sous forme de supports matériels. Pour une société, la publicité n'est pas capitale, mais elle est inévitable pour sa promotion. Comme Jean Baudrillard le disait : « La publicité constitue en bloc un monde inutile, inessentiel. Une connotation pure. Elle n'est pour rien dans la production et dans la pratique directe des choses, et pourtant elle rentre intégralement dans le système des objets, non seulement parce qu'elle traite de la consommation, mais parce qu'elle redevient objet de consommation. Il faut bien distinguer cette double détermination : elle est discours sur l'objet, et objet elle-même.⁷¹ ». Dans la publicité pour la société RANGER®, les figurines Playmobil® modifiées, avec leurs outils, veulent suggérer de façon vivante les activités de la société.

À la manière de beaucoup de publicités, les figurines représentent des personnages de la société RANGER®. C'est un événement narratif qui est conté par un film d'animation. Deux personnages ramassent des déchets, des objets qui ne sont pas à leur place, puis les mettent à leur place : dans une poubelle. L'histoire est courte, naïve et facilement compréhensible. Dans le film, quelques points sont soulignés, qui doivent permettre d'attirer le spectateur tout en lui livrant l'intégralité du message de RANGER® :

- Dans le film, les deux personnages sont des figurines Playmobil® modifiées. En tant que célèbre jouet éducatif, elles peuvent procurer au spectateur une impression initiale rassurante et lui inspirer confiance.
- L'illusion du mouvement est réalisée à l'aide de la succession rapide d'images fixes. Mais grâce au contrôle de la vitesse de la suite des images, l'illusion du mouvement n'est pas totale, le mouvement est saccadé, il y a de très brefs « arrêts-sur-image », ce qui permet à

⁷¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 229-230.

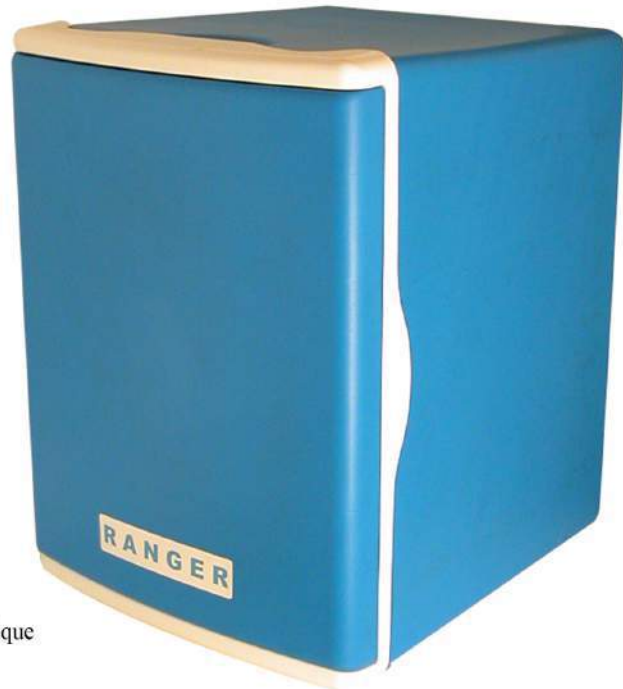
chaque image d'être perçue individuellement. En conséquence, la visibilité du petit logo de RANGER[®] sur l'uniforme des personnages s'en trouve accentuée. L'uniforme suggère un lien avec un service public.

- Dans chaque image, les figurines ne peuvent être manipulées qu'au niveau de leurs articulations, leur visage garde toujours la même expression. Ils ont l'air heureux. Heureux de ranger ; alors que d'ordinaire le ramassage des déchets est considéré comme une sorte de corvée sordide, qui inspire le dégoût et l'ennui. Trois éléments sont réunis qui frappent par leur contradiction : l'uniforme (strict), le geste banal (l'ennui) et le visage souriant (joie). Leur réunion veut suggérer une atmosphère froide, mais légère et rassurante, celle d'un sérieux non ennuyeux, pour accentuer la positivité, l'efficacité et la responsabilité de la société RANGER[®].
- Dans la fréquence de restitution⁷² utilisée (16 images/sec.), l'apparition d'une image pendant trois fois une demi-seconde marque en jouant davantage sur la persistance rétinienne que l'apparition des autres images. Cette image répétée montre les visages souriants des figurines, qui regardent franchement et fièrement vers l'objectif de la caméra. La répétition d'un tel regard crée un lien de solidarité avec le spectateur : la solidarité entre les deux personnages, unis par le sentiment de faire ensemble œuvre utile, et même salutaire, s'étend au spectateur. Cet esprit et ses valeurs sont montrés comme ceux qui inspirent la société RANGER[®], et comme ceux qu'elle veut partager gratuitement avec ses « souscripteurs ». Une communauté d'intérêt, pousse

⁷² Les images sont restituées à une fréquence régulière suffisante pour que le cerveau et l'inertie des phénomènes entrant dans la vision, dont la persistance rétinienne, jouent leurs rôles dans l'illusion. En cinéma la fréquence minimale était établie à 12 images par seconde. Mais pour éviter un papillotement désagréable la fréquence de 16 images par seconde s'imposa comme un minimum. *Wikipédia* : Fréquence de restitution [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Film_d%27animation > (consulté le 10. 03. 2013).

naturellement à se porter une aide mutuelle, mais il peut fleurir là-dessus, « en plus », une complicité-communion.

Hung-Chih Wang,
Boîte RANGER,
2003,
49 x 37 x 43 cm,
boîte isotherme en plastique
modifiée.



Démonstration du transport
de la *Boîte RANGER*.

1.3.7. La Boîte RANGER

J'ai conçu la *Boîte RANGER* pour deux raisons. L'une, tout simplement pour me permettre de ranger de façon pratique l'ensemble de mes réalisations pour les montrer au jury de concours. L'autre pour montrer plus en détails ce que le catalogue ne faisait qu'indiquer, et pour le montrer *performativement* : en le faisant. La mobilité était donc l'une des raisons de sa création. Sa dimension portative permet de disposer de la boîte comme d'un récipient commode, mais ce récipient faisait lui-même, performativement, ce dont il parle : ranger.

La conception et la création de la boîte répondent donc tout d'abord à un besoin de présentation facile et pratique de toute une démarche. Par là elle se réfère à l'approche de praticité de la *boîte en valise* de Marcel Duchamp : « Au lieu de peindre quelque chose, il s'agissait de reproduire ces tableaux que j'aimais tellement, en miniature et sous un volume réduit. Je ne savais comment m'y prendre. Je pensais à un livre, mais je n'aimais pas cette idée. C'est alors que me vint l'idée de la boîte dans laquelle toutes mes œuvres se trouvaient recueillies comme dans un musée en réduction, un musée portatif. Et voilà pourquoi je l'installai dans une valise ⁷³ ». Cependant, les objets de la *Boîte RANGER* ne sont pas des fac-similés⁷⁴ comme chez Duchamp, qui maintient la caractéristique de reproduction (jusqu'à un certain point, car sa boîte en valise est devenue une œuvre). Les objets de la *Boîte RANGER* sont des œuvres originales, ce qui la rend à cet égard proche de la série des *Optimistic Boxes/Boîtes optimistes* (1968-1981)⁷⁵ de Robert Filliou (voir fig. *infra*).

⁷³ Marcel Duchamp, *Entretien avec James Johnson Sweeney*, NBC, 1955, diffusé en 1956, reproduit in Michel Sanouillet, *Duchamp Du Signe*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p.184.

⁷⁴ La plupart des tableaux dans les *boîtes-en-valise* sont des fac-similés, sauf quelques-uns. Par exemple : la *boîte-en-valise* N1 retenue par Peggy Guggenheim, l'amie de Marcel Duchamp, qui est une œuvre originale.

⁷⁵ Sylvie Jouval, *Robert Filliou, Éditions et multiples*, Les Presses du réel, Dijon, 2003.

La seconde raison d'être de la *Boîte RANGER* est qu'une partie importante du concept de la société RANGER® n'était que seulement indiquée par le catalogue⁷⁶. Certes, le concept de la société comprend en outre le bâtiment et le Parc de loisir, qui eux ne sont guère présentables, comme objets réels, dans une boîte de dimensions devant rester pratiques.... Dans ce qui relève du domaine de l'architecture, seule la maquette peut représenter suffisamment concrètement un projet qui n'est pas encore réalisé. C'est pourquoi parallèlement, j'ai profité de la structure particulière de la boîte, qui permettait de l'intégrer à la maquette du bâtiment qui représente la société RANGER®.

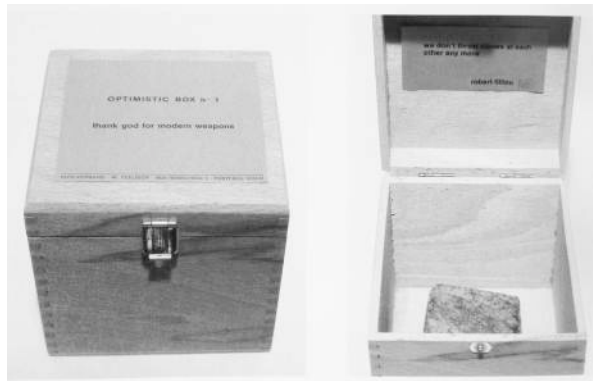


Fig. 6 :
Robert Filliou,
Optimistic Box n° 1, 1968, boîte
en hêtre, étiquettes, pierre, laiton,
Ed. VICE-Versand, Wolfgang
Feelisch, Remscheid, Edition
illimitée signée « R.F. » à
l'intérieur, 11 x 11 x 11 cm.

⁷⁶ Voir « Représentation matérielle », p. 87.

1.3.7.1. Les métamorphoses transportables d'une boîte isotherme

La boîte n'était, à l'origine, qu'une boîte isotherme en plastique. La couleur dominante en est le bleu, avec du blanc sur le pourtour de la porte. La taille de la boîte est de 49 cm de haut sur 37 cm de large, la profondeur étant de 43 cm : elle convient donc aisément à un transport. Ce « récipient » me permettait de *ranger* ensemble diverses réalisations d'objets RANGER®. Mais associant le *dire* et le *faire* avec la conception du bâtiment de la société, j'allais la transformer en maquette architecturale à l'échelle 1 : 15.

Sur la façade de la porte, j'ai collé une étiquette imprimée portant le logo de RANGER® à la place de la marque originale. A l'intérieur, afin d'obtenir une apparence de bâtiment, j'ai retiré les étagères et placé cinq tiroirs que j'ai fabriqués sur mesure. Les tiroirs sont en carton-mousse blanc, à la fois léger et résistant. Les largeurs et les longueurs sont celles d'origine, mais les profondeurs sont différentes. Le volume du tiroir du haut est plus profond que celui juste au-dessous. L'ensemble des façades des tiroirs, en tant qu'ils forment la façade du bâtiment de la maquette, prend une forme reculant successivement vers le bas, comme l'envers d'un escalier. Cela lui donne une allure spécifiquement architecturale⁷⁷. Les faces/façades des tiroirs sont recouvertes d'un papier fin de couleur grise, et des lignes horizontales et verticales forment sur elles un motif de grille. Ce motif est en harmonie avec le thème du projet.

Par ailleurs, lui garder son apparence de boîte isotherme permet de faire croire aux gens qu'il s'agit vraiment de cela. Ainsi, après en avoir découvert l'intérieur, ils sont d'autant plus frappés par le contraste entre ce

⁷⁷ Référence à la conception de MVRDV, l'agence d'architecture hollandaise. Leurs conceptions sont souvent liées à la rénovation urbaine. Leurs projets ne conçoivent pas seulement l'édifice lui-même, mais collaborent avec des spécialistes dans divers domaines afin d'obtenir un équilibre entre l'édifice et son environnement.

qu'ils imaginaient et la réalité⁷⁸. Cet effet engage dans une interrogation :
« Est-ce que ce que je vois est bien ce que je vois ?! ».

⁷⁸ Sur ce thème, j'ai développé deux autres travaux : *La Réalité*, série de photographies, p. 269, et *Marcher*, vidéo, p. 272.

1.3.7.2. Les contenus des tiroirs

L'intérieur de la boîte isotherme se révèle être en fait la maquette d'un bâtiment de cinq étages, ressemblant à cinq tiroirs. Afin de mieux présenter le projet, j'ai classé les objets à chaque étage/tiroir selon l'ordre du processus de développement de *RANGER*. La façade du rez-de chaussée est conçue comme vitrine, et c'est aussi l'entrée du parking. Son contenu correspond donc à la fonction d'accueil et aux bureaux de la société *RANGER*[®]. Voici le schéma de la maquette du bâtiment :



Niveau	Caractéristique
Dernier étage	Présentation de <i>RANGER</i>
Troisième étage	Prototypes, RCR, TR
Deuxième étage	Objets <i>RANGER</i> [®]
Premier étage	Objets pour la publicité
Rez-de-chaussée	Réception, bureaux

Vue de l'intérieur de la *Boîte RANGER* et schéma explicatif.

Voici le détail du contenu des étages-tiroirs, de haut en bas :

Au quatrième et dernier étage-tiroir : Catalogue de présentation de *RANGER*, comprenant la lettre de motivation artistique, des photos imprimées de prises de vue avant et après rangement d'affaires, le schéma de développement du logo, des photos de prises de vues des dispositifs, des détails sur la boîte bleue, des dossiers et des photos sur la société *RANGER*[®], ainsi que des exemplaires du formulaire vierge de souscription.

Au troisième étage-tiroir : Les deux prototypes de *RANGER*[®] : l'un est le cube de matière acrylique transparente. À l'intérieur, la structure en



Troisième étage-tiroir.

« grille en volume » composée verticalement et horizontalement par des cure-dents de bois peints en blanc, avec le fil électrique fin recouvert de caoutchouc bleu qui traverse aléatoirement cette structure. L'autre est le cylindre de matière acrylique transparente, qui est à l'origine une boîte à pilule. Ce cylindre se compose de cinq petits cylindres superposés. À l'intérieur de chaque cylindre, il y a un séparateur en carton. Il y a à cet étage aussi les deux dispositifs de *RANGER*[®] : l'un est le RCR, Rubik's cube[®] modifié, dont la base est peinte en blanc et sur lequel

cinquante-quatre petits carrés autocollants imprimés permettent de reconstituer les six lettres du mot RANGER. L'autre est le TR, la plaque avec puzzle intégré modifiée. La modification en est du même ordre que celle apportée au Rubik's cube[®]. Différents volumes de carton-mousse blanc remplissent les espaces libres en s'adaptant en négatif à la forme des prototypes et des dispositifs afin d'assurer l'immobilité de ceux-ci pendant le transport. Ils ont par ailleurs l'effet de structurer la présentation comme un présentoir.

Au deuxième étage-tiroir : Deux objets modifiés qui sont issus de la production industrielle. L'un est un vêtement blanc à manches longues à taille unique. Au niveau de la poitrine du vêtement, j'ai pratiqué une impression-transfert textile de la lettre R majuscule, qui représente la lettre initiale du mot RANGER. L'autre objet, à la fois badge et carte de visite au nom de la société, est recouvert d'une protection plastique munie d'un système de fixation.

Au premier étage-tiroir : L'espace du tiroir est séparé en deux parties. En haut : les trois figurines de plastiques Playmobil[®] modifiées, fixées sur une plaque de carton-mousse. Leurs vêtements et leurs casquettes sont bleus. En bas : trois objets : deux poubelles et un véhicule de nettoyage de rue bleus. Les deux poubelles sont remplies de déchets, papiers découpés en copeaux longs, fins et colorés. Le mot RANGER est inscrit sur chaque poubelle. Ces objets modifiés sont initialement des jouets originaux de la marque Playmobil[®]. Les personnages sont les acteurs interprétant le film d'animation publicitaire pour la société RANGER[®].

Au rez-de-chaussée-tiroir : Le volume du tiroir est séparé en deux parties. Celle de droite consiste en une place de parking pour un camion bleu. Le camion est à l'origine un jouet reproduisant un véhicule de la Propreté de la Ville de Paris. La partie de gauche représente une vitrine et elle est recouverte d'un film bleu. Bien que derrière l'intérieur de cet espace soit vide, il est à considérer comme les bureaux de conception de la société RANGER[®], avec notamment sa salle de présentation.

1.3.8. Une mise en question de certaines relations

1.3.8.1. La frontière et l'équilibre entre domaines artistique et économique

À la suite de ce que j'avais réalisé pour la société RANGER[®], je me suis demandé quelle était la position sociale d'une telle société. Bien sûr, la forme de société avait été conçue pour la création artistique. Ainsi, la particularité de cette société était de proposer au public un service de rangement de manière à la fois concrète (manipulation d'objets) et conceptuelle (faire réfléchir sur l'attitude). Cela voulait dire une intention de faire pénétrer l'intervention artistique dans la vie courante, notamment par une remise en question et une contestation⁷⁹ de la valeur qu'à l'objet dans le domaine commercial/économique. La situation ambivalente de l'objet que je présentais, à cheval sur les domaines artistique et économique et dont on ne savait pas s'il visait à une rentabilité commerciale ou bien s'il parodiait la logique de consommation, rendait perplexe : où classer, où *ranger* un tel objet qui, sous prétexte de ranger, dérangeait bien plutôt.

Du point de vue artistique, une telle société pourrait avoir plus de liberté pour créer des formes ou des objets selon une pensée rationnelle et grâce à une mise en relation adaptée (comme le développement de RANGER[®]). Le développement de sa logique dépendrait seulement de celui de son idée initiale. Cependant, du point de vue économique, une telle société devrait obéir aux normes commerciales pour adapter sa forme à celles qui existent déjà. La conception de sa gestion commerciale dépendrait des exigences du client (comme tiers). Or ces deux domaines, dans le cas de RANGER[®], ou bien se bousculeraient ou bien auraient à répartir leurs compétences de façon équilibrée, comme on met aux deux côtés d'une balance deux poids équivalents. Il me semblait qu'il n'y avait pas de frontière déterminée a priori entre ces deux domaines. L'équilibre

⁷⁹ Voir la rubrique « L'intention de commercialiser l'objet RANGER[®] », p. 75.

auquel parvenir devenait affaire de nuancement subtil et délicat. Dès lors, cela suggérait que la priorité devrait être accordée à l'art de savoir déceler sur quel domaine il faudrait mettre l'accent, au fur et à mesure.

1.3.8.2. L'organisation en tant qu'art dans un régime donné

La conception et l'organisation de la société RANGER[®] peuvent se référer au musée fictif de Marcel Broodthaers. Dans son œuvre *Département des Aigles* (1968), tous les objets figurant un aigle sont appropriés pour devenir des objets de sa collection. C'est au travers d'eux qu'il constitue sa critique muséologique. Cette démarche est exposée sous le nom de *Musée d'art moderne*, un établissement fictif. C'est en le comparant au musée réel que nous comprenons en quoi son « musée » est bien une œuvre artistique, et non un établissement réel. Autrement dit, le musée de Broodthaers ne peut « fonctionner » que dans le domaine de l'art. Mais il permet une prise de recul et une interrogation par l'absurde sur le musée réel. Quant à la société RANGER[®], elle différait en cela du *Musée d'art moderne*. Si la société avait fonctionné, cela aurait été à travers le domaine de l'art mais au-delà de lui aussi. Pour cela, il fallait non seulement que l'intention de commercialiser ses objets puisse s'imposer dans le système de consommation, mais que cela entraîne aussi, de manière métaphorique mais réelle, une critique ironique, par poussée à l'extrême absurde, de l'obsession de ranger matériellement et de l'excès de catégorisation conceptuelle (art/design ?)⁸⁰. Par ailleurs, la société opérant à la fois économiquement et artistiquement, il devenait impossible aussi de la ranger dans l'une ou l'autre catégorie : elle contredisait son nom et dérangeait. C'est cette attitude de la société RANGER[®], qui pouvait sembler hybride et ambiguë, qui était la condition de sa puissance de questionnement. Le projet devait être mené aussi loin que possible, avec un luxe de détails réalistes, pour poser avec insistance sa question : « ranger, jusqu'où ? ».

⁸⁰ L'ensemble du projet *RANGER*, qui pose concrètement la question « pourquoi et jusqu'où ranger ? », est aussi une forme d'autodérision, puisque la naissance de son idée initiale provient de mon besoin habituel de ranger sans cesse mes affaires.

1.3.8.3. Un produit auquel a collaboré un artiste est-il pour autant un objet d'art ?

Depuis déjà un certain temps, de grandes marques font appel à des artistes pour une création en collaboration. Le produit auquel a collaboré un artiste, dans cette société de consommation, est-il par là-même un objet d'art ? Par exemple, le sac de luxe issu de la collaboration entre l'entreprise Louis Vuitton et l'artiste japonais Takashi Murakami, est-ce une œuvre d'art ? Sans aucun doute, l'une des stratégies du commerçant est d'élever la valeur de son sac via la notoriété de l'artiste. L'artiste, en tant que participant, pourra en retour être encore plus connu. Mais le sac de luxe garde sa fonction d'usage. L'image d'œuvre est sur ce sac comme une image greffée. Cela le fait ressembler à certains objets vendus comme souvenirs dans les boutiques des musées, par exemple à l'image d'une œuvre d'Andy Warhol⁸¹ imprimée sur un sac de coton de forme standard. La différence entre ces deux sacs est la vanité de la marque, et donc de son sac. Les deux sacs, l'ordinaire et le sac auquel l'artiste a collaboré, sont donc pour moi à considérer également comme des produits commerciaux. Les œuvres, lorsqu'elles deviennent des images au cours d'un tel processus, y perdent leur statut artistique, et placées dans tel et tel contexte, elles n'ont plus qu'une fonction seulement décorative. C'est pourquoi, je me suis demandé, concernant les dispositifs où était apposée la marque RANGER[®], s'ils pouvaient devenir un produit commercial en gardant leur qualité artistique. On peut comparer leur situation avec les deux cas précédents, et pourtant leur situation n'est pas tout à fait assimilable du fait de l'absence de notoriété de la marque et de l'artiste et du fait que la fonctionnalité du projet RANGER[®] fait problème. Tandis qu'au point de vue artistique, la relation entre l'objet et sa conception est bonne. L'intervention de la notion

⁸¹ Contraire à l'intention derrière le sac souvenir de musée, l'intérêt de Warhol est en opérant cette répétition de l'image commerciale d'élever son statut. Il s'agit d'une manière artistique. D'ailleurs, concernant l'œuvre de sérigraphie de Warhol il n'y a pas d'originalité du sujet. Celle-ci est obscurcie par le recours à l'image d'un produit industriel. Il faut pour comprendre l'œuvre comprendre l'intention de l'artiste.

de « ranger » se situe, à la fois, dans la configuration esthétique et dans la configuration fonctionnelle de l'objet, dont la forme est doublement appropriée. Par ailleurs, le côté seulement décoratif, en tant qu'objet commercial, est faible.

1.3.8.4. L'excès des réalisations et des propositions de rangement

Pour avoir développé ce travail autour du thème « ranger » selon une logique extrême et jusque dans des défauts « hyper-réalistes », j'avais parfois l'impression de tomber dans une véritable obsession. Afin de remédier à ce sentiment, je me suis lancé dans des travaux qui n'avaient pas ce thème, et même qui étaient des antidotes à « ranger », liés à l'opposé du concept de « ranger », à son antonyme, « déranger ». Ce changement pour le contraire peut évoquer les œuvres réalisées en termes de « negative space » par Rachel Whiteread, et aussi l'œuvre *Pense-bête* (1964) de Marcel Broodthaers. Quant à l'œuvre de Whiteread, il s'agit de la problématique de la transmission entre l'objet physique et ce qui en dépend, qui est menée par l'étude de la relation entre l'objet et son moulage. Cela suggère une forme physique combinant le présent et l'absent⁸². Ou bien cela



Fig. 7 :
Rachel Whiteread,
House,
1992,
béton.



Fig. 8 :
Marcel Broodthaers,
Pense-bête,
1964,
plâtre, livres.

⁸² La forme de la sculpture-objet de Whiteread dépend de l'objet « ex-sité », car il y est question à la fois de montrer la trace et l'absence de l'objet. Dans l'œuvre *House* (1992), la forme de la sculpture se limite à l'intérieur de l'espace de la maison, et c'est également le cas pour *Tower* (1998) et *Embankment* (2006). Ces œuvres (voir les images à la page suivante) semblent avoir été moulées dans un espace fermé. Pourtant, dans l'œuvre composée d'une série de chaises et de tables, la forme de la table n'est pas un espace fermé. On peut être curieux de savoir comment l'artiste a pu limiter la forme de son moulage. Il a finalement fait dépendre la forme de l'objet d'une limite qui est l'intervalle entre les formes des deux pieds.

peut évoquer métaphysiquement une combinaison des deux catégories complémentaires Yin et Yang. Quant à l'œuvre de Broodthaers, elle n'évoque ni l'absence de l'objet ni la dialectique du Yin et du Yang, mais d'une métamorphose de livres comme objets pour la pensée (dont l'essence est immatérielle) en livres comme volumes plastiques (illisibles et réduits à leur matérialité), d'où résulte un objet inclassable à la fois physique (livres de papier) et immatériel (pensées/poésies).



Fig. 9 :
Rachel Whiteread,
Embankment,
2006,
dimensions variables,
résine.



Fig. 10 :
Rachel Whiteread,
Table and Chair (Clear),
1994,
69 x 102 x 75 cm,
caoutchouc.

En outre, cette subversion du sens et de la valeur de « ranger » provient de la situation difficile que je rencontrais à l'époque⁸³. Cette subversion relève aussi de la dimension sociale. La situation sociale en France est tellement différente de celle de Taiwan. J'ai découvert certains phénomènes et sociaux concernant les gens en marge de la société. Par exemple, sur les lieux de marché traditionnel ou près des supermarchés, quand des aliments non vendus ou dont la date limite est dépassée sont jetés par terre par les commerçants, des gens ensuite les ramassent. Je vois que ce sont des gens qui ont des difficultés financières. La situation de marginalité⁸⁴ m'a fait beaucoup réfléchir, par exemple sur la façon dont on porte un regard

⁸³ Voir la rubrique « Le concept du rangement », p. 30.

⁸⁴ Dans un chapitre « L'aveuglement des regards », Marc Augé réfléchit sur la marginalité sociale à partir des incendies de voitures. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 43-61.

différent sur l'homosexuel⁸⁵. Si ces phénomènes m'ont tellement étonné, c'est que je les avais moins ou jamais vus à Taiwan, ou bien que j'y n'avais pas fait attention auparavant. Je me suis rendu compte que c'était à l'évidence une autre façon de vivre dans la société, mais qu'il y avait aussi un écart social entre une majorité et une minorité, impliquant que la minorité dépendait de la majorité. Il m'a semblé que la situation sociale dépendait aussi de décisions politiques, qui dépendaient du vote des gens, etc. J'en ai déduit que c'était un problème comme celui du cycle de l'œuf et de la poule. Pourtant, à partir de ce moment-là, j'ai été attentif aux rôles secondaires et à la dépendance.

Cependant, j'ai pris un peu de recul pour pouvoir mieux comprendre l'interdépendance de ces relations :

- Le déplacement dans le sens des mots (d'un sentiment de « bien rangé » à « dérangé »), sémantiquement.
- Le changement dans ma situation (de Taiwan à la France), spirituellement/mentalement.
- L'écart social et politique (entre la France et Taiwan, ou plutôt entre deux continents), culturellement.

En confrontant ces relations, on voit que la nature des choses qui dépendent change, mais qu'il y a toujours dépendance. Pour prendre un modèle mathématique pour expliquer la situation de dépendance, on pourra donner l'exemple $1 + 2 = 3$. Le 3 est mis pour la société. Le 1 et le 2 sont mis pour des parties de la société. S'il manque 1 ou 2, le 3 ne sera jamais réalisé. Dans notre société, la plupart des propositions répondent aux votes de la majorité, de manière démocratique. Pour ceux de la minorité, on dit qu'on tient compte de leurs voix. Pourtant, toujours des problèmes se manifestent, comme cette situation de marginalité. Il me semble que cette situation devient une situation de subordination. Ce déplacement de mon

⁸⁵ À propos de l'homosexualité, j'ai réalisé un travail artistique *Drapeau No.1 et Drapeau No.2*, voir p. 236.

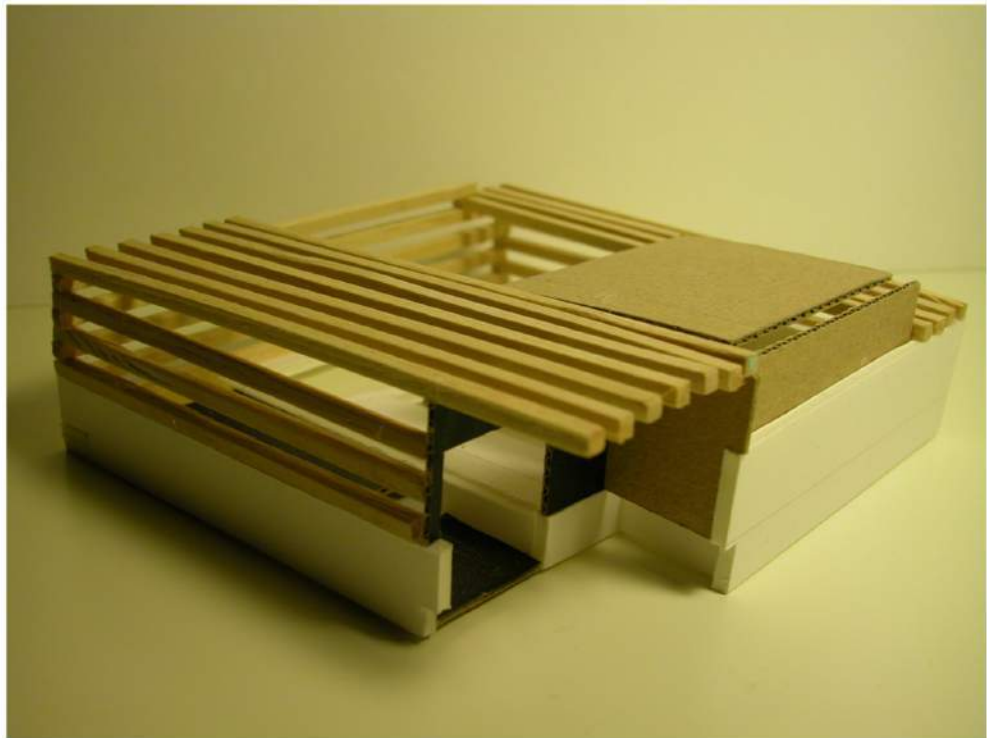
regard du côté de la minorité ou de ceux qui sont subordonnés a donc graduellement produit un effet sur moi. Ainsi, ce regard m'a permis d'identifier la subordination d'un objet en comprenant plus clairement sa situation dans son contexte relationnel dans la vie quotidienne. Dans ma pratique artistique, j'ai alors cherché à exprimer cette dépendance relationnelle dans des réalisations susceptibles de pouvoir la traduire, en interrogeant sur la relation de la sculpture à son socle, en mettant en question le phénomène de subordination du socle envers sa sculpture.

2^{ème} partie

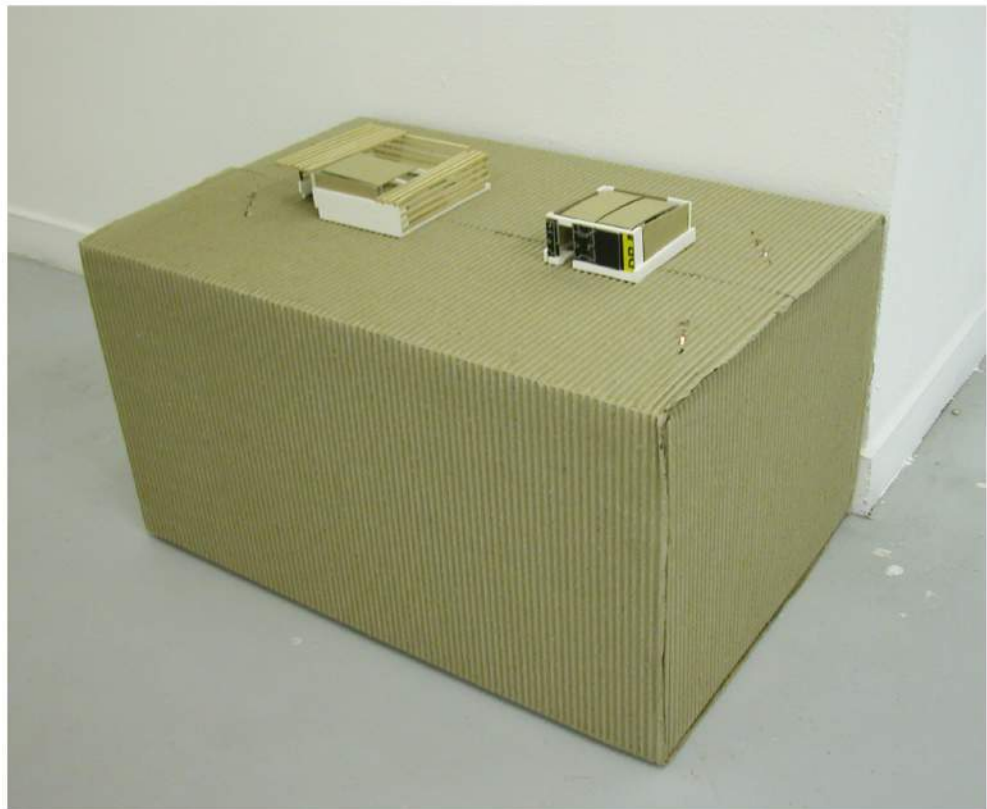
**TRANSLATIONS
PHYSIQUES ET CONCEPTUELLES**

Voici les différentes étapes du processus d'une étude menée au moyen de la manipulation d'objets cubiques :

- Recherche sur une ambiguïté de sens au moyen de deux maquettes, en mode architectural.
- Comment le socle de maquettes, en maintenant une ambiguïté de sens, peut transformer le tout en sculpture.
- La pratique d'une mise ensemble de sculptures démultipliées, avec variation dans leur arrangement, comme moyen d'étudier les différentes interrelations ainsi créées.
- Étude sur le positionnement d'une sculpture démultipliée et diversement arrangée, au sein d'un espace *artistique*.
- Étude sur le positionnement d'une sculpture démultipliée et diversement arrangée, au sein d'un espace *phénoménologique*. Relation entre sculpture et espace : dimensions contextuelles, culturelles et historiques.



Hung-Chih WANG, *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*, 2003, 10 x 10 x 3,5 cm, bois, carton, colle.



Hung-Chih WANG, le socle de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*, 2003, 40 x 25 x 33 cm, carton d'emballage gratté.

2.1. Le socle « sculpturé »

2.1.1. Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur

Ce travail voulait réaliser un volume architectural qui m'aurait permis de questionner comment se fait la détermination entre intérieur et extérieur d'un espace, à l'échelle du corps humain.

Pour cause de manque de moyens financiers, il m'a été impossible de matérialiser cette recherche à l'échelle prévue originellement. Pour pouvoir cependant le concrétiser véritablement dans l'espace j'ai eu recours à la maquette, qui était économiquement la solution. En conséquence, ce sont des maquettes⁸⁶ qui constituent les travaux à examiner comme résultat de cette étude.

En utilisant le langage architectural, la structure réalisée veut montrer un espace dont l'intérieur semble l'extérieur, ou inversement. Le volume veut parvenir à atteindre une apparence ambiguë. Ce dialogue spatial, vu le caractère d'interchangeabilité qu'il présente, prend l'apparence d'une répétitivité. Structurellement, ce sont à une petite maison d'aire de jeu ou à une construction en cours de chantier de la vie quotidienne que fait penser la structure proposée. Dans ces deux cas, ce sont l'enfant qui joue ou le constructeur qui représentent l'intervention du public. Ce sont eux qui peuvent déterminer la relation entre le dispositif et sa fonctionnalité. Cependant, concernant mon travail, le spectateur doit se prêter à regarder la maquette comme une possible construction réelle, malgré son petit volume. Par cette intervention le spectateur occupe la place du public.

⁸⁶ Cependant, une question se posait inévitablement à propos de l'échelle et de l'emploi d'une maquette. Ce problème est abordé dans la carte d'invitation à l'exposition et dans l'espace de l'exposition. Voir, à ce propos, p. 331.

2.1.2. Le socle de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*

Le socle. En effet, le socle rattache la représentation à un endroit spécifique en même temps qu'il assure son déplacement dans un domaine sémiotique. Et comme tout, dans ce domaine, est producteur de sens, la grandeur de l'échelle employée, la monumentalité, fait partie du système symbolique : elle assoit sur une signification plus générale, plus globale, comme le caractère public du contexte, la grandeur de l'idée ou la portée que le message est destiné à revêtir, tous les autres éléments lexicaux de la sculpture.⁸⁷

Pour fournir un support à la forme minuscule de ces deux maquettes, j'ai pensé à leur faire un socle⁸⁸ qui connoterait le concept de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*. J'ai donc choisi un carton d'emballage en tant que socle. Ceci, parce que non seulement un socle, associé aux maquettes, permettrait d'en montrer le rôle de maquettes, mais aussi parce qu'il les séparerait bien de leur environnement. Comme l'écrit Rosalind Krauss pour caractériser le socle : « Les sculptures sont habituellement figuratives et verticales, leur piédestaux étant une partie

⁸⁷ Rosalind Krauss, « Échelle/monumentalité, modernisme/postmodernisme, la ruse de Brancusi », dans : *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogue d'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 3 juillet- 13 octobre 1986, p. 247.

⁸⁸ « Socle : n.m. Petit piédestal de forme géométrique simple qui sert à présenter une sculpture, à la mettre en valeur en la surélevant. » Marie Samson, *Dictionnaire usuel des arts plastiques*, Canada, ViaMedias, 2004, p. 202, ou encore : « Socle : (mot d'origine italienne dérivé de *soccus*, brodequin).- Base carrée, unie ou moulurée, servant de support à une colonne, à une statue, à un buste, à un vase. Socle est souvent employé comme synonyme de piédestal, bien qu'il désigne à proprement parler la saillie de la base d'un piédestal, la plinthe. Un socle continu prend le nom de soubassement ou stylobate », *Dictionnaire d'art et d'archéologie*, Paris, Larousse, 1995, p. 426.

essentielle de la structure puisqu'ils servent de médiation entre le lieu réel et le signe emblématique.⁸⁹ ».

⁸⁹ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, édition Macula, Paris, 1993, p. 115.

2.1.3. Le socle devenu sculpture

Il se trouve en effet que, lorsqu'on a gratté la surface du carton, le dévoilement de sa structure sous-jacente ondulée donne un regard sur ce qui était la constitution interne du matériau, devenue par le grattage externe. L'épaisseur du carton constitue la limite du carton pour délimiter son espace intérieur. Quand la position de cette couche a changé, passant de l'intérieur à l'extérieur, le sens que prend l'apparence du carton est plus en harmonie avec celui des maquettes. Ici, on peut rappeler une sculpture de Constantin Brancusi (1876-1957), *Le Coq* (1935), que Michel Gauthier a analysé ainsi : « [Il] montre un gallinacé de bronze poli posé sur un premier socle de pierre, lui-même posé sur un second socle de bois [...]. On fait une rapide constatation : un même motif formel affecte les trois éléments. Le socle peut donc emprunter son matériau à la sculpture qu'il porte, il peut aussi en avoir tel aspect morphologique. Toutefois, la pièce évoquée de Brancusi, en raison du recours à un double support, a sans doute davantage pour effet de rendre équivoque la limite entre l'œuvre et son socle que d'avérer le plein statut sculptural de celui-ci⁹⁰ ». Dans mon travail aussi, c'est l'ambivalence du carton – socle ou partie de l'œuvre (maquette) ? – qui est donnée à voir. Du coup, il peut sembler n'être plus seulement un socle et acquérir un autre statut qui l'autonomise en accédant à celui de sculpture.

⁹⁰ Michel Gauthier, « Transferts - Sur les ''Répliques'' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N°47, Paris, 1994, p. 124.

2.1.3.1. Le socle isolé

En haut de la place de Clichy, à Paris, il y a le socle d'une sculpture qui a disparu. Le *Collectif Aéroporté* a utilisé ce socle (fig. 11) destiné jadis à la statue de Charles Fourier⁹¹. Cette œuvre *Embrèvement numéro 3*, *Installation illicite d'œuvre en milieu urbain* (fig.12) est un parallélépipède de verre avec un escalier inoxydable qui permet au public de monter sur le socle et d'accéder au rang de statue. Un tract trouvé sur place disait : « [...] Cet assemblage suit les termes du protocole d'installation d'œuvres en milieu urbain [...] Le socle était resté vide depuis l'Occupation. Les statues déboulonnées servaient alors l'effort de guerre nazi. [...] Le volume de verre souligne l'absence de sculpture ; un escalier invite les passants à



Fig. 11 :
Auteur inconnu, 2005, le socle de la
statue de Charles Fourier.



Fig. 12 :
Le *Collectif Aéroporté*,
Embrèvement numéro 3, 2007,
installation illicite d'œuvre en
milieu urbain.

⁹¹ François Marie Charles Fourier né le 7 avril 1772, à Besançon (sa maison natale se situe à l'angle des rues Moncey et Grande-Rue), mort à Paris le 10 octobre 1837, est un philosophe français, fondateur de l'École sociétaire, considéré par Karl Marx et Engels comme une figure du « socialisme critico-utopique » dont un autre représentant fut Robert Owen. Plusieurs communautés utopiques, indirectement inspirées de ses écrits, ont été créées depuis les années 1830. *Wikipédia* : Charles Fourier [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier> (consulté le 04.05.2013).

accéder au sommet du socle et à remplir l'espace.⁹²»

Quand on voit un tel socle, on pense qu'il y manque une statue. Mais qu'en est-il pour une personne qui ne sait pas que c'est un socle, un support pour statue ? Sans doute, ce socle peut alors lui apparaître comme lui-même une sculpture, ou comme tout autre chose. Le socle de la statue de Charles Fourier est ainsi resté là longtemps, sans plus d'explication. C'est pour quoi les artistes du *Collectif Aéroporté* ont voulu réutiliser ce socle et lui redonner une fonction et il a alors retrouvé son rôle secondaire et subordonné de socle, tandis que le cube de verre des artistes prenait le rôle principal. Le cube de verre est ainsi historiquement lié à l'absence de la statue de Charles Fourier. Cette liaison historique forme chez le spectateur une relation de pensée s'exprimant en boucle, et allant du « parallélépipède de verre » au « socle » et du « socle » à « la statue de Charles Fourier ». Le socle devient alors un objet subordonné mettant en valeur le cube de verre. Il ne peut dès lors plus apparaître comme lui-même une sculpture ou comme un monument quelque peu mystérieux. Lorsque qu'un socle est seul, isolé, il reste toujours possible qu'il soit interprété par les passants ou le public comme une œuvre ou comme un monument, mais dès lors que ce socle supporte un autre objet, il retombe à sa fonction de socle et à son statut secondaire, il ne peut plus avoir le statut d'une statue.

⁹² « À l'aube, nous avons chargé sur un camion plateau à l'aide d'une grue, une sculpture d'une tonne deux et cinq mètres de haut - Verre feuilleté et acier inoxydable. Nous, précaires, du *Collectif Aéroporté*, avons érigé aujourd'hui cette sculpture sur le socle en pierre de Charles Fourier. Cet assemblage suit les termes du protocole d'installation d'œuvres en milieu urbain, par nous imaginé. Il permet de neutraliser le dispositif de surveillance municipal et préfectoral de la Ville de Paris. Boulevard de Clichy, Paris XVIIIème. Le socle était resté vide depuis l'Occupation. Les statues déboulonnées servaient alors l'effort de guerre nazi. Du bronze pour les munitions. Nous honorons une nouvelle fois le socle de Charles Fourier, 38 ans après les Situationnistes. Mais ici, point d'hommage au grand homme : le volume de verre souligne l'absence de sculpture ; un escalier invite les passants à accéder au sommet du socle et à remplir l'espace. Ainsi, l'œuvre s'inscrit-elle dans la Ville par des sollicitations de passages. Les *Embrèvements* ont pour fonction de déjouer les règles d'apparition institutionnelles consacrées par les musées, galeries et autres lieux. Cette action tente de faire passer un objet hors site, au rang d'œuvre publique. Nous cultivons le paysage. » *Embrèvement numéro 3* [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article400> > (consulté le 04.05.2013).



Hung-Chih Wang, *Empilement d'objets similaires*, 2005, 30 X 74 X 25 cm (chaque), carton, résine, bois.



Les objets en carton et en bois, en cours de construction, 2005, atelier de l'École des Beaux-Arts de Rennes.

2.2. La sculpture sociée

2.2.1. Objet modulé et module

2.2.1.1. *Empilement d'objets similaires*

Empilement d'objets similaires est une recherche sur les relations réciproques entre une maquette et ses répliques qui met en question leur position dans la superposition, du point de vue de leur matériau et de celui de leur rôle dans le processus constructif.

Ce travail consiste en une manière de superposition de quatre objets de forme trapézoïdale. Il est constitué de trois matériaux différents : carton, résine, bois (de haut en bas). L'objet en carton (celui en haut du travail) est la première maquette d'un espace d'exposition⁹³. Les deux objets en résine (ceux au milieu de la sculpture) sont des moulages de l'objet en bois (celui au bas de la sculpture) qui sert de réplique de la première maquette.

Pour formater la matière plastique, comme celle de la *Boîte de RANGER*, j'ai utilisé une machine à thermoformer⁹⁴ afin de pouvoir obtenir une forme identique à celle de la maquette en carton. Pour obtenir une forme thermoplastique, il faut d'abord fabriquer une base qui puisse être moulée. Comme la matière carton est parfois trop fragile pour être moulée, il faut alors changer de matériau pour un plus résistant, comme le bois. En conséquence, j'ai fabriqué une autre structure en bois pour la substituer au matériel en carton. La forme de la nouvelle base obtenue est similaire à celle de la maquette en carton, bien que l'épaisseur des planches de bois soit différente de celle des parois de carton. En outre, l'un des deux

⁹³ Bureau de présentation de la société RANGER®, voir p. 96.

⁹⁴ Le thermoformage est une technique qui consiste à prendre un matériau sous forme de plaque (verre, plastique), à le chauffer pour le ramollir, et à profiter de cette ductilité pour le mettre en forme avec un moule. Le matériau réduit lorsqu'il refroidit, en gardant cette forme. *Wikipédia* : Thermoformage [en ligne]. Disponible sur : < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Thermoformage> > (consulté le 03.07.2013).

moulages en résine s’est cassé à l’angle à cause de la trop grande épaisseur de la plaque de polypropylène.⁹⁵ Un autre moulage de résine a donc été fait après une correction de celle-ci. En conséquence, ces quatre objets de nature ou d’état hétérogènes possèdent des formes similaires et ont même fonction en tant que maquette de démonstration, et pourtant l’interchangeabilité de leurs volumes laissent leurs qualités différentes.

Ainsi, leur classement de superposition diffère, selon la logique ordinale, de leur ordre d’apparition. (Voir schéma ci-dessous)

Ordre des objets (de haut en bas)	Ordre de superposition des objets	Ordre chronologique d’apparition des objets
1 ^{er}	objet en carton	objet en carton
2 ^{ème}	objet en résine (abîmé)	objet en bois
3 ^{ème}	objet en résine	objet en résine (abîmé)
4 ^{ème}	objet en bois	objet en résine

Dans ces deux ordres, l’objet en bois a une position équivoque. D’une part, dans la superposition, son poids pèse plus lourd que celui des autres, et c’est pourquoi la gravité demande que cette position lui soit attribuée pour rendre plus stable l’empilement. D’autre part, l’objet en carton possède le rôle de première maquette, puisque les objets en résine ont par ailleurs le statut de moulages. Quant à l’objet en bois, il garde la qualité d’avoir été la base pour les moulages. Cependant, la relation entre l’objet en carton et l’objet en bois est celle d’un original et de sa réplique, et elle donne donc la priorité à l’objet en carton (car l’objet en bois n’est que sa répétition). La

⁹⁵ Techniquement, l’épaisseur de la plaque doit lui permettre de s’adapter au fur et à mesure à la forme et structure du moule. La brisure provient d’un mauvais calcul et d’un manque d’expérience, mais elle m’a ainsi conduit à questionner ressemblance et dissemblance dans la reproduction. Ce genre de petite différence de détail les autorise-t-il encore à être qualifiées de reproductions identiques ?

relation entre les objets en résine et celui en bois est celle de la dépendance entre un objet dérivé et son support.

Par ailleurs, au point de vue sculptural, l'objet en bois, en tant que base pour le moulage, faisant ainsi leur unité, peut être socle pour tous les autres objets, en carton comme en résine.

2.2.1.2. Un module non signifiant

Dans la démarche de construction de maquettes, j'étais intéressé par le savoir-faire du moulage et par son rôle d'intermédiaire. Si la trace liant l'objet à son moule est la forme en négatif du relief apparent de l'objet, le moulage devient à son tour la représentation concrète, en positif, de cette trace. La forme du moule s'accorde toujours à la forme de l'objet original. Le moule se pose par-dessus l'objet en le cachant. Si nous ne voyons que le moule, nous ne pouvons connaître exactement l'objet original. Nous pouvons le supposer, à partir de l'indice éveillant l'image de son apparence. Dans *Empilement d'objets similaires*, les matériaux des objets (carton, bois et résine) sont bien distincts, ainsi les qualités des objets correspondent à leur nombre (sauf le redoublement pour ceux en résine). L'apparence de chacun de ces deux objets, et leur position suggère qu'ils ont été moulés du fait que leurs formes sont similaires. Pourtant, les formes trapézoïdales de ces quatre objets ne renvoient à rien. C'est-à-dire que leur forme n'éveille l'image d'aucune autre chose, mais seulement elle. Dans un tel empilement, la signification ne peut provenir que de la forme de l'ensemble.

Dans l'œuvre *Jeu de constructions anthropomorphes* (1935) de Max Ernst, la sculpture inachevée est semblablement composée par les différentes positions de diverses formes de plâtre, surtout cylindriques, qui sont des moulages et des objets moulés. Comme Werner Spies l'a dit à propos de Max Ernst : « Ce qui l'incite à composer des sculptures, c'est la

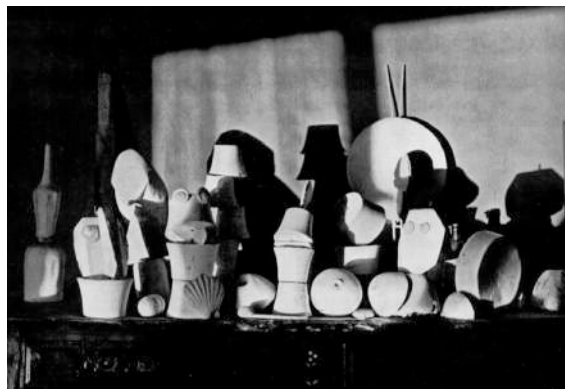
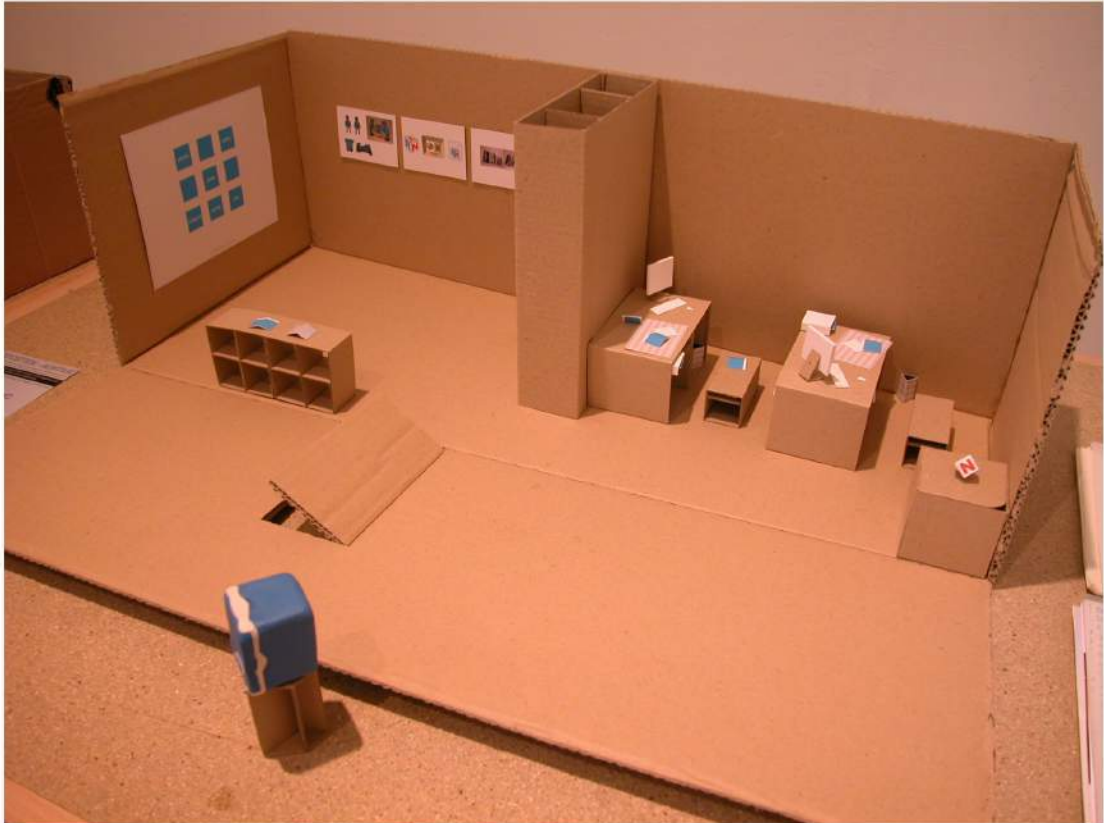


Fig. 13 :
Max Ernst,
*Jeu de constructions
anthropomorphes*,
1935, plâtre, fragment de sculpture,
objet.

qualité d'authenticité formelle des moulages obtenus.⁹⁶ ». La technique du processus de construction de cette sculpture d'Ernst semble avoir été de commencer par créer un grand nombre de moulages, en tant qu'unité, de forme géométrique. Ensuite, l'artiste a profité des formes dont il disposait, les superposant en fonction de leur caractère. La forme de la sculpture a donc une qualité répétitive. Matériellement, si l'artiste a fait des moulages de plâtre c'est pour obtenir des formes plastiques plus facilement, non pour le matériau lui-même. Le plâtre est l'un des matériaux les plus faciles à mouler. Mais par ailleurs, sa couleur blanche, par sa pureté et sa neutralité donne une impression de plénitude. C'est-à-dire que nous ne pensons pas à un moulage creux (peut-être parce que nous n'en voyons pas l'intérieur). Les formes de ces moulages ne suggèrent ni contenu ni contexte, mais semblent les composantes de la sculpture elle-même. Ici, chaque moulage suggère un module sans contexte.

⁹⁶ Werner Spies, *Max Ernst, sculpture, maisons, paysages*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, printemps 1998, p. 116.



Hung-Chih Wang, l'installation des maquettes des objets de *bureau* de RANGER®, 2005, 30 x 74 x 25 cm, carton, papier, l'impression, pâte, colle.

2.2.1.3. Le module signifiant

C'est avec l'installation des maquettes des objets de *Bureau*⁹⁷ (voir photo ci-dessus) à l'intérieur de la maquette (l'objet en carton) que la complexité apparaît dans l'approche de la conception du bureau de la société RANGER®. Parce que c'est à partir de là que par ce contexte les autres objets (maquette, moule et moulages) prennent sens. Chaque objet en tant que module doit représenter et exprimer tout l'esprit de ce bureau qui possède cette qualité de RANGER®. Ainsi, un nouveau regard est jeté rétrospectivement sur l'apparence énigmatique précédemment de l'empilement des modules, regard qui y voit dès lors une allusion à la société RANGER®.

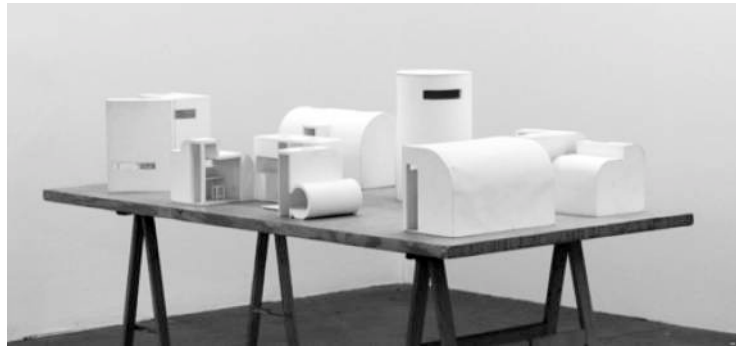


Fig. 14 : Absalon, *Les Cellules*, 1983-1993, plâtre, carton.

Les Cellules (1983-1993) (voir *infra*) d'Absalon (1964-1993) suggèrent une forme de module subjectif. Chaque cellule a son propre mode d'agencement de l'espace en tant que fonctionnement de « correction ». L'artiste déclare : « La cellule est un mécanisme qui conditionne mes mouvements. Avec le temps et l'habitude, ce mécanisme deviendra mon confort. Le projet reflète le calme dont j'ai besoin. Sa réalisation me paraît vitale. Je voudrais faire de cette cellule ma maison, y définir mes sensations, cultiver mes comportements. La maison sera un dispositif de résistance à la

⁹⁷ *Bureau*. Voir p. 96.

société qui m'empêche de devenir ce que je dois devenir. »⁹⁸ C'est-à-dire que l'espace de l'intérieur de la cellule s'adapte au propre corps de l'artiste ou le limite. Ainsi, chaque cellule est à sous-entendre comme un module immanent. Il dit encore : « Par sa qualité, la cellule est plus un espace mental qu'un espace physique. Comme un miroir de mon intérieur, elle me sera familière.⁹⁹ » Cela veut dire finalement que son apparence est comme l'extériorisation de son esprit, ou bien comme un second corps. Plus particulièrement, l'apparence formelle de ces cellules semble dépendre des variations de l'espace intérieur de l'artiste, puisque les cellules qui le matérialisent présentent diverses formes extérieures. Malgré la diversité de leurs apparences ces cellules possèdent donc malgré tout un sens commun et analogue, notamment le sens d'inclure. Cette inclusion non seulement est soulignée par les propos de l'artiste mais se montre aussi dans leur forme de manière évocatrice.¹⁰⁰ En outre, sur les façades de ces cellules, nous constatons des ouvertures étroites (entrée et fenêtre), qui suggèrent un contact limité entre espace intérieur et extérieur, comme une sorte de judas. En conséquence, la cellule en tant que module suggère un désir d'observation mais à partir d'une protection.

D'autres modules similaires à ceux d'Absalon sont les modules de *One Square Meter House* (2003) (voir Fig. 15 *infra*) de l'architecte Didier Fiuza Faustino (1968-). Le module ici ne prend pas en compte le corps de l'artiste, mais celui du public. Ce projet est en effet une réponse à l'architecture standardisée propre à l'ère de la surpopulation urbaine. Cet habitat n'occupe qu'un mètre carré au sol et s'élève à dix-sept mètres, la hauteur moyenne des bâtiments haussmanniens, représentant ainsi une unité minimale d'espace de vie. Chaque *maison* en tant qu'unité est modulable. Par rapport à l'immanence caractérisant la maison d'Absalon, celle de Fiuza

⁹⁸ Georges Hadjimichals, « Absalon », dans : *Domaine 1994*, éd. Le Domaine de Kerguéhenec, Centre d'art, Locminé, 1994, aussi dans : *Maisons-cerveaux*, Noisiel, Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson, 1995, p. 63-64.

⁹⁹ *Ibid*, p. 64.

¹⁰⁰ Ce point aussi renvoie aux cartons que j'ai utilisés dans mes travaux.



Fig. 15 : Didier Fiuza Faustino, *One Square Meter House*, 2003, croquis.

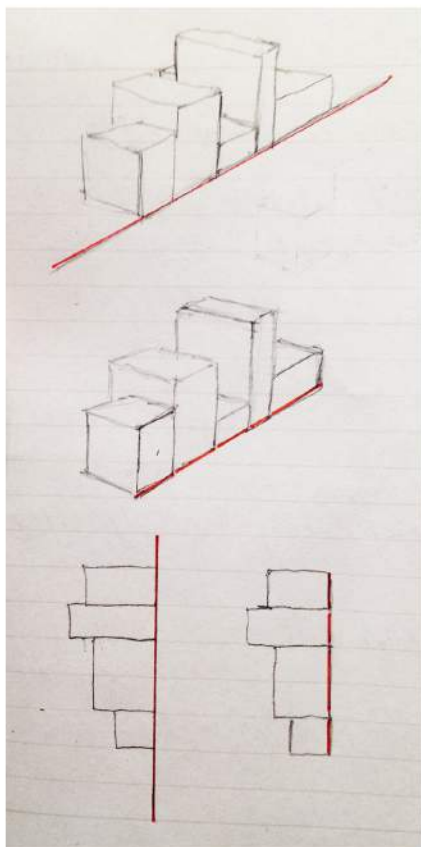
Faustino est transcendante en envisageant d'intégrer son existence dans la société, malgré l'absence d'ouverture de sa façade.



Fig. A
 Hung-Chih Wang,
 un exemple de combinaison,
 2006,
 150 x 70 x 75 cm,
 cartons d'emballage grattés.
 atelier de l'École des Beaux-Arts de Rennes.



Fig. B
 Hung-Chih Wang,
Superposition I,
 2005,
 130 x 70 x 115 cm,
 cartons d'emballage grattés,
 atelier de l'École des Beaux-Arts de Rennes.



L'alignement hétéronome.

L'alignement autonome.

Fig. C
 Croquis de l'alignement des objets
 sur une ligne ou selon un des côtés
 des objets, 2006.

2.2.2. Les relations entre objets

La méthode oriente l'enquête qui vise à découvrir les conditions de possibilité de la connaissance et la théorie... à révéler le lien qui existe entre une idée et sa représentation.¹⁰¹

J'avais préparé de nombreux cartons grattés de tailles disparates¹⁰² afin de voir ce que cela pourrait donner lorsqu'ils seraient rassemblés dans un même espace. J'ai essayé diverses combinaisons, différentes méthodes, pour produire des formes par associations variées. (Fig. A) Dans ce cas, les cartons perdent leurs connotations. Comme Mel Bochner l'explique à propos de ses œuvres : « Parallèlement, il devrait être clair que ces œuvres "n'expliquent" rien. Seule leur existence demande à être vérifiée.¹⁰³ »

Ensuite, j'ai superposé, aligné de façons différentes ces cartons, ce qui me permettait d'établir diverses relations entre eux. (Fig. B) Le procédé suivi était d'essayer d'abord, puis de voir ensuite ce que ça donnait, et non pas de définir a priori un but. Après plusieurs essais, mon questionnement s'est centré sur la problématique unité/pluralité à partir des pistes et hypothèses suivantes :

1. La relation entre unité et unité, la relation entre cartons groupés et cartons dispersés.

¹⁰¹ Mel Bochner, *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), p. 251.

¹⁰² Je les avais trouvés et récupérés, au hasard, dans les rues de Rennes. Ces cartons étaient laissés devant les magasins commerciaux car ils étaient pour eux devenus inutiles. Je les ai donc sélectionnés. La plus grande taille a une hauteur d'un mètre cinquante, une largeur d'un mètre et une profondeur de soixante-dix centimètres.

¹⁰³ *Ibid.*

2. La question de l'objet et de son environnement. Par exemple, je classais les cartons en les alignant d'un côté, pas de l'autre. C'était un cas. Je disposais ensuite des cartons en les alignant sur une ligne. C'était un autre cas. Quelle était la relation entre ces deux cas ? (Fig. C)
3. Comment les cartons superposés peuvent-ils tenir en équilibre tout en gardant une apparence instable ?
4. Comment recomposer les cartons en un seul volume en lui gardant une forme bilatérale ? (Fig. B)
5. Quand on voit plusieurs unités, voit-on une pluralité ? Quand plusieurs unités s'associent, cela fait-il une unité ?

2.2.3. La relation entre sculpture et socle

[Chez Brancusi] dans une œuvre comme le Coq (1935), le socle devient le générateur morphologique de la partie figurative de l'objet ; dans les Cariatides (1915) et dans la Colonne sans fin (1920), la sculpture n'est que socle ; tandis que dans Adam et Ève (1921), une relation réciproque est établie entre sculpture et socle.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Édition Macula, 1993, p. 116.

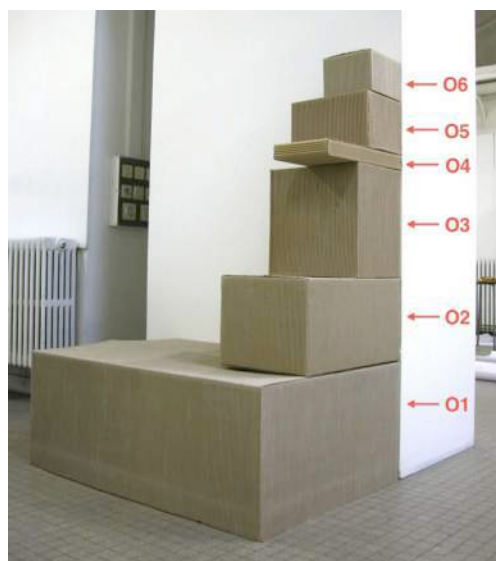


Hung-Chih Wang, *Superposition I*, 2005, 130 x 70 x 115 cm, cartons d'emballage grattés, atelier de l'École des Beaux-Arts de Rennes.

2.2.3.1. Objets superposés

J'ai voulu considérer la superposition de cartons doublement alignés, contre un mur et selon une de leurs faces. La forme produite est alors déterminée par l'horizontale, dans la mesure où la gravité doit être respectée. La position de chaque objet dépend en effet de sa taille et de son poids. Par ailleurs, la perspective qu'on peut prendre sur cette superposition est variable. L'ensemble que forment la superposition et le mur ressemble à un haut-relief. Ces deux facteurs, la gravité et la perspective, suggèrent une approche en termes de sculpture. En effet, cette superposition, qui bénéficie des qualités d'unité et de collectivité, possède aussi un aspect sculptural.

Si cette superposition possède globalement une qualité sculpturale, quel rôle, sculpture ou socle, ont donc chacun des objets la constituant ? L'unité inférieure et supérieure mises à part, chacune des autres peut être considérée ou bien comme faisant partie d'un socle ou bien comme appartenant à une sculpture, donc comme un « socle-sculpture ». Dans une telle superposition, considérée en tant que sculpture, quel rôle joue chaque carton ? Nous pouvons trouver ces déterminations relationnelles entre eux dans la photo ci-dessous :



- L'objet en carton 1 (O1) est comme le socle pour une sculpture (O2, O3, O4, O5 et O6).
- O2, en tant que sculpture soclée, peut aussi être le socle de la sculpture (O3, O4, O5 et O6.) On peut raisonner analogiquement pour les cas (O3, O4, O5.), (O4, O5), O5.
- O6 ne peut jouer que le rôle de sculpture pour des raisons de gravité, parmi l'ensemble. Dans ce cas, le socle d'O6 serait (O1-O5).

Chacun de ces objets, sauf ceux en dernière position en haut et en bas, a une signification équivoque puisqu'il possède de façon ambivalente la double nature de sculpture et de socle. Dans ce cas, la qualité de ces objets en carton suggère une alternative phénoménale.

Cette qualité d'alternative ressemble à celle qu'on trouve dans l'œuvre *Horse Running Endlessly* (1995) de Gabriel Orozco. L'artiste a réinterprété la règle du jeu d'échecs pour obtenir le phénomène d'une circulation sans fin des cavaliers dans l'espace de l'échiquier. L'apparition de cette alternative suggère non seulement la perspective d'une trajectoire imaginaire sans fin dans l'espace, mais aussi un paradoxe visuel par rapport à la logique originale du jeu. En outre, mis à part celle de l'alternative qu'on découvre dans l'œuvre comme objet, la projection d'un indéfini temporel, d'une perpétuité se lit aussi dans son titre.

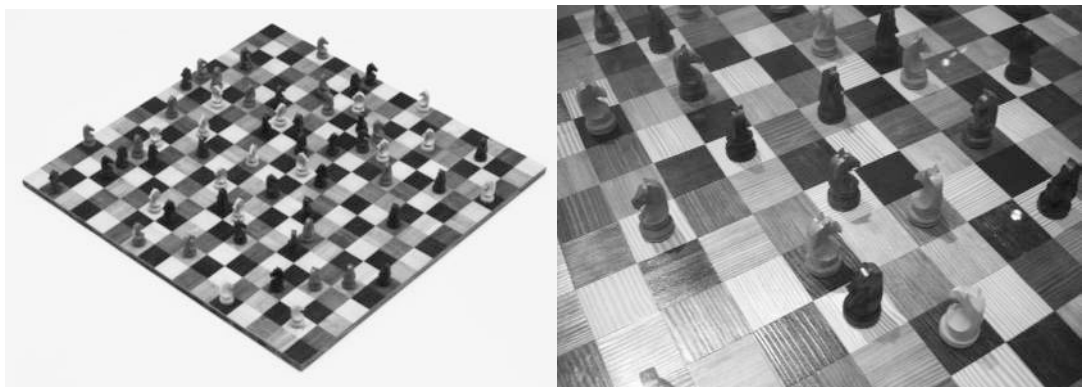


Fig. 16 : Gabriel Orozco, *Horse Running Endlessly*, 1995, 8,7 x 87,5 x 87,5 cm, échiquier en bois avec cavaliers.

2.2.3.2. Les superpositions d'objets de Bertrand Lavier



Fig. 17 :
Bertrand Lavier,
Brandt/Haffner,
1984,
frigorifère, coffre-fort.

Une telle ambivalence se manifeste aussi dans les œuvres de l'artiste Bertrand Lavier. Ses « sculptures » font apparaître simultanément des « identités-différences » : l'objet et son usage, en même temps que l'objet soclé. Lavier explique : « Je ne suis pas un peintre, je ne suis pas un sculpteur¹⁰⁵, je suis un artiste qui fait des peintures et des sculptures comme si [...], ainsi va l'art ; et n'oubliez pas que le frigorifère, le coffre-fort, en état de marche, “jouent” aussi leur rôle, c'est-à-dire leur fonction.¹⁰⁶ ». Il considérait que dans *Brandt/Haffner* (1984), Haffner (l'objet en bas) était devenu un support, un socle en l'occurrence, comme dans le cas de ses objets peints (*Mademoiselle*, par exemple est un vestiaire peint), où l'objet est un support pour la peinture. En revanche, Lavier ne caractérisait pas précisément le rôle de l'objet situé en haut (Brandt) quoiqu'il ait averti qu'il

¹⁰⁵ Est-ce une référence à Francis Picabia ? Celui-ci déclarait ainsi : « (...) Je ne suis pas peintre, je ne suis pas musicien, je ne suis pas professionnel, je ne suis pas amateur. Or dans ce monde laissé pour compte, il n'y a plus que des spécialistes. Les spécialités séparent l'homme de tous les autres hommes (...). » Voir : Francis Picabia, « Jésus-Christ Rastaquouère », in *Poèmes : Mémoire du Livre*, Paris, Montréal, 2002, p. 240, [Première parution du texte cité aux éditions Au Sans Pareil en 1920].

¹⁰⁶ Cité par Suzanne Pagé, dans : *Bertrand Lavier*, catalogue de l'exposition de Paris, ARC-Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1 mars - 24 avril 1985, p. 3.

n'était pas présenté comme un témoignage de la création industrielle d'une époque¹⁰⁷. À propos de ses superpositions, il a expliqué : « Ces œuvres présentent bien entendu des objets, mais en même temps elles représentent des sculptures...une façon pour moi de passer de l'autre côté du miroir et de redonner un nouveau centre de gravité aux formes (et pas seulement aux objets) que la société produit.¹⁰⁸». Pour Lavier, les deux objets superposés peuvent être a priori à peu près n'importe quoi.¹⁰⁹ Mais ce « n'importe quoi » n'est tout de même pas laissé au hasard, n'est pas un choix irréfléchi. Il comporte apparemment une condition, qu'on ne trouve pas énoncée mais qu'on constate dans ses œuvres : il n'est pas possible de superposer deux choses identiques.

¹⁰⁷ Nathalie Heinich cite et commente ainsi ses propos : « Si le soclage coupe les objets de leur usage, il ne s'agit pas pour autant, précise-t-il, de les présenter « comme dans un centre de création industrielle, comme des témoignages d'une époque ». « On peut faire ça, dit-il, avec à peu près n'importe quoi », quoique Duchamp et les fabricants de readymade privilégient les objets industriels, manufacturés, plutôt que les objets naturels. Lui-même s'est donné jusqu'à présent pour limite de ne pas utiliser d'objets neufs. ». Voir Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 126, 127.

¹⁰⁸ In *Un léger PLUS*, Dijon, no 3-4, mai 1988, p. 46., interview avec Jérôme Sans, reprise en partie dans *Flash Art*, no 142, octobre 1988, p. 87. ; reprise aussi dans Paul-Hervé Parsy, *Bertrand Lavier*, Paris, Musée national d'Art moderne Centre Georges Pompidou, 20 février - 14 avril 1991, p. 10.

¹⁰⁹ Dans l'Entretien : « Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite », dans : *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, p. 166., cité aussi in Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 127.

2.2.3.3. Le socle chez Didier Vermeiren

En revanche, dans les œuvres de Didier Vermeiren, les éléments superposés peuvent être similaires et c'est la relation qui joue alors. Vermeiren déclare : « Oui, j'ai mis un socle sur un socle et puis ça fait une sculpture, mais j'ai jamais mis n'importe quoi sur n'importe quoi¹¹⁰ et j'ai jamais pensé qu'on pouvait faire n'importe quoi avec cette proposition.¹¹¹ »

A propos de la superposition d'objets cubiques, Vermeiren commente : « Mes sculpture, donc, sont constituées de deux socles posés l'un sur l'autre, dont l'un est posé sur l'autre, ce sont des sculpture où je m'approprie quelque chose qui existe déjà, des socles.¹¹² ». Dans ses œuvres physiques, Vermeiren a l'intention de surmonter l'absence de la sculpture par la présence du socle. Le socle ici joue le rôle d'un transfert.

Il s'agit donc d'éléments superposés, soit un socle et son moulage, soit un socle et sa duplication, ou bien un positif et son négatif. Les œuvres de Vermeiren « se donnent la réplique du socle sur lequel telle ou telle sculpture fut montrée en tel endroit¹¹³ » a écrit Michel Gauthier. Chaque élément se lie obligatoirement à sa réplique, ce qui signifie que la réplique représente avec l'élément. Le contexte de l'élément en donc est inséparable.

Ainsi, dit Vermeiren, « ma sculpture ne renvoie pas au socle, elle renvoie à la sculpture qui est posée sur ce socle.¹¹⁴ » C'est-à-dire qu'il y a implication réciproque entre le vide, l'absence de sculpture et l'entité/la présence du socle. Ainsi, il indique que c'est l'ensemble des objets

¹¹⁰ Cela pourrait sembler une « réplique » au « n'importe quoi » de Bertrand Lavier (1998), mais Didier Vermeiren avait dit cela en 1988, voir ci-dessous.

¹¹¹ Didier Vermeiren, deux extraits de *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, film d'Elsa Cayo, 16mm couleur, 1988.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Michel Gauthier, « Transferts - Sur les "Répliques" de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N°47, Paris, 1994, p. 117.

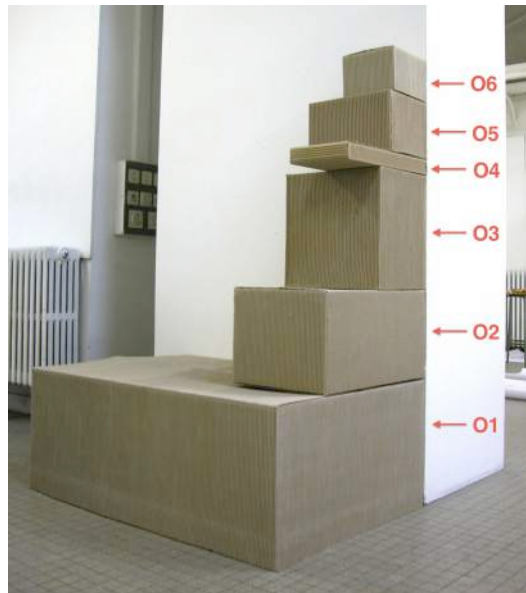
¹¹⁴ Didier Vermeiren, extrait de *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, film d'Elsa Cayo, 16 mm couleur, 1987.

superposés qui constitue la sculpture. Les socles sont à considérer comme un élément de la sculpture. Cependant, où est alors le socle dans la sculpture de Vermeiren? Est-ce le sol (lien direct avec l'environnement) ? Ou bien n'existe-t-il plus (pas de nécessité de créer un lien avec l'environnement) ? Ou bien ce socle apparaîtra-t-il dans une future œuvre de Vermeiren ?

2.2.3.4. Quelque chose entre socle et sculpture

Dans certaines pièces, un mince redent affecte le pourtour supérieur de la sculpture (socle de Didier Vermeiren) ; là, une plinthe orne le bas de la sculpture ; ailleurs, plinthe et redent conjuguent leurs effets pour accréditer, sans conteste, la sculpture comme socle.¹¹⁵

Considérons de nouveau notre superposition d'objets en carton (photo ci-dessous). Si, parmi ces objets en carton, le socle est représenté par (O1) et la sculpture par (O6), que représentent les objets situés au milieu (O2 - O5) ? Ils possèdent une ambivalence identitaire (sculpture et/ou socle) du fait qu'ils peuvent être mis en relation avec l'objet au-dessus ou au-dessous d'eux. Si ces déterminations de sculpture ou de socle peuvent coexister



¹¹⁵ Michel Gauthier, « Transferts - Sur les "Répliques" de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren », dans : *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, N°47, Paris, 1994, p. 122.

alors, concernant à deux objets superposés, selon le rôle qu'ils peuvent jouer dans la superposition, on aura les combinaisons suivantes :

1. La sculpture (O2) sur le socle (O1).
2. Le socle (O2) sur le socle (O1).
3. La sculpture (O3) sur la sculpture (O2).
4. Le socle (O3) sur la sculpture (O2).
5. Les possibilités ci-dessus se répètent pour O1 - O6.

Les relations réciproques entre sculpture et socle sont liées à la verticalité. C'est-à-dire que la sculpture se trouve toujours au-dessus du socle. En conséquence, l'objet en haut est la sculpture, celui en bas est le socle. Pourtant, dans le cas 2, le socle (O2) se trouve en position de sculpture. Et également, dans le cas 3, la sculpture (O2) se trouve en position de socle. Ce changement de détermination est donc dû à un changement de statut permis par leur ambivalence identitaire.

Notons de plus que dans le cas 4 la position sculpturale normale est inversée, comme c'est le cas dans *Socle du monde* (1961) de Piero Manzoni. Dans cette œuvre, l'artiste a inversé subtilement le sens de l'inscription pour suggérer une inversion du centre de gravité de l'objet cubique. La Terre repose sur ce socle. Par rapport au sens du mot, qui reste unique, la forme de l'objet cubique correspond différemment : comme un socle posé à l'envers et sans rien dessus ; comme un véritable socle, mais sans rien

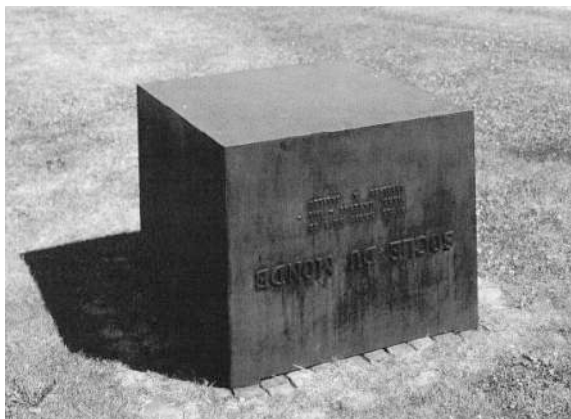


Fig. 18 :
Piero Manzoni,
Socle du monde,
1961,
82 x 100 x 100 cm,
iron, bronze,
Herning Kunstmuseum, Denmark.

dessous, le spectateur ayant la tête au-dessous des pieds. « Socle » est à la fois sensé et insensé. Quant au cas 4, l'« inversion du centre de gravité » ne se présente à l'esprit que si l'on accorde crédit à la dénomination « socle ». Par exemple, quand la fonction de O1 est considérée comme celle d'un socle, O2 est alors vu comme une sculpture. L'identification d'un certain objet dépend alors de la façon dont on a identifié l'objet précédent. Dans l'ensemble constitué par la superposition des cartons, l'identification est comme un effet de réaction en chaîne.

Concernant 5, l'ambivalence identitaire ne joue pas si l'on considère tous les objets en même temps mais seulement deux par deux successivement.



Hung-Chih Wang, *Superposition II*, 2006, dimension variable (hauteur de l'espace 250 cm), cartons d'emballage grattés, atelier de l'École des Beaux-Arts de Rennes.



Autre point de vue sur *Superposition II*.

2.3. La sculpture dans un lieu d'art (l'espace artistique)

On peut admettre d'une façon générale que la perception de l'espace-temps, sur laquelle repose toute figuration, implique toujours une attention simultanément donnée à deux ordres au moins de considérations. Le lieu, c'est le présent, le temps, c'est la mémoire ; le temps est différentiel, l'espace unifiant ; le temps, ce sont les occasions, les événements, la problématique ; l'espace, c'est l'acte et le temps, la causalité ; le temps, c'est la distribution dans le passé ou le virtuel ; l'espace, c'est la distribution dans le réel et dans l'instantané.¹¹⁶

¹¹⁶ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, p. 63.

2.3.1. Quand la sculpture s'intègre à l'espace

La forme de *Superposition I*, peut être qualifiée de haut-relief en tant que sculpture. Techniquement, il fallait en effet au moins deux points de tenue, le contact avec le sol et avec le mur, pour obtenir la stabilité de la superposition.

Afin d'obtenir une forme en ronde-bosse, j'ai superposé un certain nombre de cartons du sol jusqu'au plafond de l'atelier. Cependant, les deux points de tenue sont ici le sol et le plafond. Pourtant, s'agissant d'une sculpture en ronde-bosse il n'est pas requis qu'elle s'élève jusqu'au plafond, pourquoi celle-ci le fait-elle?

D'une part, c'est pour résoudre le problème de la stabilité de la superposition. Les cartons que j'ai utilisés sont vides. Une fois le carton fermé, il garde une forme parallélépipédique d'apparence solide. Pourtant, sa surface ayant été grattée, sa moindre épaisseur diminue sa capacité de résistance à une force extérieure. Lors de la superposition la face horizontale du carton risque de s'affaisser, les côtés du carton étant plus solides que le centre. Mais avec l'empilement croissant, la superposition est devenue instable, à cause de l'insuffisance du sol comme point de tenue. En outre, pour abandonner la forme du haut-relief (qui garde un contact avec le mur) et pouvoir parvenir à la ronde-bosse, il fallait pouvoir renforcer le centre de gravité. Par ailleurs, l'espace intérieur de l'atelier était quasiment de forme cubique. En conséquence, hormis le sol et puisque je ne voulais pas du mur, c'est le plafond qui pouvait seul fournir le point de tenue recherché.

D'autre part, je suivais encore le principe précédent de composition des cartons en les alignant de deux côtés et pas des autres¹¹⁷ et en leur maintenant cette ambivalence identitaire socle/sculpture. Cependant, dans le cas présent, l'identification du carton touchant le plafond pouvait

¹¹⁷ Cette disposition partait d'une hypothèse quant à la relation entre unité et pluralité. Voir le paragraphe « la relation entre objets », p. 139.

provoquer un profond changement par rapport à *Superposition I*. En effet, non seulement le carton qui touchait plafond de l'atelier pouvait être considéré de ce fait comme un socle (puisqu'il reposait sur un sol à l'envers), aussi bien que comme faisant partie d'une sculpture, mais c'est aussi la superposition tout entière en tant que telle qui acquérait en pouvant s'inverser une relation à double sens dans un tel espace.

Une telle mise en relation avec le plafond peut donc créer doute et confusion quant au sens de la lecture de l'œuvre et plus généralement quant à la distinction haut/bas. Didier Vermeiren a montré une photographie,

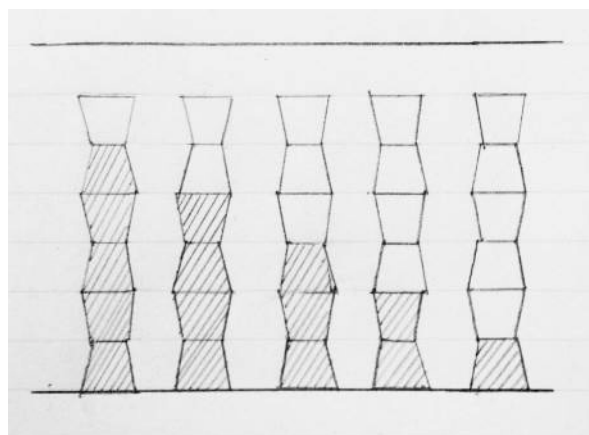


Fig. 19 :
Didier Vermeiren,
Double exposition,
1990,
38,5 x 24,6 cm,
tirage argentique par
surimpression/silver print,
double exposition.

Double exposition (1990), qui produit un tel sentiment d'ambiguïté quant à l'espace, au travers d'une contestation des distinctions socle/sculpture. Sur cette photo, réalisée avec double exposition dans la chambre noire, on voit une sculpture occupant tout l'espace, du sol jusqu'au plafond. La forme de celle-ci est celle d'un parallélépipède vertical en tiges de métal, muni de roulettes à ses quatre angles, en haut et en bas. Ces roulettes y sont identiquement en contact aussi bien avec le plafond qu'avec le sol, rendant la distinction entre les deux arbitraires. Selon l'artiste, c'est une « sculpture

qui n'existe pas dans un lieu qui n'existe pas¹¹⁸». Dans cette œuvre, les roulettes servent de support de la structure métallique et forment comme son socle. Ce sont ces roulettes, posées semblablement sur le sol et contre le plafond, qui troublent décisivement l'appréciation de ce qui est le haut et le bas en rendant la sculpture parfaitement inversable, ce socle figurant aussi bien en haut qu'en bas. Ainsi, si nous suivons verticalement le sens sculptural normal sculpture/socle/sol, le plafond devient en conséquence lui aussi sol. Par là, la qualité de double sens de cet espace est mise en évidence. Il s'agit d'un montage photographique, et bien que cette œuvre consiste en une photographie, ce lieu peut être considéré comme un espace fictif parfaitement symétrique haut/bas. Ainsi, ces petits objets de métal, en déclenchant un mouvement d'aller-retour haut/bas perpétuel désorientent cet espace virtuel fermé en le faisant rouler à son tour, comme sur des roulettes mentales.

Un autre phénomène semblable pouvait déjà être trouvé dans l'œuvre *La Colonne sans fin* (1937) de Constantin Brancusi. Bien que cette œuvre ne soit pas matériellement obtenue par superposition, sa forme régulière, composée d'éléments répétitifs inversés alternativement et qui peuvent être vus de façon ambivalente soit comme socle soit comme sculpture, peut suggérer un tel mouvement de circulation interne. Cette sculpture constituée



¹¹⁸ Didier Vermeiren, cité par Simon Duran dans « La libération de l'extériorité. La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren », in *Didier Vermeiren*, catalogue de l'exposition de Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 3 mai - 18 juin 1995, p. 74.

de formes rhomboïdes/trapézoïdales peut être interprétée diversement, cette diversité étant liée à la possibilité de considérer différentes combinaisons comme son socle (schéma *supra*), comme c'est le cas pour *Superposition II*¹¹⁹. Cette sculpture étant en effet composée d'éléments répétitifs, ceux-ci peuvent être diversement associés par le regard. Par rapport à la forme rhomboïde complète obtenue par regroupement de deux trapèzes pris au milieu de la colonne, les deux trapèzes considérés isolément immédiatement au-dessus ou au-dessous de ces rhomboïdes semblent des formes inachevées (demi-rhomboides) mais qui, tout en prouvant être considérés comme socle ou comme sculpture présentée par ce socle ou cette colonne, permettent aussi de suggérer une continuité à la fois formelle et idéalement sans fin. C'est ceci qui permet d'obtenir cet effet de *sans fin* pour *La Colonne*.

C'est en ce sens qu'on comprend le titre *La Colonne sans fin*. Le qualificatif de *sans fin* est appliqué à la colonne, mais la sculpture ne comporte évidemment en fait qu'un certain nombre de formes rhomboïdes. Elle est donc limitée. Autrement dit, le *sans fin* porte sur autre chose, sur une possibilité idéalement ouverte. Brancusi a déclaré : « Ce n'est pas la forme extérieure des choses qui est réelle, mais l'essence des choses ; partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en limitant la surface extérieure des choses.¹²⁰ ». Il s'agit d'un passage idéalement assuré d'une forme extérieure (*La Colonne*) à une forme symbolique (*sans fin*) grâce à la forme de la sculpture elle-même¹²¹.

¹¹⁹ Voir la rubrique précédente « Quelque chose entre socle et sculpture », p. 149.

¹²⁰ Marielle Tabart, *Brancusi L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2009, p. 119.

¹²¹ L'expression *sans fin* évoque le propos d'autres sculptures de Brancusi. Par exemple, concernant *Le Poisson* (1930), l'artiste a déclaré : « Quand vous regardez un poisson, vous ne pensez pas à ses écailles, n'est-ce pas ? Vous pensez à la vitesse de son mouvement, à son corps étincelant et flottant, vu au travers de l'eau. Eh bien ! Voilà ce que j'ai voulu exprimer ! Si j'avais reproduit ses nageoires. Ses yeux et ses écailles, j'aurais arrêté le mouvement et j'aurais obtenu un simple échantillon de la réalité ! Moi, j'ai voulu saisir l'étincelle de son esprit. », dans Marielle Tabart, *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2009, p. 119. Pourtant, il me semble que ce *sans fin*, dans le titre de la sculpture, va plus loin dans l'abstrait que *Le Poisson*. Il veut suggérer la raison pour laquelle Brancusi se sert d'une forme répétitive dans la colonne pour exprimer l'idée d'indéfini.

Pourtant, la sculpture *La Colonne sans fin* est soumise aux conditions de l'espace où elle est située. Sa taille dépend ainsi de son lieu. D'une part, cela concerne la hauteur de la sculpture. Brancusi a gardé une certaine distance entre la partie supérieure de la sculpture et le plafond de l'espace d'exposition. À l'intérieur de cet espace comme dans l'atelier de Brancusi, la colonne ne touche jamais le plafond¹²². Si par un tel contact la colonne semblait recevoir une limitation venant la pièce matérielle, sa continuation en semblerait définitivement arrêtée, ce ne serait plus une colonne sans fin. Quant à une localisation à l'extérieur, comme dans le parc de Tîrgu Jiu en Roumanie (Fig. 20), certes, la colonne ne gratte pas vraiment le ciel, mais elle est cependant alors beaucoup plus haute que celles situées à

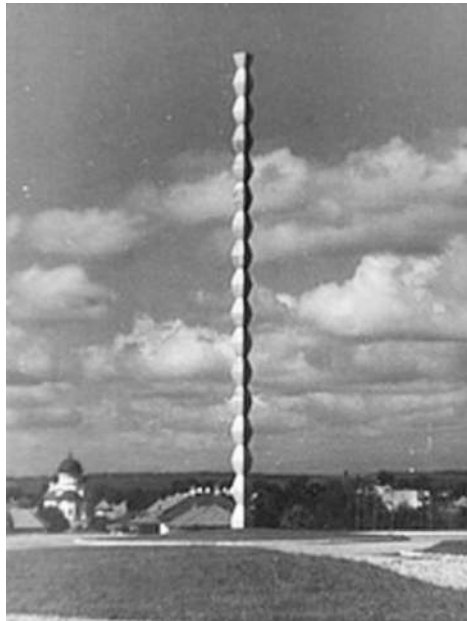


Fig. 20 :
Constantin Brancusi,
La Colonne sans fin,
Vers 1938,
Tîrgu Jiu, Roumanie.

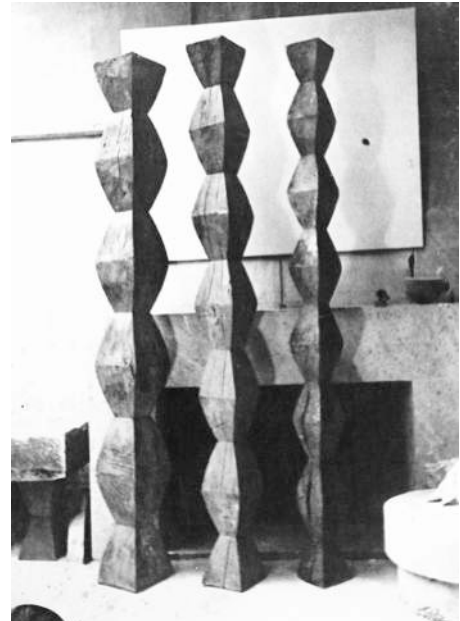


Fig. 21 :
Constantin Brancusi,
*La Colonne sans fin I à II, La Colonne
sans fin III*,
1933, atelier Brancusi.

¹²² Dans une prise de vue de trois *Colonnes* à l'exposition de la Brummer Gallery, nous constatons que les colonnes sont bien proches (sans contact) du plafond de la galerie. Mais il s'agissait de réintroduire trois anciennes colonnes découpées. Non seulement Brancusi gardait la forme *sans fin*, mais il l'adaptait à la hauteur de l'espace. Voir Sidney Geist, *Le devenir de La Colonne sans fin*, in *La Colonne sans fin, les carnets de l'atelier Brancusi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 25.

l'intérieur¹²³. C'est-à-dire que c'est en fonction des conditions données que la hauteur des colonnes est calculée, pour s'adapter à l'espace où elles s'installent.

Par ailleurs, se pose la question de la légère variabilité de la forme des éléments constitutifs (la forme rhomboïde) de ces sculptures. Ceci ne concerne plus la problématique du *sans fin*, mais semble concerner l'adaptation à l'espace de l'environnement. Dans une photographie documentaire (Fig. 21) de l'atelier Brancusi, nous pouvons voir trois *Colonnes sans fin* installées les unes à côté des autres. Parmi ces trois colonnes, les hauteurs sont similaires mais chaque colonne a des éléments de taille différente. Ces éléments donnent à la forme de la colonne grosseur ou minceur. Celle que nous considérons comme grosse ne l'est pas seulement par la taille de ses éléments mais aussi par la comparaison avec la colonne d'à côté, qui semble a contrario d'autant plus mince. Quand une seule colonne était installée dans un espace (intérieur ou extérieur), on peut penser que Brancusi réfléchissait au diamètre de sa colonne pour mieux l'harmoniser avec son environnement¹²⁴. Cela comprenait une appréciation du rapport entre nombre et taille des éléments de forme rhomboïde.

Pour en revenir à *Superposition II*, le nombre et la taille des cartons n'ont pas à entrer en ligne de compte avec leur forme, comme dans la série *La Colonne sans fin*, puisque ces cartons ne sont pas identiques. Les cartons ont leur propre taille. Pour pouvoir superposer des cartons du sol jusqu'au plafond, j'ai dû combiner des cartons de différentes hauteurs, en faisant plusieurs essais jusqu'à trouver tous les cartons de bonne hauteur totale. Pour pouvoir s'adapter précisément à un espace donné, il faut tenter

¹²³ Le parc est situé dans un petit village, comme dans la campagne. Autour de la colonne, il n'y a pas de grand immeuble. Le contraste entre la grande hauteur de la colonne et son environnement est frappant et voulu.

¹²⁴ L'environnement n'est pas séparable de la sculpture de Brancusi. Pour reprendre l'exemple du *Poisson*, la forme de cette sculpture est « fluante », ce qui ne signifie pas seulement l'inséparabilité de l'eau et du poisson, mais aussi que c'est l'eau qui sculpte la forme du poisson. Quant à *La Colonne sans fin*, l'espace propre de la sculpture est son environnement.

beaucoup de combinaisons¹²⁵ dans la composition et la superposition. Maîtriser le problème de la position des cartons pour leur superposition dépend donc du sens de l'espace, du volume et de la gravité.

¹²⁵ Déjà au niveau du principe de conservation de l'alignement des cartons de deux côtés et pas des autres.



Hung-Chih Wang, *Socle/Socle I*, 2006, 170 x 170 x 340 cm, cartons d'emballage grattés, espace de l'École des Beaux-Arts de Rennes.





2.3.2. *Socle/Socle I*

Socle/Socle I a été présenté en partie pour l'obtention du DNSEP¹²⁶. Ma démarche consistait à empiler des cartons dont j'avais gratté la face extérieure. Un carton d'emballage, en forme de parallélépipède, avait servi de socle pour les maquettes de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*¹²⁷, réalisé en 2003.

Dans *Socle/Socle I*, chaque carton utilisé est à la fois sculpture en lui-même et socle pour le carton qui lui est superposé. La superposition verticale des cartons va du sol au plafond. La réalisation de ce travail dépend alors de la pièce dans laquelle il est monté. Les superpositions de cartons y forment quatre colonnes. Ces colonnes elles-mêmes forment un parallélépipède. Grâce à la différence des tailles des cartons, les côtés de chacune des colonnes qui sont situés à l'extérieur, formant les coins du parallélépipède de la sculpture, sont alignés alors que ceux tournés vers l'intérieur sont irréguliers. Leur disposition offre un profil différent selon le point de vue où l'on se place. La forme d'ensemble obtenue peut intriguer le spectateur et bousculer son a priori (s'agit-il d'une sculpture, d'un empilement fonctionnel, puisqu'il y a à la fois alignement et hétérogénéité due à la différence de forme des volumes constitutifs ?).

Socle/Socle I est comme un prolongement de toutes les problématiques de *Superposition II* : forme en ronde-bosse et maintien de l'ambivalence identitaire. Si *Superposition II* avait pour propos ultime de projeter la sculpture dans l'espace, avec *Socle/Socle I* apparaît une démultiplication des relations internes entre les éléments de la sculpture, puisque la colonne y est démultipliée, instaurant un intérieur et un extérieur, comme dans un

¹²⁶ Le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique français, que j'ai obtenu à l'École des Beaux-Arts de Rennes.

¹²⁷ *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*, 2003, où il s'agissait de jouer sur un volume paradoxal dans deux maquettes. Ces deux maquettes (10 x 10 x 3 cm) étaient fabriquées en bois et carton, 2003. Voir aussi p. 122.

bâtiment. En outre la problématique de la relation avec l'espace environnant s'approfondit.

2.3.2.1. La forme interne de Socle/Socle I

Dans *Superposition II*, le mode de superposition des cartons consistait à les aligner sur deux côtés et à laisser aux autres côtés une forme dentelée. Cette manière a été reprise pour les colonnes de *Socle/Socle I*. Dans ce travail, les quatre colonnes forment donc à l'extérieur un parallélépipède tandis que l'intérieur de celui-ci présente une surface irrégulière du fait de l'hétérogénéité de forme des cartons empilés. Cette forme accidentée comporte cependant une certaine régularité car les cartons de deux colonnes se faisant face sont en relative symétrie. Ainsi, horizontalement, quand le carton d'une colonne s'avance, celui d'en face recule : à un relief convexe correspond un relief concave. Dans le sens vertical, chaque colonne comporte donc un angle externe aligné et un angle interne inaligné. Au moment de positionner les cartons, je devais accorder les distances entre eux en tenant compte, pour chaque colonne, des deux colonnes entre lesquelles elle se trouvait, ainsi pour les quatre colonnes A, B, C, D, accorder A avec B et D, B avec A et C, C avec B et D, D avec C et A (schéma). Le calcul des distances entre les cartons pour composer les colonnes s'est donc fait au fur et à mesure.

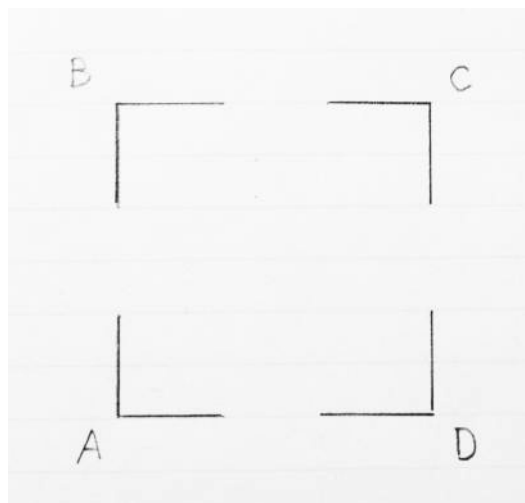


Schéma : Vue de haut.

Les distances entre les cartons des colonnes dépendait aussi du poids des cartons. Chaque carton présente en effet deux paramètres, son volume et son poids, même s'il est vide (ce qu'en fait le spectateur ne peut pas voir). Ainsi, par rapport à l'espace occupé et par rapport à la gravité, chaque carton devait s'accorder avec celui (ou ceux) du dessous, sur qui il pesait et celui (ou ceux) du dessus dont il supportait le poids : double mesure à la fois, pour pouvoir continuer de se supporter alors qu'on prend du poids...

Si chaque carton pouvait être considéré au début comme une unité, un individu, l'ensemble de la superposition, la colonne parallélépipédique, et l'ensemble semi-fermé qu'elle formait avec ses sœurs, demandait à être considéré comme une véritable collectivité, une communauté, où chacun devait s'entendre avec chacun pour pouvoir se supporter. Cette collectivité manifeste une plasticité différente selon les distances entre les colonnes. C'est-à-dire qu'elle peut se transformer en forme parallélépipédique ou bien de haute ou bien de basse densité, plus fermée ou plus ouverte. Mais qu'est-ce que cette distance qu'on pouvait voir entre les colonnes de *Socle/Socle I* représentait ? Cette distance a été calculée pour permettre le passage d'un corps humain : la participation du spectateur. Cette possibilité qui permet une action, celle de passer, veut faire pénétrer le spectateur à l'intérieur de l'installation sculpturale, en multipliant ainsi l'expérience de celui-ci en lui offrant des perspectives différentes sur cette construction : regard du dedans, et pas seulement du dehors de l'installation.

Cette confrontation m'apparaissait d'ailleurs comme une métaphore de la fixité d'une organisation et de la mobilité demandée à son fonctionnement comme à un organisme, et je rapprochais cela de l'image de la Constitution européenne et de son fonctionnement prévisible, Constitution à propos de laquelle il y avait à l'époque un référendum¹²⁸. Il ne s'agissait pas pour moi de politique mais d'une réflexion sur la structure

¹²⁸ Le référendum sur le traité établissant la Constitution européenne, en 2005. C'est à cette époque que je commençais la réalisation de *Socle/Socle I*. Comme en outre, en tant qu'étranger, un tel événement ne me concernait pas directement, cela me permettait grâce au recul d'avoir une position neutre pour mieux percevoir la polémique publique.

relationnelle. Cette métaphore pouvait s'appuyer sur certains points de *Socle/Socle I* :

- La méthode et le processus de construction de cette installation sculpturale ressemblent à la manière dont on doit procéder pour établir une telle Constitution. Chaque carton représente comme l'une des parties de la Constitution, et la diversité des cartons fait allusion à la complexité des chapitres. Comme la superposition des cartons dépend de leur volume et de leur poids, pour pouvoir établir une forme définitive il faut réfléchir à la convenance réciproque, en l'éprouvant dans tous les sens pour l'adapter à l'espace. Ainsi, l'espace peut suggérer la représentation du monde auquel doit s'appliquer la Constitution, puisque les positions des cartons doivent être établies patiemment au fur et à mesure dans l'espace, de même qu'il faut délibérer sans fin pour l'établissement d'une telle Constitution.
- Chaque colonne de l'installation possède deux types de formes différentes, un angle aligné et l'autre accidenté, à l'image de la différence des opinions des votants. Certains sont d'accord, d'autres sont contre. Malgré des points de vue différents, ils sont pourtant tous concernés par le même contexte.
- Les cartons sont des objets modulés qui peuvent servir de contenants permettant un rangement aisé à conditions qu'ils possèdent une taille identique. Bien que, dans *Socle/Socle I*, les cartons soient superposés de manière à harmoniser au mieux les reliefs et creux de leurs formes, cependant, vu que leurs tailles sont différentes, cette harmonisation ne semble jamais pouvoir parvenir à la perfection matériellement, et à une entente mutuelle qui satisfasse chacun. Cet accord est d'ailleurs surtout visuel. Par rapport à l'établissement d'une telle Constitution, ces cartons de tailles différentes pouvaient métaphoriser tous ces domaines à considérer, qui provenaient de

catégories si différentes, avec leurs exigences tellement diverses, qu'il fallait réussir tant bien que mal à accorder malgré tout.



Hung-Chih Wang, *Socle/Socle I*, 2006, 170 x 170 x 340 cm, cartons d'emballage grattés, espace de l'École des Beaux-Arts de Rennes.

2.3.2.2. *Socle/Socle I* et l'espace

Dans *Socle/Socle I*, tous les cartons sont à la fois « soclant » et « soclés » puisque les cartons sont superposés jusqu'à la limite de l'espace (sol-plafond). Le socle est un objet qui sert à présenter un autre objet. Dans le contexte de *Socle/Socle I*, cet « autre objet » sert à présenter encore un autre objet. C'est-à-dire qu'un objet joue deux rôles en même temps : un rôle principal et un rôle secondaire¹²⁹. L'ensemble de ces cartons peut être considéré comme une « sculpture soclée » ou comme un « socle sculpté ». Cependant, s'agissant de *Socle/Socle I*, quel rôle a l'espace d'exposition ? Concerne-t-il la sculpture du socle sculpté ou le socle de la sculpture soclée (ou l'installation sculpturale) ? L'espace ici sert de « récipient » qui est prêt à recevoir ce qui y sera installé. Inversement, la superposition en tant que telle s'adaptera à l'espace. Leur relation est de subordination réciproque.

Pendant ma présentation pour le DNSEP, un membre du jury m'avait posé une question équivoque concernant l'ensemble de l'objet et de l'espace d'exposition : *Socle/Socle I* pouvait-il être considéré aussi comme socle/soutien du plafond de l'espace ? Et si oui, alors quelle différence y avait-il entre le poteau préexistant de l'espace d'exposition et *Socle/Socle I* ? En y repensant maintenant, il me semble que le poteau faisait structurellement partie de la construction du bâtiment, qu'il existait pour soutenir cet espace en tant que support du plafond. Quant à *Socle/Socle I*, d'un point de vue formel, il pouvait bien sûr faire penser à un pilier qui aurait été par ailleurs aussi décoratif, conçu comme tel par l'architecte, et il serait alors à la fois pilier et support mais aussi en quelque sorte socle pour l'espace d'exposition. D'ailleurs, dans l'histoire de la sculpture, le socle ne sert pas seulement de support esthétique pour présenter la sculpture mais il supporte aussi matériellement le poids de la sculpture. Cependant, en réalité,

¹²⁹ S'agissant de cette relation de subordination, j'ai développé une série de travaux, comme €52850 et €52851. Voir la rubrique « €52850 », p. 291. et « €52851 », p. 314.

les quatre colonnes de *Socle/Socle I* ne soutenaient aucunement, bien sûr, le poids du plafond de l'espace d'exposition, malgré leur trompeuse apparence massive qui donnait une impression de solidité. En effet, l'intérieur des cartons était vide, et leur structure par conséquent très fragile. Ainsi, ce matériau de cartons de récupération est très loin d'être aussi résistant que les tubes de carton qu'utilise l'architecture de Shigeru Ban¹³⁰. Du coup, le socle de *Socle/Socle I* ne pouvait pas être considéré comme le poteau de l'espace d'exposition. Mais je pense que j'aurais pu répondre au jury par une contre-question : le poteau de l'espace d'exposition pouvait-il être considéré comme une œuvre ? Si non, pourquoi ?

L'objet carton, dans *Socle/Socle I*, n'est pas seulement à interpréter dans le cadre de sa relation avec socle et sculpture et dans le cadre de la relation entre l'ensemble qu'il constitue et l'espace, car il garde aussi sa connotation originelle de mobilité : le transport d'objets. Ces cartons ont été récupérés près de centres commerciaux. Au moment de leur collecte, la plupart de ces cartons étaient pliés. Cela signifie que leur contenu en avait été enlevé. Nous pouvons supposer pour certains quel avait été leur contenu par certains indices qu'ils montraient, comme des mots descriptifs ou bien des graphiques. C'est-à-dire que par leur va-et-vient ces cartons (vides puis pleins) avaient très probablement rempli une certaine fonction logistique dans le système de la consommation, leur rôle avait été celui d'intermédiaire entre des objets et des lieux. Notons que ce rôle d'intermédiaire se rapproche de celui de socle. En effet, selon Rosalind Krauss¹³¹, le socle est l'intermédiaire entre l'œuvre et l'endroit. Pourtant, la

¹³⁰ Architecte japonais, connu pour ses constructions à base de tubes de carton fort, destinées par exemple à monter des habitations temporaires pour réfugiés après des catastrophes naturelles. *Wikipédia* : Shigeru Ban [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Shigeru_Ban > (consulté le 21.10.2013).

¹³¹ Rosalind Krauss écrit, « En effet, le socle rattache la représentation à un endroit spécifique en même temps qu'il assure son déplacement dans un domaine sémiotique. Et comme tout, dans ce domaine, fait partie du système symbolique : elle assoit sur une signification plus générale, plus globale, comme le caractère public du contexte, la grandeur de l'idée ou la portée que le message est destiné à revêtir, tous les autres éléments lexicaux de la sculpture. ». Rosalind Krauss, « Échelle/monumentalité, modernisme/postmodernisme, la ruse de Brancusi », dans : *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogue d'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 3 juillet- 13 octobre 1986, p. 247.

présence du socle coexiste avec celle de l'œuvre et dépend d'elle. Quant au carton, sa fonction d'intermédiaire cesse d'exister après l'enlèvement de l'objet.

Cependant, il faut rappeler que dans l'art contemporain, un phénomène de double attribution s'attache au socle. Le même genre d'objet peut en effet servir de socle et de moyen de transport pour l'œuvre. La dimension de cet objet a pour définition de s'adapter toujours exactement à la taille de l'œuvre, puisque l'œuvre doit pouvoir être placée au-dedans. Alors que cet objet n'est d'abord qu'une sorte d'emballage permettant le transport, une fois que l'œuvre est posée dessus, cet emballage se métamorphose, sans changer, en socle de présentation¹³². Les socles de *3 White Desks* (2008-2009) de Simon Starling en sont des exemples. En accompagnant trois bureaux exposés comme œuvres, ces caisses de transport ne remplissent pas seulement la fonction d'emballage de protection et de socle



Fig. 22 :
Simon Starling,
3 White Desks,
2008-2009, bois, peinture, vernis,
acier inoxydable, acier chromé, caisses
de transport. 2260 x 762 x 590 mm,
1800 x 750 x 600 mm et 1468 x 734 x
680 mm,
Courtesy Collection Rennie,
Vancouver.

de présentation, mais elles peuvent encore être considérées comme une partie de l'œuvre. En outre, pendant l'exposition, ces caisses suggèrent aussi la mobilité de l'œuvre, son voyage, manifestant ainsi la facilité de son transport. Cette double phénoménalité ambivalente et même contradictoire de mobilité (évoquée par la caisse de transport) et de fixité (suggérée par son rôle de socle) ne proviennent pas seulement du concept de l'artiste, mais elle est aussi liée aux conditions du système des musées de nos jours.

¹³² C'est notamment la palette de manutention qui sert à la fois à exposer et à transporter l'œuvre.

Grâce aux progrès des transports, l'œuvre pourra être exposée dans davantage de lieux. Du coup, il me semble que ce support (comme caisse-socle) révèle à lui seul la parenté qu'il y a entre le travail artistique et la permanence du souci de rapidité et de commodité à notre époque. Ainsi, cette caisse-socle fait savoir que l'œuvre pourra être exposée en n'importe quel endroit. Cependant, bien qu'un tel socle joue encore le rôle traditionnel de présentation de l'œuvre, son rôle de médiation-transition avec l'espace de l'exposition se perd. Cet espace ne voyage pas, tandis que l'œuvre semble déjà partie : ce socle fait corps avec l'œuvre.



Salle de gauche.



Salle de droite.

Hung-Chih Wang, exposition de mes travaux artistiques pour le DNSEP, 2006, dimensions variables, espace de l'École des Beaux-Arts de Rennes.

2.3.2.3. La disposition de *Socle/Socle I* dans l'espace d'exposition

*Je voulais une dialectique entre la perception de l'endroit dans sa totalité et le rapport que l'on a au champ en le traversant. Le résultat est une façon de se mesurer à l'indétermination du paysage. Je n'aime pas regarder des sculptures qui sont uniquement définies par leurs relations internes.*¹³³

Dans l'espace d'exposition pour l'obtention du DNSEP, j'avais installé neuf travaux artistiques dans deux salles d'accrochage (Fig. *supra*), situées l'une à côté de l'autre. Cinq de mes pièces étaient donc dans la salle de gauche, quatre pièces dans la salle de droite. Les deux salles sont séparées par un mur percé d'une porte qui sert à aller et venir entre les deux salles. Afin d'aménager une bonne présentation de mon travail au jury¹³⁴, j'avais conçu très précisément un certain trajet, dans lequel la disposition de mes travaux dans l'espace avait pris un rôle capital. Ce trajet pourrait ainsi devenir une condition de l'expérience du spectateur en lui permettant de saisir la pensée qui inspirait mes pratiques artistiques. Il fallait découvrir comment introduire chacun de ces travaux pour rendre manifeste la cohérence et la logique de ma démarche. L'ensemble de la disposition

¹³³ Richard Serra, dans : Daniel Marzona, *Art minimal*, Paris, Taschen, 2009, p. 88.

¹³⁴ Avant que leur soient présentés les travaux, les membres du jury vont d'abord les voir dans la salle. Cette visite exige qu'il n'y ait aucun commentaire. C'est-à-dire qu'y est privilégiée l'observation immédiate. Il me semble c'est une procédure un peu rituelle, mais opérante. Le travail doit parler par lui-même. Ainsi, commentaire et interprétation, me semble-t-il, sont subordonnés à la pratique. D'abord la contemplation, ensuite la présentation, ce qui permet de mesurer la distance entre ce que le spectateur a pu voir et ce que le créateur voulait montrer. Pourtant, lors des soutenances de thèse en Arts plastiques, les membres du jury ont d'abord lu le texte qui présente la pratique. C'est seulement ensuite qu'ils regardent les travaux (et pas tous) dans leur réalité. Ainsi, la manière de lire la pratique est renversée. Bien sûr, quantité et qualité, dans la présentation et dans le texte, et dans les œuvres exposées sont variables. Voir les œuvres en réalité ou en photographies n'est pas la même chose. Peut-être est-ce dû au régime pédagogique. Pourtant, je me demande quelle est la manière la plus directe pour pouvoir saisir le cœur des œuvres.

devrait pouvoir faire réfléchir sur ses caractéristiques artistiques, chronologiques et volumétriques. Les deux premières caractéristiques sont liées aux travaux eux-mêmes. Le dernier dépend aussi de l'espace d'exposition. Par conséquent, les modulations à aménager concernant la disposition de chacun des travaux dépendaient de ces trois critères.

Parmi ces travaux, deux occupent plus de volume spatial, ce sont les installations sculpturales. *Socle/Socle I* est la plus grande des deux. Les autres pièces ont plutôt un volume pictural (les tableaux de photos et de plaques) ou sonore (la voix enregistrée diffusée par casque).

Socle/Socle I manifeste une relation réciproque entre l'objet et l'espace. Quant à sa position dans l'espace physique (la salle d'accrochage), cette relation ne repose pas seulement sur une question d'harmonie, de convivialité entre l'objet et l'espace, entre les éléments composant l'œuvre, entre elle et toutes les autres pièces exposées, et entre elles toutes et l'espace d'exposition, mais elle dépend aussi de la place des membres du jury en tant que spectateurs.

Dans l'espace prévu pour le DNSEP, la position définitive retenue pour *Socle/Socle I* fut de le placer juste après l'entrée de la salle de gauche. Comme les spectateurs de ce travail seraient le jury, qui y serait physiquement présent, il fallait avant tout prendre en compte cette présence physique, donc la relation au corps humain. Voici deux remarques qui précisent pourquoi la position que j'ai retenue me semblait requise dans et par cet espace :

Le contact physique : la distance entre la porte d'entrée et *Socle/Socle I* est très petite. Cette faible distance permet de créer chez le spectateur un effet saisissant, dû au volume imposant de l'objet, au moment où il entre dans la salle. Ce qui renforce cette impression est le fait que le spectateur est mis dans la situation inévitable de saisir la grandeur de l'œuvre par une comparaison directe avec son propre corps. Michael Fried explique : « Les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du

champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes possibles, dans cette nouvelle esthétique. À certains égards, il est plus réflexif parce qu'il nous rend plus conscient qu'avant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet.¹³⁵ ». En outre, dans *Socle/Socle I*, l'étroitesse de l'intervalle entre les colonnes des superpositions oblige le spectateur soit à passer à l'intérieur soit à les éviter en les contournant. Michael Fried ajoute : « On perçoit l'échelle en comparant une constante – notre propre taille – à l'objet. Cette comparaison implique un espace entre le sujet et l'objet.¹³⁶ ». Ainsi, vu cette disposition de l'installation sculpturale, une réaction était induite chez le spectateur qui pouvait lui donner l'occasion de la voir sous différents angles.

Le contact visuel : il y a ensuite la nécessité, dans le cas d'une telle disposition, que le spectateur prenne deux points de vue sur *Socle/Socle I*. L'effet de la proximité visuelle de l'œuvre rend ce premier contact similaire, à cause de cette proximité, à un contact de type physique. À une si courte distance, que nous ne pouvons éviter, nous sommes obligés de remarquer la structure interne des cartons. En revanche, la forme parallélépipédique de l'ensemble de *Socle/Socle I* ne pourra être embrassée qu'en se plaçant loin d'elle. Ainsi, après cette proximité, la grande taille de l'installation implique en revanche cette nécessité, soulignée par Robert Morris : « Plus l'objet est grand, plus nous sommes obligés de nous tenir à distance : c'est la nécessité, pour que l'objet soit vu, d'introduire une distance plus grande entre lui-même et notre corps qui structure le mode d'appréhension impersonnel, public [dont Morris se fait l'avocat]. Mais c'est précisément cette distance entre l'objet et le sujet qui crée une situation plus vaste, puisque la participation est requise.¹³⁷ »

¹³⁵ Michael Fried, *Contre la théâtralité*, Paris, Édition Gallimard, 2007, p. 120.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Robert Morris, *Notes on sculpture*, cité par Michael Fried dans *Contre la théâtralité*, Paris, Édition Gallimard, 2007, p. 120-121.

Le désir d'obtenir ces deux contacts (physique et visuel) non seulement explique la disposition que je voulais pour *Socle/Socle I* par la nécessité que je voyais de faire en quelque sorte pénétrer le spectateur dans l'œuvre elle-même avant de l'obliger à s'en distancier, mais s'explique lui-même, à un niveau plus haut, comme désir de faire prendre conscience au spectateur que c'est à ce double contact que nous devons l'impression que quelque chose est réel. Ce travail ne peut donc être vraiment appréhendé par sa représentation en image (photo), qui ne peut reproduire son réel effet¹³⁸, il exige la coprésence physique de trois éléments : l'objet, l'espace d'exposition et le spectateur. Ces éléments se rapprochent des trois phénomènes concomitants remarquables dans les œuvres de l'art minimal, selon Margit Rowell :

Un intérêt pour l'expression théâtrale qui donne à l'artiste plasticien une expérience vécue où la conscience de son propre corps dans sa relation avec l'espace environnant primait tout le reste, comme au théâtre.

L'œuvre, ayant un très grand format, plaçait le spectateur dans une situation de tête-à-tête, et le faisait pénétrer à l'intérieur du tableau en l'incitant à identifier son espace avec celui de la peinture.

Les objets en tant qu'œuvre ne véhiculaient aucune signification au-delà de leur « être » dans l'espace : « être » comme expression neutre de la forme, « être » comme expression anonyme mais ô combien concrète des matériaux.¹³⁹

Concernant ce troisième phénomène, il faut relever que l'objet carton utilisé dans *Socle/Socle I*, a perdu sa connotation de transport et de commerce. L'objet (carton) ne représente plus que lui-même. D'une part, du fait de sa disposition même, l'objet ne suggère plus aucune éventualité

¹³⁸ Ici, ce que nous entendons par représentation en image n'a pas de rapport avec la photographie contemporaine comme genre artistique. Dans l'un de nos travaux consistant en photographies, *Windows shopping*, il y a la recherche d'un transfert de la réalité, en tant que message.

¹³⁹ Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogue d'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 3 juillet- 13 octobre 1986, p. 130-131.

de déplacement, qui est lié à la fonction essentielle, le transport, du carton. D'autre part, comme la surface des cartons était homogénéisée et ne se présentait plus que comme une surface beige ou grise ondulée sans inscription ni publicité¹⁴⁰, le signifiant était seulement l'apparence de l'objet carton et celle de la structure qu'il composait dans l'espace.

¹⁴⁰ En revanche, cette surface ondulée montre l'intérieur de la structure modulaire du matériel carton, qui reste cryptique en renvoyant la qualité d'« intérieur » à « l'interne » dans la structure de *Socle/Socle I*. Cette surface ondulée pose donc l'objet en tant qu'« être » lui-même. Voir la troisième partie « Image et plastique », p. 216.

2.4. La sculpture dans un lieu spécifique

Dans d'autres circonstances, la même idée peut prendre une forme radicalement différente.¹⁴¹

¹⁴¹ Mel Bochner, « Given an alternate set of circumstances, the same idea may take a radically different form. » *Arts Magazine*, juin, 1972., Aussi dans : Mel Bochner, *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2003, p. 261.



Hung-Chih Wang, *Socle/Socle II*, 2010, dimension variable (200 x 200 x 240 cm), cartons d'emballage grattés, ancienne maison Nakamura, Omihachiman, Japon.



Intérieur de l'exposition *Socle/Socle II*.



Spectateurs à l'exposition *Socle/Socle II*.

2.4.1. *Socle/Socle II*

En 2010, j'ai été invité à participer à la Biwako biennale¹⁴², qui s'est tenue dans la ville d'Omihachiman, au Japon, du 18 septembre au 7 novembre. Cette année-là, le thème en était « The Magic Box »¹⁴³, ce qui renvoie pour les Japonais à une petite boîte à trésor personnelle, contenant des souvenirs d'enfance ou quelque chose d'intime.

La commissaire et fondatrice de la biennale, Yoko Nakata, avait choisi des maisons abandonnées en tant que lieu d'exposition. Le lieu d'exposition qui m'était attribué était une maison traditionnelle¹⁴⁴ d'Omihachiman, située au sud du lac Biwa¹⁴⁵. L'objectif de cet événement est d'introduire l'art visuel dans la vie quotidienne des habitants du quartier, de redonner un dynamisme à la ville, et enfin de mettre en valeur les maisons traditionnelles.

Autour du thème de la biennale, chaque artiste conçoit son propre Magic Box. J'ai conçu une installation *Socle/Socle II*, de forme analogue à celle de *Socle/Socle I*.

Il y a quatre cents ans, cette ville était un port commercial prospère. Malgré l'exode d'une grande partie de ses habitants, la plupart des anciens bâtiments ont été bien conservés jusqu'à nos jours, notamment les maisons traditionnelles¹⁴⁶. Mais peu sont encore habitées, elles ont donc été transformées pour une utilisation publique ou commerciale. Le corps rectangulaire de ces maisons, constitué de bois et de papier, soutient le triangle du toit. Vue de loin, on les voit comme un ensemble de figures

¹⁴² C'était la quatrième édition de la Biwako biennale, qui se déroulait autour du lac Biwa.

¹⁴³ En japonais 玉手箱.

¹⁴⁴ Le clan Nakamura, qui était un clan samouraï, en avait été le constructeur et le premier propriétaire à l'époque. La maison était fabriquée magnifiquement sur deux étages et occupait à peu près une centaine de mètres carrés pour quatre pièces. Elle avait une cour-jardin intérieure. La salle d'exposition conçue pour *Socle/Socle II* était entre l'entrée et le jardin.

¹⁴⁵ Le lac Biwa est le plus grand lac du Japon, le troisième plus grand lac du monde.

¹⁴⁶ On les appelle *machiya* en japonais, leur plan diffère suivant la taille de la façade.

géométriques parallélépipédiques. Dans *Socle/Socle II*, l'ensemble des cartons fait penser à ce paysage, composé de formes cubiques de tailles différentes.

Les cartons, bien que fermés, laissent cependant entrevoir des interstices, au travers desquels on peut imaginer dans l'obscurité des contenus cachés, mystérieux, inconnus. Le carton peut être considéré comme ce que Gabriel Orozco appelle « récipient »¹⁴⁷. Pour lui, le récipient vide attend d'être rempli, ou donne l'illusion de contenir ou de transporter quelque chose. Dans ce contexte, vu le thème de la biennale, on pourrait dire que le carton évoquait bien le sens de Box, mais peut-être pas de Magic. Pourtant, selon moi, cette maison abandonnée et la Magic Box ont ce sens en commun : chacune contient le souvenir, qui est représenté par l'espace vide lui-même, auquel manque quelque chose qu'il semble regretter.

À la mi-septembre 2010, il faisait chaud, lourd, et humide, il pleuvait. Pour arriver à la salle de l'exposition, il nous fallait traverser le *doma* (sol de terre battue) situé juste derrière l'entrée. Il fallait se déchausser avant d'entrer pour marcher sur le parquet. Le sol était recouvert de tatamis de paille de riz. Un peu plus loin, on accédait au cœur de la maison, utilisé comme salle d'exposition pour *Socle/Socle II*. Cet espace était composé de



Fig. 23 : Ancienne maison Nakamura, 2010.
À gauche : l'extérieur de la maison.
À droite : l'intérieur de l'espace vide de l'exposition.

¹⁴⁷ Gabriel Orozco, « Benjamin Buchloh s'entretient avec Gabriel Orozco à New York », dans *Gabriel Orozco. Clinton Is Innocent*, catalogue d'exposition de Paris, Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28 mai - 13 septembre 1998, p. 132.

deux pièces¹⁴⁸ et cloisonné par des panneaux coulissants.¹⁴⁹ Amovibles, ils permettent d'obtenir deux espaces plus carrés. *Socle/Socle II*, carré lui aussi, s'adapte à la forme de la salle d'exposition en harmonie virtuelle spatialement. Les cartons sont légers et mobiles, à l'instar des panneaux coulissants de la maison.

J'avais décidé d'installer *Socle/Socle II* au cœur de la maison, à la place de l'*irori*¹⁵⁰, qui est son centre de gravité traditionnel. C'est là que toute la famille se réunit et échange. C'est là que beaucoup de choses se passent. Je pense que cet endroit pouvait signifier l'ensemble des personnes (comme la collectivité formée par les unités des cartons).

La fonction de cartons est de contenir toutes sortes d'objets. Les cartons, pour la plupart d'entre eux, ont eu tant de contenus différents, ont tant voyagé, ont connu tellement d'histoires. L'*irori* et le carton sont imprégnés de mémoire. Cependant, le carton peut aussi être « plein de vide », comme une maison inhabitée est pleine de nostalgie. Comme elle il est plein de souvenirs, peut-être.

La structure de *Socle/Socle II* est composée de quatre colonnes formant un carré (3 x 3 mètres) sur le sol. Avant d'être réellement dans la salle d'exposition, j'avais pensé poser *Socle/Socle II* à la place de l'*irori*, dans l'axe de la salle. Mais une fois sur place, je me suis rendu compte que ce serait beaucoup mieux si j'adaptais mon projet au lieu, en l'aménageant :

¹⁴⁸ L'organisation de l'espace dans la maison traditionnelle est telle que grâce à de profonds placards on peut ranger les *futon*, sortes de matelas assez fins pour être repliés. Cet astucieux système permet de vider la pièce et donc de l'affecter à d'autres usages (étude, réception, salle à manger, etc.) durant la journée.

¹⁴⁹ Au XIII^e siècle, l'invention des panneaux coulissants (*fusama*) permet d'ouvrir totalement la maison sur l'extérieur et de modifier la taille des pièces selon l'utilisation souhaitée.

¹⁵⁰ L'*irori* (囲炉裏, 居炉裏 ou いろり) est un type de foyer traditionnel japonais. Il est utilisé pour le chauffage de la maison et pour la cuisine essentiellement, et il se compose d'un trou carré dans le sol surmonté d'un crochet, ou *jizaikagi* (自在鉤), auquel on attache les ustensiles de cuisine (casseroles, bouilloire...). Le crochet soulevant la casserole est généralement fait d'un tube de bambou creux contenant une barre de fer, relié à un levier (souvent en forme de poisson) permettant à la casserole ou à la bouilloire d'être relevée ou abaissée. *Wikipédia* : *L'irori* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Irori>>(consulté le 8. 6. 2012).

- Il fallait modifier son positionnement au sol en le tournant de quarante-cinq degrés. C'est donc en position de losange par rapport à la salle carrée que mon installation quadrangulaire est posée. Ce n'était pas seulement pour optimiser le partage de l'espace pour une collaboration artistique¹⁵¹, mais aussi pour que le spectateur puisse percevoir les colonnes de manière bilatérale.
- Il fallait augmenter les côtés du carré occupé par *Socle/Socle II* (pour ne pas produire plus d'intensité), et ensuite le déplacer pour le rapprocher de l'entrée. Le but était de donner d'emblée au spectateur une impression spectaculaire, causée par la taille imposante de *Socle/Socle II*, appréhendée sans recul.
- D'autre part, un intervalle entre les quatre colonnes agrandi, et qui faisait désormais environ un mètre cinquante, permettrait de se rendre à l'intérieur du cube de l'installation et d'y faire ensuite face à l'espace entre l'extérieur du cube et le mur de la salle.

¹⁵¹ Voir la rubrique « *Similitude* » p. 194.

2.4.2. L'effet d'environnement du lieu

[...] Les considérations de pesanteur deviennent aussi importantes que les considérations d'espace... Les formes ne sont pas prévues d'avance — Le hasard est accepté et l'indétermination prise en compte, puisqu'une nouvelle mise en place entraînera une autre configuration. Le rejet des formes durables et d'un ordre préconçu pour les choses est un facteur positif. Cela fait partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite.¹⁵²

Une maison traditionnelle en tant que lieu d'exposition n'est pas comme un musée d'art, où la température est bien contrôlée et stable. L'intérieur de l'espace d'exposition d'un musée et le monde extérieurs sont deux univers sans rapport. L'objectif capital du musée est de bien protéger certaines œuvres d'art en tant que collection. Comparé à l'œuvre exposée dans un musée, c'est au contraire de l'œuvre exposée dans l'espace public que sera plus proche *Socle/Socle II*, exposé dans une maison. La maison traditionnelle japonaise est considérée comme un patrimoine national. Elle est sous la protection de l'État. Autrement dit, ces maisons sont collectionnées par l'État. La maison n'est pourtant pas conservée dans un espace fermé et à part. La maison pourra être en effet tantôt ouverte tantôt fermée au public, mais toujours elle restera dans l'espace public.

¹⁵² Robert Morris, dans un texte théorique publié dans la revue *Artforum* en avril 1968.

2.4.2.1. Le laisser faire dans *Socle/Socle II*

La lumière amène la chaleur. La pluie apporte l'humidité. Le carton se présente en feuilles assez rigides faites de plusieurs couches de pâte à papier. Il est fabriqué selon une procédure successive de mouillage et de séchage. Après son grattage, la surface des cartons de *Socle/Socle II* n'est plus protégée, ce qui la rend davantage pénétrable par l'humidité. Durant les presque deux mois de l'exposition, on pouvait donc constater de petites variations dans la forme des cartons, l'espace n'étant pas fermé pendant l'ouverture de l'exposition. Ainsi, l'influence de la nature a joué un rôle important durant toute cette période. Quand il faisait beau et chaud, la surface des cartons devenait plus sèche et tendue ; à l'inverse, quand l'humidité avait bien pénétré dans la pièce, les cartons se ramollissaient et s'affaissaient. De ce fait, *Socle/Socle II* respirait comme la maison. Par tous ces aléas, l'intervention de la nature a fait partie intégrante de l'œuvre, même si cela n'avait pas été prévu avant mon arrivée sur le lieu.



Fig. 24 :
Vue de l'ancienne maison Nakamura
à partir du jardin.

2.4.2.2. Les aléas de *Template* d’Ai Wei-Wei

Cette notion de *laisser faire* m’évoque la réaction d’Ai Wei-Wei¹⁵³ face à l’effondrement de son œuvre durant la documenta¹⁵⁴ XII. Pendant l’exposition, son œuvre *Template* fut en effet écrasée par la tempête. Mais l’artiste fut enthousiasmé par la nouvelle forme créée instantanément par cette destruction. Ainsi son commentaire fut : « C’est mieux qu’avant.¹⁵⁵ ».

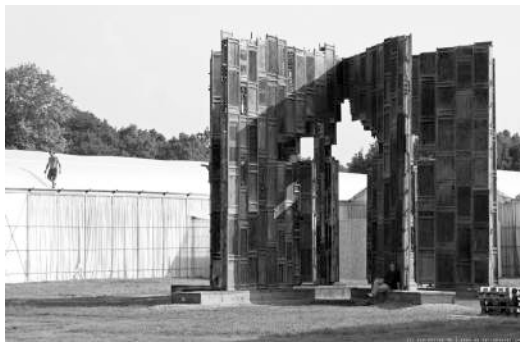


Fig. 25 :
Ai Wei-Wei,
Template (Avant/Après),
2007, bois de temples chinoise des époques Ming et Qing,
documenta XII.

Il décida donc de ne pas reconstruire sa sculpture, constituée de portes et de fenêtres de bois de temples chinois vieux de plusieurs siècles. Mais Ai Wei-Wei pouvait-il en fait restaurer cette œuvre après la tempête ? Oui, probablement, avec le soutien et le financement de collectionneurs... Alors

¹⁵³ Artiste chinois, né le 28 août 1957 à Pékin. Vu la thématique du travail d’Ai Wei-Wei, qui traite souvent de la préservation, de la disparition ou de la destruction des symboles et des pratiques culturelles anciennes sous la fureur des « solutions » du modernisme, il apparaît presque logique que l’installation *Template* se soit écroulée. Elle était constituée de vieilles portes en bois et de cadres de fenêtres provenant de temples des époques Ming et Qing.

¹⁵⁴ La documenta (s’écrit avec un d minuscule) est une exposition d’art moderne et contemporain qui se tient tous les cinq ans, à Cassel dans le Land de Hesse. Elle dure toujours 100 jours. La dernière documenta (documenta XIII) a débuté le 9 juin 2012. La documenta XII dura du 16 juin au 23 septembre 2007.

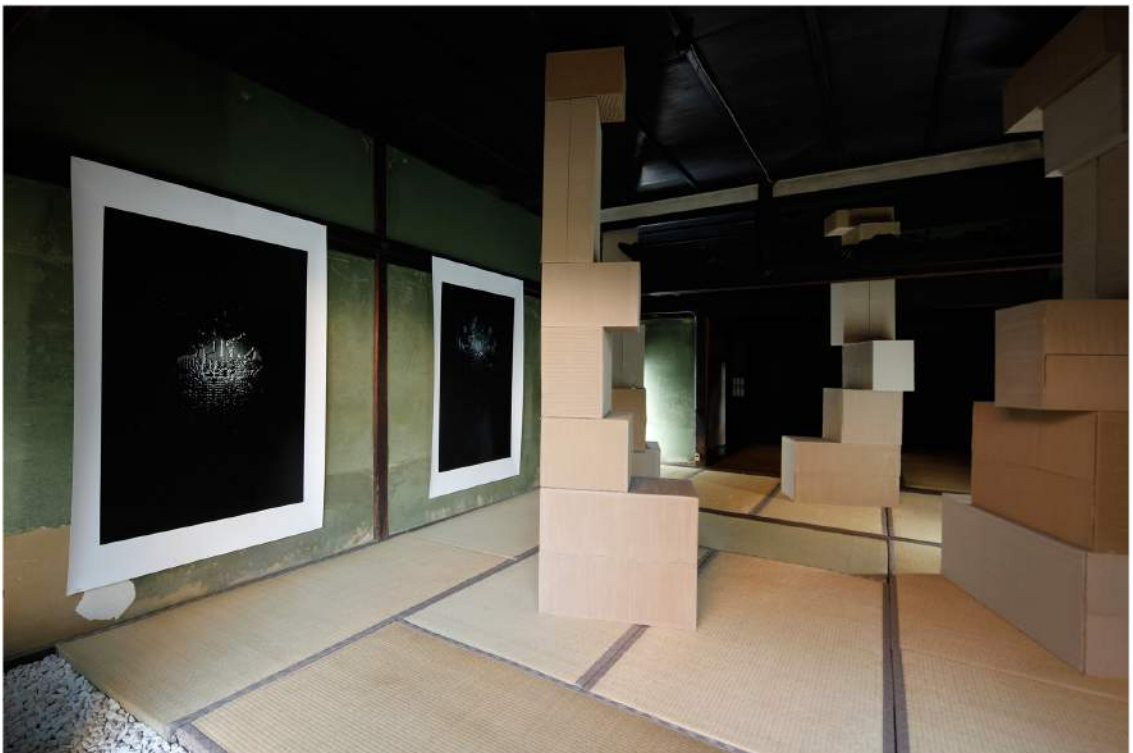
¹⁵⁵ Article « Feuilleton » dans le journal Frankfurter Allgemeine, du 21 juin 2007, Disponible sur : <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstzerstoerung-das-geschenk-der-wettergoetter-1437587.html>, (consulté le 15. 06. 2012).

pourquoi a-t-il *laissé faire* ? Deux hypothèses sont possibles. D'une part, il y a en effet le problème des matériaux : les vieilles portes et les cadres de fenêtres de bois qui avaient été abimés ou écrasés provenaient uniquement de temples des dynasties Ming et Qing. C'était la seule provenance du bois, décidée par l'artiste. Ce statut allait-il pouvoir changer avec des réparations de bois récent ? D'autre part, il y a l'idéal de cohabiter avec la nature. Le mot *template* signifie modèle, selon la propre explication que l'artiste donne de *Template*¹⁵⁶, qui concerne le contexte des maisons de bois. Le modèle (*template*) peut être un temple du passé considéré mentalement, mais pas de manière religieuse, de manière spirituelle précise-t-il¹⁵⁷. Cela veut dire que la destruction physique de *Template* n'efface pas son existence. En outre cette imprévisibilité de l'intervention de la nature peut donner à l'œuvre une nouvelle vie : « Maintenant la force de la nature est visible. Et c'est par ce genre d'émotions que l'art devient beau », a ainsi déclaré Ai Wei-Wei.

On peut prévoir qu'il y aura une action de la nature, mais on ne peut pas la contrôler. Dans *Socle/Socle II*, la nature n'a pas causé un effet aussi spectaculaire que dans *Template*, mais la présence du climat s'est exprimée sur la surface des cartons. Progressivement, leur forme de cube s'est modifiée. La nature est ainsi devenue un élément co-créateur de *Socle/Socle II*.

¹⁵⁶ Interview de Ai Wei-Wei par Nataline Colonnello dans Art.net, publié le 10 août 2007 [en ligne], Disponible sur : <http://www.artzinechina.com/display_vol_aid499_en.html>, (consulté le 15. 06. 2012).

¹⁵⁷ Dans l'interview d'Art.net. Nataline Colonnello: Do you think that everybody has his/her own inner temple? Ai Wei-Wei : Yes, I think that everybody has such a thing [en ligne]. Disponible sur : <http://www.artzinechina.com/display_vol_aid499_en.html>, (consulté le 15. 06. 2012).



Takuji Shimmura & Hung-Chih Wang, *Similitude*, 2010, dimensions variables, Biwako biennale 2010, Japon.

2.4.3. Lieu spécifique (hybride)

2.4.3.1. *Similitude* - une rencontre en surface

Lors de ma participation à la Biwako biennale, dans le même espace où j'exposais *Socle/Socle II*, une série de photographies, *Circuit*, de l'artiste japonais Takuji Shimmura était aussi exposée. Dans trois commentaires sur ces œuvres¹⁵⁸ Wen-Yao Chen¹⁵⁹, s'exprime ainsi :

Circuit

Si, selon Barthes, une photographie ne se distingue jamais de son référent, l'artiste réussit à ébranler cette relation fatale lorsqu'il a symbolisé discrètement la fonction de l'objet photographié. Dans l'usage courant, un circuit imprimé a pour but de réaliser un circuit électronique complexe, il se dissimule toujours dans une boîte fermée. En le photographiant, l'artiste le rend à la fois visible et invisible : d'un côté, nous voyons des pastilles, perforées ou non, et des pistes. Chaque image contient une source lumineuse, le circuit imprimé est figuré comme un micro-cosmos, où se trouve la source vitale qui fait fonctionner le système extérieur. D'un autre côté, nous ne reconnaissons plus sa fonction originale, elle est désormais hors contexte. En suivant les traces étincelantes, notre regard part dans tous les sens, et arrive dans les ténèbres de l'inconscient. Le circuit imprimé est ici représenté comme une sphère privée, où se cache la pensée individuelle qui peut se manifester à tout moment.

*Socle/ Socle*¹⁶⁰

Quatre colonnes de hauteur variable selon l'espace, composées par des cartons vides. Au premier regard, la forme des cartons nous fait penser à l'action de bâtir (cela définit un espace) : un

¹⁵⁸ Ce texte, accompagné de sa traduction en japonais et en anglais, publié sur quatre pages avec, en vis-à-vis, quatre vues de l'installation, figure dans le catalogue de la Biwako biennale 2010. Le texte fut écrit d'abord en français par Wen-Yao Chen, puis traduit pour le catalogue par Takuji Shimmura (en japonais et en anglais) et Hung-Chih Wang (en anglais).

¹⁵⁹ Critique d'art taiwanais écrivant dans des magazines d'art contemporain à Taiwan.

¹⁶⁰ Texte écrit avant l'exposition, d'où le titre *Socle/Socle* dans le commentaire, au lieu de *Socle/Socle II*.

carton seul, posé par terre, nous pouvons le considérer comme une œuvre sculptée, mais lorsqu'un autre y est superposé, le précédent devient aussitôt son socle. Autrement dit, chaque carton joue toujours un rôle double par rapport à sa position : il est à la fois œuvre et socle. En fin de composition, ils se transforment tous en partie d'une colonne, en détail d'un espace. Ensuite, nous remarquons que les surfaces des cartons sont bien homogénéisées, sans leurs étiquettes antérieures. En effet, ils ont été abandonnés dans les rues, et cela signifie que quelque chose n'était plus là : chaque carton est ainsi représenté comme une absence anonyme, un contexte inconnu. Ce n'est qu'au moment où ils sont fermés par l'artiste qu'ils récupèrent un espace vierge : c'est une métamorphose de l'absence en présence totale.

À la rencontre d'une identité omniprésente

L'identité est l'une des questions importantes quant à l'existence de l'homme. Pour se faire connaître ou reconnaître, tout le monde a besoin de se rattacher à tel ou tel contexte. Dans Circuit, Takuji Shimmura nous montre simultanément un système extérieur et intérieur, tantôt concret, tantôt abstrait. Quant à Socle/Socle, Hung-Chih Wang nous établit parallèlement deux espaces, dont l'un est ouvert, l'autre est fermé. En fin de compte, les deux artistes nous proposent perpétuellement des contextes collectifs et individuels. Ces contextes collent l'un à l'autre, ils ne sont jamais séparés, cependant, nous avons toujours le choix. Par analogie, nous vivons tous avec une identité omniprésente par rapport à un contexte choisi.

Les œuvres que nous exposions à la Biwako biennale n'avaient été ni conçues ni même produites pour la biennale. Mais ces œuvres avaient été sélectionnées pour leur affinité avec le thème de la biennale, « The Magic Box », et avec le lieu d'exposition.

Circuit était composé de photographies faites par l'artiste juste avant sa sélection pour participer à la Biwako biennale, et l'intention de Takuji Shimmura ne concernait que l'œuvre-même. C'est-à-dire qu'il voulait dans cette œuvre questionner l'objet et son apparence, mais le lieu d'exposition n'affectait pas l'œuvre. Quant à *Socle/Socle II*, son prédécesseur avait été *Socle/Socle I*, qui était comme le premier d'une série, d'une production

comportant sa propre logique. Mais, l'œuvre devait être présentée à chaque fois en fonction de l'espace d'exposition. L'aspect de cet espace¹⁶¹ pouvait être idéalement une sorte de white-cube¹⁶², mais surtout cet espace devait n'évoquer aucune fonction commerciale, ce qui aurait détourné l'esprit vers quelque chose avec quoi l'œuvre n'avait pas de rapport essentiel.

Dans la culture japonaise, trait, bande, barre, biffage, biffure, contre-taille, hachure, ligne, liséré, liteau, raie, rature, rayure, strie, trait continu, trait discontinu, trait pointillé, sont omniprésents. Par leurs apparences ces deux œuvres se trouvent se ressembler. Elles veulent rapprocher et mettre en avant la diversité des traits par rapport à l'espace, en tant que connexion entre les œuvres et la salle. Ces traits sont côte à côte, ils livrent un indice concernant l'un des caractères du pays, et une présentation modeste.

¹⁶¹ Voir la rubrique « *Socle/Socle I* », p. 162.

¹⁶² Brian O'Doherty, *White cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP|Ringier, 2008, p. 153.



Vue de l'exposition *Le quotidien du spectacle*, 2009, Tectona, Lyon.



Performance pendant le vernissage de l'exposition, 2009, 15 minutes, sacs de shopping, performeur, rouge à lèvres, vêtement de moine, spectateurs.



Sans titre I (capture d'écran vidéo), 2009, vidéo sonore, 8 min, en boucle, diffusée sur écran plat 48 pouces.



Sans titre II (capture d'écran vidéo), 2009, vidéo sonore, 6 min 36 s, en boucle, diffusée sur écran plat 32 pouces.

2.4.3.2. *Le quotidien du spectacle*

Dans le cadre de la Docks Art Fair 09¹⁶³, j'ai montré *Le quotidien du spectacle* dans un espace commercial¹⁶⁴, travail qui comprenait objet, vidéo et performance :

- L'espace commercial : le magasin a la forme d'un rectangle parallélépipède équipé de vitres (du côté du trottoir) non teintées du sol au plafond. C'est un magasin qui vend des meubles de haut de gamme destinés à des espaces extérieurs. La plupart des meubles sont en bois naturel, donc en principe dans les mêmes couleurs. Comme il y avait évidemment pas mal de meubles, après en avoir discuté¹⁶⁵, j'ai pu obtenir un espace libre carré (350 cm x 350 cm x 250 cm) à l'entrée du magasin, en tant que salle d'exposition.
- L'objet *SHOPPING*¹⁶⁶ : c'est un objet en forme de sac de shopping géant (180 cm x 266 cm x 120 cm) en carton. Sa surface garde quelques traces de grattage. Le sac géant est installé au milieu de l'espace sous une projection de lumière jaune. La nuit, la projection de lumière est programmée pour s'allumer pendant des durées de dix minutes, espacées de cinq minutes non éclairées.

¹⁶³ Foire internationale d'art contemporain, qui eut lieu du 14 au 20 septembre 2009, à Lyon, parallèlement avec la dixième édition de la biennale de Lyon.

¹⁶⁴ Tectona, magasin vendant des meubles.

¹⁶⁵ Cet espace d'exposition était proposé par la commissaire de la Docks Art Fair 09. Le but était d'inviter des artistes à exposer leurs propres œuvres dans des magasins du centre ville de Lyon. C'était une collaboration avec des commerçants qui avaient un intérêt pour l'art, tout en songeant à leur propre promotion commerciale. Ainsi, afin d'obtenir plus de visibilité pour l'événement de la foire, il y avait huit espaces au total. C'est la raison pour laquelle l'attribution des espaces d'exposition s'avéra assez complexe.

¹⁶⁶ Le travail *SHOPPING* fut présenté dans mon exposition personnelle *€52851* en juin 2009 à la Cité internationale des Arts à Paris. Trois mois plus tard, cette pièce fut invitée pour l'exposition *Le quotidien du spectacle*, organisée par le centre culturel de Taiwan à Paris en collaboration avec le commissaire de la Docks Art Fair 09. Dans ce qui suit, la discussion sur *SHOPPING* se focalise sur la relation de l'ensemble des éléments dans un tel espace. Quant au thème de *SHOPPING*, j'en discuterai ensuite, dans la partie « *€52851* », p. 314. et dans la partie « La transformation de deux dimensions en trois dimensions », p. 331.

- La vidéo : deux vidéos, *Sans titre I* et *Sans titre II*, diffusées sur deux écrans plats (32 pouces et 48 pouces), donc une vidéo par écran. Les deux écrans sont posés sur deux tables figurant parmi les meubles en vente au magasin. Les écrans sont placés des deux côtés du sac géant. L'écran 32 pouces fait face à l'extérieur, comme vitrine de l'exposition, au passage des piétons. L'écran 48 pouces se trouve contre le mur du magasin, mais les piétons de passage peuvent voir assez bien la vidéo de côté.

Voici le contenu de la vidéo de *Sans titre I* (celle de l'écran contre le mur) : un homme¹⁶⁷ habillé d'une cape de couleur marron (ressemblant à un habit de moine) porte des sacs de shopping. Il se promène dans un grand magasin parisien pour faire du shopping.

Dans le contenu de la vidéo *Sans titre II* (celle de l'écran contre la vitrine) on voit le même personnage, mais sans son habit, et même presque sans habits, assis par terre dans une pièce. Autour de lui, quelques sacs de shopping (portant des marques de luxe) sont posés par terre. Nous remarquons la projection géante de l'ombre d'un sac, de profil, sur le mur. Le performeur manifeste par certaines attitudes son côté narcissique. Il prend ensuite du précieux rouge à lèvres pour en tracer des logos de marques de luxe sur son corps. Tous ses gestes et expressions traduisent un intérêt très vif pour les objets, qu'il fétichise. À la fin de la vidéo, il se rhabille de son habit quasi monacal.

- Le processus de la performance : après l'ouverture du vernissage de l'exposition, un homme, le performeur (le même personnage qui apparaît dans les deux vidéos), arrive au magasin, en habits ordinaires, des sacs de shopping à la main. Tout d'abord, il regarde de l'extérieur la vitrine, puis l'intérieur du magasin. Puis, devant l'entrée du magasin, il quitte ses vêtements ordinaires et les met dans ses sacs de shopping. Ensuite, après être entré, entourant de ses

¹⁶⁷ Hua-Bao Chien, chorégraphe et danseur taiwanais fut invité en tant que performeur pour interpréter le personnage des deux vidéos et la performance.

bras le sac géant, il s'y frotte en glissant amoureuxment. Pendant tout ce temps, nous pouvons entendre le son qui provient de ce frottement contre la surface ondulée du sac. Peu après, il prend un bâton de rouge à lèvres, tout en dansant avec une expression de vif plaisir. Au bout d'un moment, il commence à dessiner des logos de marques de luxe sur son corps, puis il demande aux spectateurs d'en dessiner eux-mêmes sur lui. Ensuite, prenant un habit monacal (qu'il sort de l'un de ses sacs de shopping) il s'en rhabille, rabattant la capuche. À la fin de la performance, il reprend ses sacs de shopping puis sort du magasin pour aller ailleurs.

La cohérence de la relation entre l'objet, les deux vidéos et la performance est assurée par la présentation des sacs de shopping. Leur présence résume à elle-seule tout le phénomène de la consommation. Ainsi, les divers lieux montrent ces sacs dans les différentes situations qui sont les leurs.

Dans les deux vidéos (*Sans titre I* et *Sans titre II*), tous les sacs se trouvent dans des espaces intérieurs. Dans *Sans titre I*, il s'agit d'un espace commercial, espace destiné au public. Les sacs y sont toujours portés et se déplacent au gré du mouvement de l'homme. Les sacs sont montrés comme cet intermédiaire qui transporte l'objet de consommation. Quant à l'espace de *Sans titre II*, on n'en voit que le sol et un mur, aussi n'est-il pas aisé d'identifier ce que c'est. Mais du fait que s'y montre un corps quasi nu, et du fait des attitudes de satisfaction de soi de l'homme, cet espace suggère un espace intime. Le sac est ici montré comme l'intermédiaire nécessaire entre l'homme et la vanité (le fétichisme). En conséquence, les caractéristiques des deux endroits doivent être différents. Ainsi, c'est la qualité de l'espace, selon qu'il est public ou privé, qui explique la transformation du comportement de l'homme durant les diverses phases du processus de la consommation.

Si les sacs, dans les vidéos, représentent l'objet intermédiaire nécessaire pour pouvoir intégrer le système de la consommation à la réalité

(activités de shopping et de vaine jouissance narcissique), on peut se demander, concernant la présence du sac géant au milieu de l'espace d'exposition, de quoi il s'agit. Ce sac géant, en tant qu'objet, ne sert en effet ni au transport ni au shopping. Il se différencie par son énormité des sacs de shopping de tailles normales (ceux qu'on voit dans les vidéos, portés par l'homme) mais aussi par sa surface, sans marque, de carton gratté. D'un côté, s'opposant à la légèreté et à la maniabilité des sacs normaux, sa présence impose théâtralement au spectateur la massivité et l'immobilité de sa forme plastique géante. Mais par là, la fonction, l'usage général du sac, toute sa raison d'être, sont du coup éliminés. Il y a aussi ce fait qu'à confronter la taille de son propre corps avec celle de cet immense sac ou ressent une sorte de vertige. Enfin, remarquant la présence de certaines traces de grattage sur la surface du sac géant, nous nous demandons pourquoi le revêtement extérieur en est absent. On se surprend, un peu stupidement, à regretter de ne plus pouvoir, à cause de ce grattage, savoir quelle était cette marque... Cette absence peut être confrontée et contrastée avec la présence de leurs enveloppes sur les autres sacs de shopping, de taille également normale (ceux qui se trouvent dans la salle d'exposition et qu'on voit dans les vidéos), outre le fait que certaines des marques de luxe lisibles sur ces enveloppes peuvent par ailleurs être identifiées aussi dans les tracés au rouge à lèvres faits par le performeur et par les spectateurs invités sur son corps (pendant la performance). Ce déjà-vu renforce le questionnement à propos de l'absence de l'enveloppe du sac géant. Disons, finalement, que comme sa taille pouvait d'ailleurs le suggérer, il signifie d'abord la vanité de l'homme, encore amplifiée par le monde de la consommation. Cette vanité s'est étendue aussi aux objets subordonnés, comme les sacs portant une marque de luxe des, « sacs de luxe ». Mais la surface grattée du sac géant montre un écart subtil, celui qu'il y a entre le réel concret (le fait que le spectateur puisse toucher très physiquement cette surface) et une réalité bien moins palpable : celle qui serait atteinte par le spectateur s'il était touché par le contenu des vidéos. Autrement dit, comparé à ce qu'impliquent les enveloppes signées des sacs, c'est un presque rien (une absence), le manque d'une pellicule sur le sac géant qui

créé un abîme entre deux mondes : celui du besoin vital et celui de la consommation fétichiste. Ainsi, si l'enveloppe dont l'existence est encore devinable du sac géant a été enlevée, c'est par une force provenant de l'extérieur (la main de l'artiste). L'effacement de son enveloppe fait naître le désir maternel de faire retrouver à ce sac « orphelin » sa famille, le cercle des sacs de bonne naissance, au pedigree identifiable, tel que le représentent les autres sacs présentés. Ce sac géant est comme le Vilain Petit Canard du conte de Hans Christian Andersen : on ne sait où le mettre, où le classer, où le ranger. Il dérange, il fait peur, pas seulement par sa taille mais par son anonymat, crime dans une société narcissique où l'on voudrait être célèbre mondialement, même un centième de seconde.

D'ailleurs, comme la salle d'exposition se situe dans un magasin de vente de meubles, l'exposition en tant que telle devait obéir aux impératifs d'un espace à visée commerciale. La position des objets (le sac géant et les deux écrans) a donc dû s'intégrer à l'agencement du magasin.

Devant l'entrée du magasin, nous trouvons deux bacs carrés plantés d'un sapin. Il me semble que la présence de ce genre de décoration est faite pour relever l'ambiance, par une élégance destinée à suggérer qu'elle est à la fois celle des meubles et celle des clients. Cette forme conique des sapins est celle des châtelets à l'entrée d'un château, elle doit persuader et rassurer le client, qui va la mettre en relation avec la qualité des meubles en vente. Tenant compte de cette impression et avec l'intention de présenter théâtralement l'objet, j'ai disposé le sac géant, pour qu'il soit très visible, juste après l'entrée de la porte du magasin. De la même façon, la disposition d'un des deux écrans en vitrine doit permettre facilement au passant de devenir d'abord spectateur extérieur, pour souhaiter devenir spectateur intérieur.

Cependant, jusque-là, dans la relation entre le spectateur et l'exposition, celui-ci semble garder une position passive. Il est entré attiré par le désir de savoir comment comprendre ces vidéos, mais il reste encore passif et perplexe devant ce sac géant. Il deviendra actif, par contre,

lorsqu'il va se mettre à écrire au rouge à lèvres les logos de ses marques « favorites » sur le corps du performeur pendant le vernissage. Ce geste n'invite pas seulement (et s'il accepte oblige) le spectateur à pénétrer dans le travail lui-même (en n'en restant plus seulement au regard de spectateur) mais lui permet ainsi d'accomplir et par là de prendre conscience lui-même de cette expérience de jouissance vaniteuse de « la marque » faite par le performeur sur lui-même : la marque des grandes marques, être marqué des marques : être remarquable. En outre elle invite le spectateur à émettre une hypothèse quant à la marque de luxe supposée avoir été celle du sac géant à l'entrée. Cette marque métaphorise la vanité (qui marque et s'ajoute au corps du performeur) de même que les sacs de shopping (ceux que nous avons vus pendant la performance) sont marqués, enveloppés par la marque magique qui désigne et transforme son contenu en objet-fétiche. Néanmoins, pour en revenir au sac géant, objet remarquable par son absence de marque, il ressemble par là au corps quasi nu du performeur, si ce n'est que ce sac, lui, refuse la marque. En revanche, le geste du performeur montre qu'une marque suffit à bien s'habiller, quelle que soit la réalité de l'habit, selon le code de la consommation.

L'idée de l'utilisation de l'habit de moine¹⁶⁸, vient du fait que le moine représente traditionnellement une sorte de limitation des désirs. Dans la vidéo, le personnage qui porte cette robe monacale alors qu'il fait du shopping présente une vision paradoxale. Est sous-entendue la contradiction entre le vif désir et la culpabilité qui résiste à celui-ci. Pourtant, à la fin de la performance, la remise de cet habit par le personnage, alors qu'il part pourtant avec ses sacs, suggère la rechute dans le cycle de la consommation. Ainsi, cet habit fait référence au proverbe populaire, « l'habit ne fait pas le moine », en ironisant sur l'apparence, qui peut être fausse au point de tromper les gens. Une nouvelle fois, la monstration de cette fausse apparence évoque celle de l'enveloppe du sac de shopping. Le sac gratté est un « sac-moine », en un sens.

¹⁶⁸ Un habit similaire à celui de moine avait été acheté dans une boutique de déguisements.

Le titre *Le quotidien du spectacle* est un détournement du titre de la dixième édition de la biennale de Lyon (2009) : *Le spectacle du quotidien*. Son curateur Hanru Hou avait ainsi expliqué son propos : « Le domaine du quotidien, souvent marginalisé ou complètement négligé par le système du spectacle, est en fait le terrain le plus vivant, le plus dynamique qui soit pour l'invention et l'innovation, comme nous l'avons souligné précédemment. En affrontant et en « jouant » avec les objets, environnements et événements du quotidien, les gens, y compris les artistes, parviennent à développer des visions et stratégies plus ouvertes et énergiques, conçues pour résister aux pouvoirs hégémoniques qui ont trop sournoisement imposé leurs propres formes et valeurs de vies égoïstes.¹⁶⁹ » Quant à mon travail, tout d'abord, ces marques inscrites sur le revêtement des sacs de shopping évoquent assez bien les stratégies commerciales qui visent plus au spectaculaire de la vanité qu'à la commodité quotidienne. Entre les sacs de shopping normaux et le sac géant, les formes plastiques sont identiques, seule l'enveloppe fait toute la différence. Celle des sacs de taille quotidienne montre beaucoup de signes et de logos sophistiqués, celle du sac de taille spectaculaire rien : sa vraie richesse est intérieure, c'est la vacuité (*Kong*). En conséquence, ces sacs de shopping se rapprochent de l'objet dont il est question dans *Le quotidien du spectacle*, la vanité qui s'étale quotidiennement. En revanche, le sac géant a à voir avec *Le spectacle du quotidien*, voir derrière les apparences est passionnant : la vanité devient vacuité. En outre, le discours de Hou dans *Le spectacle du quotidien* fait référence à *la société du spectacle* de Guy Debord (1931-1994). Le propos de Debord est de décrire le règne du capitalisme sur la vie de tous les jours à travers la marchandise. Cela n'est pas loin de l'effet de la consommation que je suggère dans *Le quotidien du spectacle*.

La société de consommation, c'est placer le superflu avant le nécessaire. Le luxe peut détruire le vital. C'est un désordre mortel. *Ranger*, c'est aussi remettre à sa juste place. Retrouver l'ordre naturel sous la

¹⁶⁹ Hanru Hou, *Le spectacle du quotidien : Xe Biennale de Lyon*, catalogue de l'exposition de Lyon, Les Presses du réel/ CNAP, 16 septembre - 3 janvier 2010, p. 19-20.

civilisation artificielle, comme nous y invite le Taoïsme, c'est passer de la vanité du quotidien du spectacle au spectacle du quotidien, ce qui en livre l'essence profonde quand on sait l'observer, la contempler : la vacuité. La vanité, quand elle est comprise, devient vacuité. Le sac shopping, gratté de sa vanité, est devenu un sac moine. De plein d'ordures de luxe, il est devenu vide, contenant tout l'univers : immense.

Ce sac énorme, c'est aussi une référence à ce moine rieur, Pu-tai, « sac de chanvre », identité à Miluo-fo (Maitreya, le prochain Bouddha). Ce « Bouddha au gros ventre », hilare, est représenté portant sur son dos un énorme sac de chanvre, vide mais miraculeusement plein à la fois de choses merveilleuses, qu'il distribue aux enfants sages. Le contraire du sac de shopping, plein de vide, celui-ci est plénitude de la vacuité, néant (*wu*, le « il-n'y-a-pas ») d'où tout (*you*, le « il-y-a ») vient.



Haut : l'action de grattage sur une surface de carton.

Bas : la surface du carton, après le frotage succédant au grattage.

2.5. La surface des objets cubiques

Parmi les travaux de forme cubique¹⁷⁰, les socles et socles/sculptures de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur* (2003), *Superposition I & II* (2006), *Socle/Socle I* (2006) et *Socle/Socle II* (2010), comportent des surfaces identiques, car leur matériau est du carton d'emballage gratté qui présente une surface ondulée. Cette apparence indique que la surface originale a été grattée, suggérant l'absence des enveloppes originales. Autrement dit, la surface présentée est la deuxième couche de l'épaisseur du carton¹⁷¹, et cela nous le savons, bien que nous ne sachions pas ce qu'était la surface originale enlevée. La surface présentée nous laisse percevoir la présence de traces de grattage et elle montre une texture matérielle entre lisse et mate. Les deux aspects se présentent de manière alternative. L'aspect lisse provient de la colle résiduelle qui liait les couches de carton, l'aspect mat provient du matériau carton lui-même. Cependant, cette qualité de la surface suggère l'intervention d'une force extérieure : la main qui l'a grattée.

Cette trace de l'intervention de la main montre quel a été le procédé de l'effacement, d'abord le grattage puis ensuite le frottage¹⁷², au moyen des outils cutter et papier de verre. Cette manière de procéder peut trouver des références dans l'effacement pratiqué par Max Ernst et Gerhard Richter.

Chez Ernst, le frottage et le grattage figurent comme techniques de réalisation de plusieurs œuvres. Son frottage, qui retrouve une technique semblable à celle d'un vieux procédé chinois¹⁷³, sert à révéler la texture

¹⁷⁰ Les objets cubiques mentionnés ici sont ceux étudiés dans la partie « Translations physiques et conceptuelles ». Voir p.119.

¹⁷¹ La monstration de l'ordre des couches a été faite pour établir le rapport avec la notion de travail dans la partie « Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur », voir p. 122.

¹⁷² Le temps total passé au grattage et au frottage s'est étendu sur deux ans environ, mais entre temps, j'ai aussi fait d'autres travaux.

¹⁷³ En 1945, Marcel Duchamp a noté son observation de la technique de frottage de Max Ernst. Voir Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 191.

d'objet divers. Dans une vidéo¹⁷⁴ on le voit faire une démonstration de la façon dont il obtient les textures de sa série *Histoire naturelle* (1926). Il frotte au crayon une feuille de papier sous laquelle est placée une surface de bois, en disant « ça, c'est une forêt (sur le tableau). Et tout ce que je fais devient automatiquement forêt (l'empreinte) ». Cela veut dire que cette empreinte lui sert à obtenir une texture, celle du bois de la forêt, et non la forme plastique de la forêt qu'il dessine. Cette combinaison de formes d'expression utilisant l'original et la matière (l'empreinte du bois) pour suggérer l'imaginaire et les formes (le dessin de la forêt), lui permet de créer de nouvelles conditions de production du tableau. Par ailleurs, l'intervention du grattage dans son tableau n'a pas lieu pour obtenir un effacement, mais pour faire ressortir la texture d'une couche peinte antérieurement.

Chez Richter, l'effacement, manifeste dans ses œuvres, leur donne une apparence de flou qui n'a pas seulement pour effet de les éloigner de telle ou telle photographie, mais aussi de renforcer chez le spectateur, en se rendant ainsi plus proche de lui, le contenu subjectif de l'image. Richter explique : « Ce flou apparent est en rapport avec une certaine incapacité. Comme je ne peux rien dire de plus précis sur la réalité, je préfère parler de



Fig. 26 :
Max Ernst,
Forêt et colombe,
1927,
huile sur toile,
100,3 x 81,3 cm,
Tate Collection.

¹⁷⁴ Youtube : Texture Tile, Ernst 02 [en ligne]. Disponible sur <
<http://www.youtube.com/watch?v=CHdU4JfY-bU>> (consulté le 05.12.2013)

mon rapport avec elle, ce qui renvoie au flou et à l'incertitude, à l'éphémère, au fragmentaire et ainsi de suite bien que cela n'explique pas les œuvres, mais, au mieux la raison de peindre. Quant au tableau, il n'est jamais flou. Ce qui nous semble flou, c'est l'imprécision, c'est-à-dire la différence par rapport à l'objet représenté. Mais comme les tableaux ne sont pas faits pour qu'on les compare avec la réalité, ils ne sauraient être ni flous, ni imprécis, ni même différents. Comment la couleur sur la toile pourrait-elle être floue ?¹⁷⁵»

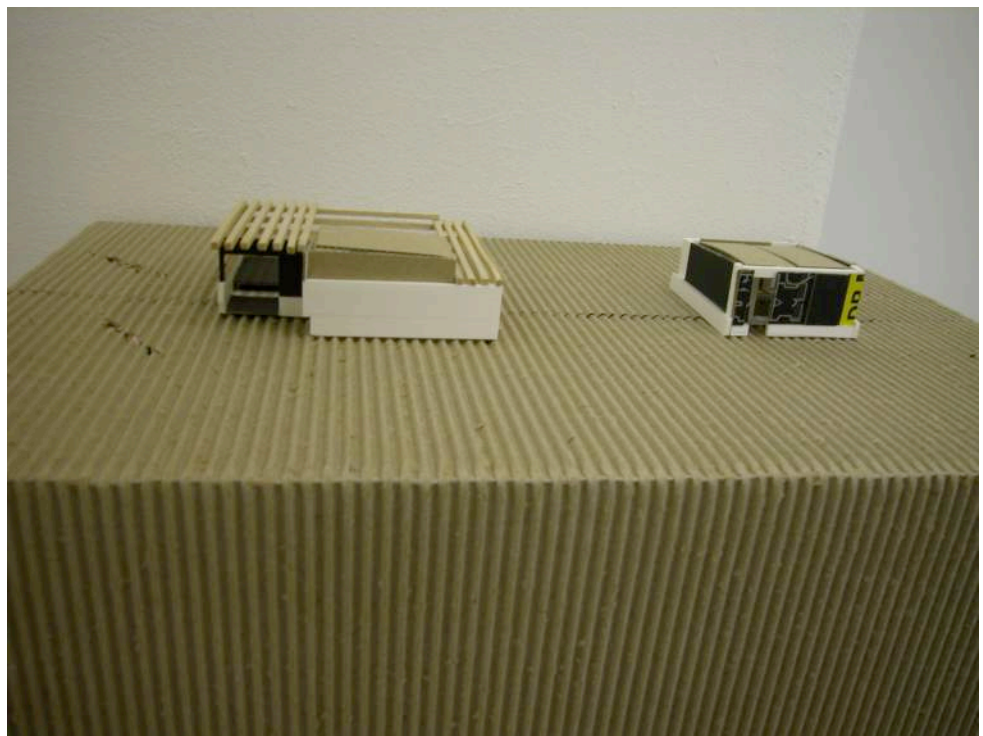
S'agissant du traitement de la surface des objets cubiques, l'intervention de la main peut se justifier aussi bien pour unifier toute une série d'objets cubiques que pour individualiser un objet singulier ou particulariser une partie d'un ensemble d'objets.

Dans le premier cas, nous nous attachons à faire penser à l'enveloppe retirée. En général, cette enveloppe sur le carton comportait des inscriptions ou des signes qui renvoyaient à certaines destinations. Ce signe présentait probablement deux dimensions, son signifiant et son signifié. Quand la surface est grattée, le signe est effacé complètement, et ses deux dimensions sont aussi éliminées. De cette façon, est signifié que toutes les surfaces (les six côtés d'un objet cubique) de tout l'ensemble des objets cubiques ont été ainsi régénérées. Leur couleur est unifiée, leurs aspects sont similaires. Par conséquent, la vision d'un objet cubique dont la surface a été ainsi homogénéisée, à la fois par la disparition des choses imprimées le différenciant et par la réapparition du matériau original, accentue la plastique de l'objet cubique.

Dans le second cas, l'effacement pratiqué sur chacun des objets cubiques prend une signification propre en fonction des circonstances :

¹⁷⁵ Gerhard Richter, « Entretien avec Rolf Schön, 1972 », dans : Hans Ulrich Obrist, *Textes: Gerhard Richter*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 75.

- Le socle de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur* : à sa surface réapparaît sa couche interne qui était cachée dans l'épaisseur du carton. Son intériorité se manifeste à l'extérieur. L'enjeu est l'abord de la problématique de la contradiction spatiale, intérieur/extérieur, manifestée formellement par le fait parallèle de ces deux maquettes. Bien que la couche interne du carton ne soit plus à considérer comme faisant partie de l'espace intérieur du carton, elle apparaît encore comme un ex-intérieur.



La surface du socle de *Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur*.

- *Superposition I* : après le grattage et le frottage, le carton vu de biais montre le relief d'ondulations et de face des simples lignes parallèles. Dans *Superposition I*, une face de l'édifice des objets cubiques est alignée, les autres faces ne le ont pas. La manière de superposer ces objets cubiques a respecté la verticalité pour toutes les lignes des surfaces, ce qui confère une continuité supplémentaire à l'ensemble de cette face alignée, « lignée ».



La face alignée de *Superposition I*.

- *Superposition II* et *Socle/Socle I*: les objets cubiques, dans ces superpositions, devaient avant tout trouver leurs bonnes positions mutuelles, qui soient compatibles pour leurs permettre de former quatre colonnes tout en se conformant à tout l'espace à occuper, du sol au plafond. Du coup, la continuité des lignes entre leurs surfaces ne pouvait plus prendre l'importance qu'elle avait dans *Superposition I*, et cette direction ne relevait plus que de la position que devait avoir chaque objet cubique. Comptait d'abord une coopération mutuelle entre les objets cubiques pour atteindre un équilibre et une forme d'ensemble qui s'adaptent à l'espace d'exposition. Ainsi, selon la disposition exigée pour chaque objet cubique, le sens de ses lignes pouvait être soit vertical soit horizontal. Cela a pour effet indirect que la discontinuité des lignes dans l'ensemble de la superposition y accentue l'*individualité* de chacun des objets cubiques, alors qu'elle est paradoxalement causée par l'*intérêt général* de l'ensemble. La singularité sert l'universel.



La surface de *Superposition II* et *Socle/Socle I*.

- *Socle/Socle II* : L'aspect des surfaces y est le même, et pour les mêmes raisons, que pour les œuvres précédentes (*Superposition II* et *Socle/Socle I*) dont elle hérite, mais il se trouve en outre que les lignes et la couleur des cartons s'y accordent spontanément particulièrement bien à l'harmonie esthétique de la maison traditionnelle japonaise, qui utilise volontiers les lignes.



La surface de *Socle/Socle II*.

3^{ème} partie

IMAGE ET PLASTIQUE

Dans cette partie, la discussion se focalise sur la relation entre l'image et la plastique dans l'objet en général et ne se limite plus à l'objet de forme cubique. En effet, dans *Le quotidien du spectacle*, l'objet géant possède une forme de sac. La forme ouverte de l'objet sac, par son vide intérieur accessible, signifie autrement que la forme fermée de l'objet cube, dont le vide est inaccessible.

L'apparence de cet objet géant, si ce n'est son volume agrandi, est identique à celle d'un sac de shopping ordinaire. Le vide qui caractérise un sac est ce qui lui assure sa fonction. Or, cet objet géant en forme de sac ne peut plus à cause de sa taille avoir pour nous la fonction de récipient qui est celle d'un sac de shopping normal, qui sert à être rempli et à transporter son contenu. Cependant, quand un certain objet a une figure similaire à celle d'un objet original mais n'en peut pas avoir la fonction, en quoi consiste désormais ce que nous suggère sa plastique, vue pour elle-même, désormais séparée de toute référence à un usage, ne renvoyant à rien d'autre qu'elle ?

Avant de comparer similaire et dissimilaire, nous devons distinguer d'abord dans l'objet les caractéristiques d'« image » et de « plastique ».

- L'« image » : c'est ce à quoi fait penser l'objet (reconnaissance et identification de ce qu'il est, usage.)
- La « plastique » : c'est l'ensemble des formes d'un objet en trois dimensions, considérées pour elles-mêmes, sans référence à autre chose qu'elles.

Littéralement, la signification d'« image » semble reposer sur celle de « plastique ». Les formes que je vois me font reconnaître un certain objet. Je déduis l'image de la plastique : regardant mieux, je reconnais : « c'est un sac », car j'ai vu une poignée, par exemple, ce qui différencie cette surface de celle d'un livre, qui n'a pas de poignée. Autrement dit, cette image est comme l'impression produite par le fait de regarder l'objet. Pour l'« image », c'est le regard qui unifie l'ensemble de ce qui est vu (le tout) en un objet reconnu. La figure totalise. Quant à la « plastique », elle ne

« sait » pas d'abord, elle ne reconnaît pas, son regard porte sur divers aspects qu'elle n'unifie pas en *un* ensemble, comme les parties d'un tout, ils sont à côtés les uns des autres, c'est tout.

On pourrait rapprocher la *plastique* de ce que livre à l'enfant ce qu'il voit pour la première fois. Observation sans mémoire intervenant. L'*image* nous vient d'abord de la mémoire et elle nous empêche souvent de bien voir ce qui est devant nous, tel que c'est : on voit ce que cela « devrait » être (selon elle).

C'est la raison pour laquelle, dans cette partie, le processus de développement de mon exploration des objets, entre « image » et « plastique », se présente comme suit :

- L'ambiguïté de la perception, prise entre « image » et « plastique » devant les objets.
- L'atténuation des surfaces comme accentuation de la forme plastique.
- La mutation d'objets passant de leur « image » à leur « plastique ».

3.1. Les images de l'objet

Dans ce chapitre, la discussion va porter sur certains aspects de l'image de l'objet. Deux dimensions suffisent souvent pour nous en faire voir imaginativement une troisième, qui nous fait croire reconnaître un objet. Cette projection inconsciente et souvent trompeuse est pourtant ce sur quoi reposent nos classifications, ces rangements d'objets mentaux : nous préférons un mauvais rangement à un bon dérangement, tellement nous avons besoin d'ordre.



Hung-Chih Wang, *Physionomie*, 2003, photocopie d'une photographie de journal, crayon.

3.1.1. Le phénomène de l'identification

3.1.1.1. *Physionomie*

J'avais trouvé une photographie dans un journal parisien, qui était une prise de vue d'une rue de Paris montrant la foule assistant à un défilé pour le Nouvel An Chinois. Les spectateurs étaient manifestement de différentes origines. J'ai repris et photocopié en noir et blanc cette photographie et l'ai collée sur une feuille de papier blanc. La photo sur la photocopie est plus contrastée que la photo d'origine, mais les visages des spectateurs peuvent encore être distingués. De plus, concernant son premier plan, j'ai utilisé un crayon pour tracer des flèches à partir de quelques visages des spectateurs, et j'ai ajouté quelques mots. Ces mots, écrits en bas au bout des flèches, sont des adjectifs qualificatifs au féminin, désignant diverses nationalités de pays occidentaux et de pays orientaux (française, polonaise, italienne, taiwanaise, chinoise.) Mais les mots correspondant à une nationalité d'Occident ont été reliés à une apparence physique orientale, et inversement. Cela produit un jeu sur les dénominations dans lequel j'ai voulu faire se contredire l'aspect visible et l'origine assignée mentalement aux personnes, questionnant leur identité.

L'artiste René Magritte a joué sur la dénomination qui lie automatiquement une image à un mot dans son œuvre, *La trahison des images*. Il jouait sur le décalage entre un objet et sa représentation. Il



Fig. 27 :
René Magritte,
La trahison des images,
1928-29,
huile sur toile, 62,2 x 81 cm,
Los Angeles, Country Museum.

s'agissait alors en fait de faire prendre conscience du fait qu'il fallait considérer l'objet dans sa réalité concrète *perçue* par l'attention de la perception, et non dans ce qui nous était *évoqué* à son occasion par le savoir, par la mémoire, abstraite et arbitraire. Afin d'expliquer ce qu'il voulait signifier par cette œuvre, René Magritte a déclaré : « [...] Pouvez-vous la bourrer ma pipe ? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. Donc si j'avais écrit sous mon tableau "ceci est une pipe", j'aurais menti ! » C'est-à-dire que René Magritte considère que la pipe représentée dans son tableau n'est pas du tout l'objet réel pipe et rappelle qu'il s'agit d'une peinture, mais que nous n'avons pas vue *comme peinture*, passant tout de suite à l'image mentale évoquée.

Dans *Physionomie*, de la même manière que dans cette œuvre de René Magritte, la photo et sa légende inversent le lien attendu entre la représentation et le mot qui lui est conjoint. Pourtant, pouvons-nous préjuger de l'origine réelle de ces gens ? Quand on croise des inconnus ayant un aspect différent du nôtre, on peut toujours être tenté de leur supposer une certaine origine à cause de l'impression générale que peut nous laisser leur physionomie. Cette impression nous fait faire des différenciations, des classements, des distinctions, des jugements. Par exemple : moi, je suis un Asiatique. Mais quand vous me voyez, vous ne savez pas guère précisément d'où je viens. Quant à moi, je ne distingue pas bien entre les Occidentaux. Mais nous préférons ranger sur des bases incertaines et vagues que nous abstenir de ranger et continuer à douter.

Dans *Physionomie*, à y réfléchir, il apparaît pourtant quelques points équivoques :

- Il est très possible que certaines personnes soient en fait nées dans un autre pays que celui de leurs parents.
- Les parents d'une personne peuvent avoir chacun deux nationalités différentes et vivre, en plus, dans un pays ne correspondant à aucune de ces deux nationalités.

- Dans un contexte tel que celui de *Physionomie*, comment établir des caractéristiques qui puissent permettre de classer sérieusement des gens, vu la complexité réelle de leur apparence et de leur origine ?
- Pourquoi ce besoin immédiat de classer, de ranger ? Pourquoi douter nous gêne-t-il ?

Dans *Physionomie*, le contraste entre l'apparence et la nationalité assignée aux personnes photographiées est à la fois évident et exagéré et l'identification manifestement fausse, mais de manière moins visible (ou après y avoir bien réfléchi), le sens de ce travail peut s'approfondir et faire questionner sur la manière dont on peut tendre à préjuger à partir d'un simple regard sur l'origine des gens.



Hung-Chih Wang, *Windows Shopping*, 2003-2005, série de 8 photographies numériques en couleur.



Chopard
MANUFACTURE
LE 41
LEATHER JEWELLERY
Manufacture 2012-2017 "Leather Jewellery"
Leather, metal, gold, diamonds, rubies,
emeralds, sapphires
100% handmade, Swiss
Movement of choice: 2.16.1200.00
Reference: 2320
Level: 41 (10 pieces of leather and 100 pieces
of metal)

2320





3.1.1.2. *Windows Shopping*

Une nuit, alors que je marchais dans la rue, je vis des vitrines dans lesquelles il y avait des présentoirs à bijoux, bien éclairés, mais privés de leurs bijoux. Je vis ensuite des gens scruter dans toute la vitrine à la recherche de bijoux.

L'atmosphère d'une vitrine a pour fonction essentielle d'élever le bijou du rang d'objet à celui d'objet de culte, d'idole parmi tous les autres objets de la représentation sociale. Dans ces vitrines, il y a cependant également des objets décoratifs pour mettre en valeur le « vrai » objet. Ainsi, les vitrines apparaissent assez souvent comme de véritables petits univers scénographiques faits pour attirer puis diriger le regard. Les présentoirs, sous la lumière, encore plus que les objets décoratifs, sont des objets entièrement subordonnés aux bijoux. Ils n'ont pas d'existence propre. J'ai voulu mettre en évidence ce phénomène de totale subordination, qui m'a frappé, en mettant au contraire en valeur les présentoirs. Cette nuit-là, où ils étaient seuls, ils commençaient d'exister. Pourtant, ils avaient toujours été là. Mais on ne les rangeait pas parmi les existants. Par conséquent, j'ai vite photographié ces vitrines dans la nuit, et j'en ai tiré une série de photographies en couleurs.

Dans les photographies que j'ai prises, on peut percevoir quelques reflets discrets sur la vitre des vitrines. Le propriétaire ou le gérant du magasin voulait que les objets soient installés sous la lumière. La fonction de la lumière est de désigner l'essentiel. La lumière fait autant partie de la scénographie que les présentoirs. Cette nuit-là, les bijoux manquaient sur les présentoirs mais ces présentoirs restaient illuminés. Je me demande pourquoi.

Où ranger un présentoir non présentant ? Quelle sorte d'objet est-ce là ? Vide, existe-t-il encore, sans raison d'être, ou bien au contraire commence-t-il d'exister vraiment, pour lui-même ?

Le présentoir dans ces photographies de présentoirs non présentant est pour moi tel un ready-made, bien que ce ne soient que des représentations photographiques. Je ne voulais pas qu'il y ait de malentendu pour le spectateur, et qu'il cherche en vain les bijoux en regardant mon travail. Marcel Duchamp a expliqué à propos de la présentation d'un ready-made : « [Il] ne doit pas être regardé au fond. Il est là, simplement [...]. L'idée de contemplation disparaît complètement.¹⁷⁶ ». Il n'y a en effet rien à voir puisque l'objet est indifférent, dit Duchamp. Une quelque chose suffit. Mais c'est toujours quelque chose, et, « du point de vue de l'objet », ce qu'il est lui importe, pour ainsi dire. L'idée dans *Windows Shopping* était d'abord de montrer tout simplement quelque chose que j'ai photographié, comme pour les artistes Bernd et Hiller Becher, qui prennent des prises de vues de bâtiments dans un style documentaire. Ils ne donnent à voir que ce qui est photographié.

Pourtant, ces présentoirs vides nous font inévitablement penser à l'absence des bijoux, puisque ces présentoirs avaient été créés tout spécialement pour chacun de ces bijoux. Cette absence des bijoux peut rappeler le travail du photographe Andreas Gursky, *Prada II* (1997) : des étals de boutique de luxe curieusement vidés de tout vêtement ou chaussure. L'image est ainsi vidée de tout élément qui, s'il n'y avait le titre, pourrait en permettre l'identification. Régis Durand explique : « Reste le spectacle



Fig. 28 : Andras Gursky, *Prada II*, 1997, 166 x 316 cm, Mixed Média, Kunstmuseum Wolfsburg.

¹⁷⁶ Marcel Duchamp parle ainsi du ready-made à Philippe Collin, *Philippe Collin et l'Echoppe*, Paris, 1998, p. 14. ; repris par Marielle Tabart, « Introduction » de *Brancusi et Duchamp*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie de l'Atelier Brancusi, 29 mars – 26 juin 2000, p. 17.

de la distance elle-même, avec toutes ses variations. Distance qui sépare les choses de nous, et l'artiste de sa représentation. Pour les Romantiques, le paysage était un lieu vide, parce que déserté par les scènes et les figures traditionnelles, devenant ainsi, comme on le rappelait au début, "un contenant dont le contenu nous sera livré par le spectateur". Avec des artistes tels que Andreas Gursky, on peut dire que le spectateur n'est plus en mesure de reconstruire un "contenu" qui serait simplement ce qui "manque" dans le tableau.¹⁷⁷». Cette distance, dans *Prada II*, est évoquée à l'esprit du spectateur par l'absence de l'objet, et elle peut aller jusqu'à signifier l'absurdité de l'existence.

Dans son œuvre *Disparition*¹⁷⁸, l'artiste Sophie Calle exprime la relation réciproque entre la présence et l'absence. Elle a photographié l'emplacement vide d'œuvres d'art volées (plutôt dans des musées) en demandant aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de lui décrire les objets disparus. Elle montre à la fois l'absence (par la photographie de la place où manque l'objet) et la présence (en



Fig. 29 : Sophie Calle, *Disparition*, 1991, photographie, texte.

¹⁷⁷ Régis Durand, *Disparité, Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, 2002, p. 79.

¹⁷⁸ Sophie Calle, *Disparitions*, Paris, Actes sud, 2000.

imagination par l'évocation¹⁷⁹ : désignation des objets, atmosphère des endroits, sentiments sur les lieux, etc.). Cette œuvre ne suppose pas que ce qui était auparavant visible dans ces lieux (musées) puisse être égalé par l'invisible à imaginer à partir des narrations, mais l'intervalle tente d'être rempli par cette association, qui nous rend l'absence visible par la photographie et la présence imaginable par le texte, en nous montrant la visibilité d'une absence (celle de l'objet) et l'invisibilité d'une présence (imaginable par le texte évoquant). De même, dans *Windows Shopping*, je montre, bien sûr, que cette nuit-là ce n'était naturellement pas le présentoir qui était donné à voir au spectateur (d'ailleurs, souvent, il ne le « voyait pas » mais cherchait les bijoux manquants en « voyant » leur absence.), mais qu'il était bien présent. Non seulement, ce travail met en évidence la présence du présentoir, mais il veut aussi représenter l'absence du bijou. Le présentoir ne « devient visible » que quand les bijoux sont invisibles. Autrement, il est vu sans être vu, il s'efface derrière ce qu'il montre. Imaginons un « naïf » qui ne saurait pas distinguer entre *ce qui montre* et *ce qui est montré* dans un tel dispositif. Il pourrait accorder son attention surtout au présentoir, pensant que les bijoux sont là pour le décorer, comme les guirlandes décorent le sapin de Noël, etc. Est-ce possible ? Sinon, pourquoi ? Le bijou est toujours plus voyant que le présentoir, mais est-il toujours plus beau ? N'est-ce pas comme le cas du sapin de Noël, enlaidi par ses guirlandes ?

¹⁷⁹ *Ibid.*, par exemple pour l'œuvre d'art volée *La Tempête sur la mer de Galilée*, 1963, par Rembrandt Harmensz Van Rijn, la personne racontait : « Il y avait une tempête, un grand bateau, et toutes sortes de gens sur le bateau. Je me souviens que certains étaient malades, ils semblaient être en train de vomir ou quelque chose comme ça. Je ne me rappelle pas les couleurs. C'est tout ce que je peux en dire », p. 16. Autre exemple, pour l'œuvre d'art dérobée *TÊTE*, 1928, de Picasso, des personnes racontaient : « C'était un Picasso très calme. Quand je l'ai regardé pour la première fois, j'ai vu un triangle mais, après avoir lu le titre, *Tête*, j'ai réalisé qu'il s'agissait d'un profil. Était-ce un homme, une femme ? Je ne le sais pas. Du point de vue des couleurs, je me souviens d'un fond brun-rouge, d'un triangle blanc qui avait jauni avec le temps et de traits noirs qui dessinaient le visage. » ; « C'était plat. Aucune qualité humaine. Pourtant, je suis sûre que c'était une femme. On associe forcément Picasso aux femmes. En tout cas, je n'aurais jamais songé qu'un voleur puisse la remarquer. » ; « J'avais, à son égard, un sentiment amical. J'avais décidé qu'il s'agissait d'un jeune homme. C'était simple, mais plein de vie. », p. 75-76.

Les présentoirs des bijouteries sont particulièrement adaptés au phénomène de la consommation ou plutôt, ils sont conçus pour lui. Dans les vitrines, ils permettent aux gens d'apprécier au mieux les bijoux (et ceux-ci, normalement, ne doivent pas voir ces présentoirs, ne doivent pas les remarquer car leur concurrence nuirait aux bijoux. Ils doivent mettre en valeur en s'effaçant. C'est un rôle étrange pour un objet que de faire apparaître en disparaissant. En confrontant les deux objets, on s'aperçoit bien vite que le présentoir est toujours fabriqué pour le bijou. Le commerçant de la bijouterie ne vend certes pas le présentoir, mais pourtant, aujourd'hui, le coût du présentoir ne s'ajoute-t-il pas au prix du bijou ? Parfois, comme dans le cas des flacons de parfum il fait partie, ou plutôt ajoute, de la valeur à l'objet. Il y a, aussi le statut ambigu de l'*écrin*, et plus encore du *sarcophage* : témoigne-t-il ou donne-t-il de la valeur au contenu ? Le consommateur paie le présentoir même s'il ne l'achète pas, mais ne peut cependant pas l'emporter ; il paie sa conception, l'atmosphère, la part de rêve qu'il suggère, en même temps qu'il paie le bijou. Ainsi, la présence-absence ambiguë des présentoirs, leur sophistication et la complexité de leur rôle apparaît pleinement dans ces photographies, quand le bijou qui « cachait » le présentoir n'est plus là.

Le présentoir ne doit pas concurrencer le bijou, et pourtant leurs formes plastiques leur donnent les qualités d'une sculpture. Mettant en valeur, quand ils sont seuls en pleine lumière, ils ne mettent plus mais sont mis en valeur, leur présence étant d'autant plus grande que l'absence du présenté est grande. Comparons ces deux cas : un présentoir vide de son bijou et un présentoir vide de ses prospectus. Le dernier est simple vide, mais le premier est « plus que vide », et cela change le statut de ces deux présentoirs, le premier étant beaucoup plus absurde. Plus le présentoir est précieux, puis il met en valeur, à condition qu'il ne rivalise pas, mais quand le présenté précieux manque, la présence du présentoir est une présence-absence dont l'intensité est étrange.

Dans ce travail, je m'interroge donc sur la manière dont on peut donner une chose à voir sous un point de vue différent.¹⁸⁰ Ainsi, si les présentoirs créent un environnement favorable pour les bijoux, lorsque ceux-ci sont absents, il semble qu'alors ils se présentent eux-mêmes, comme des sculptures qui apparaîtraient pour elles-mêmes, comme des fins et non plus des moyens, mais tout en présentant cependant aussi l'absence des bijoux. Selon qu'on pense aux bijoux manquants ou non, on ne voit pas le même objet, *ou plutôt pas la même image* : celle-ci cache l'objet. Quand l'image disparaît, la plastique apparaît. Le présentoir, où le ranger ? En fonction de son *image*, ou en fonction de sa *plastique* ? Imaginons un présentoir qui, l'objet absent, ferait oublier qu'il est, ou plutôt *fut*, un présentoir. Il ne l'est plus ; mais alors, l'était-il, s'il vaut au fond par lui-même ? Où est son essence ? (Ex)présentoir ou (pré-)œuvre d'art ?

¹⁸⁰ À propos de ce genre de sculpture, voir €52850, p. 291.



Hung-Chih Wang, *Drapeau No. 1*, 2004, 180 x 150 cm, tissu synthétique.



Hung-Chih Wang, *Drapeau No. 2*, 2006, 180 x 150 cm, C-Print.

3.1.1.3. Drapeau No.1 et Drapeau No.2

Le signe n'est pas le reflet d'une chose, il est le reflet d'une opinion [...]. L'art, comme tous les langages, est une manière d'enregistrer certaines leçons de l'expérience, non pas afin de nous fournir la solution approchée de l'énigme universelle, mais afin de nous suggérer des modes d'action différenciée.¹⁸¹

Je ne sais pas si c'est la peau noire face aux couleurs éclatantes ou l'ironie du drapeau tenu par un peuple opprimé. J'utilise le drapeau pour montrer le contraste entre le Rêve américain et le Cauchemar américain.¹⁸²

Peu après mon arrivée en France, alors que je me promenais dans le quartier du Marais à Paris, j'ai vu des drapeaux aux couleurs de l'arc-en-ciel et des lumières aux couleurs de l'arc-en-ciel aux fenêtres et dans quelques bars. Cela m'a intrigué. J'ai alors appris que l'arc-en-ciel était devenu depuis longtemps le symbole de l'homosexualité¹⁸³. Le

¹⁸¹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1995, p. 46-47.

¹⁸² David Hammons, cité par Albert Boime dans « Waring the red flag and reconstituting old glory », *Smithsonian Studies in American Art*, printemps 1990, vol. 4, no. 2, p. 21, et repris par Marc Bormand, « Quelques signes au détour des années soixante », dans : *Face à l'histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, p. 401. « [...] David Hammons dans *Injustice Case* en 1970, où l'image d'un homme ligoté à une chaise masque presque complètement la surface du drapeau des États-Unis qui sert de fond à la composition, rappel du traitement infligé au leader des noirs Bobby Seale, au procès des « sept » de Chicago », Marc Bormand, « Quelques signes au détour des années soixante », dans *Face à l'histoire 1933-1996*, Paris, Musée national d'art moderne Centre de création industrielle, 1997, p. 403.

¹⁸³ Le drapeau arc-en-ciel proprement dit a été conçu et réalisé à la main par le graphiste et militant politique américain Gilbert Baker, alors âgé de 27 ans, pour la *Gay and Lesbian Freedom Day Parade* de San Francisco, le 25 juin 1978. Le dessin initial comportait huit bandes horizontales de couleurs différentes, symbolisant, de haut en bas : le rose pour le sexe, le rouge pour la vie, l'orange pour la santé, le jaune pour le soleil, le vert pour la sérénité, le turquoise pour l'art, l'indigo pour l'harmonie et le violet pour l'esprit. Lors de la

drapeau arc-en-ciel est le symbole homosexuel le plus reconnaissable et le plus utilisé dans le monde entier¹⁸⁴. J'ai des amis homosexuels qui m'ont souvent raconté l'histoire de l'homosexualité et les questions qu'elle pose à la société : la société porte un regard différent, curieux, méprisant sur la communauté homosexuelle. Et j'ai voulu savoir pourquoi. Pourquoi les gens stigmatisent-ils toujours les personnes en marge de notre société ? N'est-ce pas, encore une fois, que notre envie de ranger ces gens est prise en défaut ? La marge, appartient-elle au texte ? Non et si.

Une fois, j'ai pris quelques photos du drapeau arc-en-ciel avec un appareil photo argentique et une pellicule de film noir et blanc. En regardant le tirage noir et blanc, il m'est apparu que les couleurs de l'arc-en-ciel formaient un nuancier de gris. Si je modifiais ainsi ce drapeau, serait-il encore le symbole de l'homosexualité ? Mais quoi d'autre ?

La démarche de la première réalisation plastique, *Drapeau No.1*, a débuté par l'utilisation d'un logiciel de graphisme vectoriel. Sur un panneau du logiciel Illustrator¹⁸⁵, j'ai dessiné six bandes de couleur, rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet semblables aux couleurs du drapeau homosexuel. J'ai ensuite transféré ce dessin sur le logiciel Photoshop (un logiciel de

marche organisée en novembre suivant pour protester contre l'assassinat de Harvey Milk, le premier élu ouvertement gay de San Francisco, la Paramount Flag Company produit des versions à sept bandes car le rose n'était pas disponible industriellement. Par la suite, Baker fit également supprimer le turquoise, pour maintenir un nombre pair de couleurs (une décoration de rue devait comporter trois couleurs de chaque côté), et remplacer l'indigo par le bleu royal, formant le drapeau à six bandes (rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet) qui est devenu définitif. *Wikipédia* : Drapeau arc-en-ciel [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_arc-en-ciel > (consulté le 28.10.2013).

¹⁸⁴ Il ne faut pas confondre le drapeau des gays et le drapeau de la paix : le drapeau de la paix a sept couleurs et le drapeau homosexuel en a six. Il lui manque le bleu (du septième) ciel... En outre, elles ne sont pas disposées de la même façon : le violet se situe en bas chez le drapeau homosexuel et en haut chez le pacifiste.

¹⁸⁵ Illustrator est le logiciel de création graphique vectorielle de référence dans les environnements professionnels. Il fait partie de la gamme Adobe et peut être utilisé indépendamment ou en complément de Photoshop, offrent des outils de dessin vectoriel puissants. *Wikipédia* : Adobe Illustrator [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Illustrator> > (consulté le 23.12.2013).

traitement d'image) en utilisant un effet de mode colorimétrique¹⁸⁶ : le mode de niveaux de gris.

Il permet de nuancer les couleurs que l'on veut, et j'ai donc changé les six bandes de couleurs en six bandes de gris nuancés. Ensuite, j'ai mis les



Fig. 30 : Drapeau arc-en-ciel graphique vectoriel, 1024 x 881 pixels (pixel dimension), 72 pixels/inch (résolution).

six bandes de gris juste à côté des six bandes de couleurs (Fig. 30). Ainsi, à gauche, le drapeau est imprimé en couleurs et à droite en valeurs de gris. En pliant le tissu sur lui-même en deux verticalement et par le milieu, les bandes de valeurs correspondent aux couleurs dont elles sont issues. Le côté gauche est alors comme le miroir triste, « non gay », du côté droit de ce travail, la présence ou l'absence des couleurs faisant la différence.

Finalement, le document a été imprimé sur du tissu synthétique. L'objet créé ressemble à un objet industriel mais c'est un drapeau unique.

Ma démarche dans *Drapeau No.1* est proche de celle de David Hammons dans *African? American flag* (1990) (Fig. 31). Silvia Eiblmayr explique que pendant le Festival d'été 1995 la ville de Salzbourg était remplie de drapeaux différents et de bannières annonçant les événements culturels ayant lieu. David Hammons accrocha lui aussi un drapeau sur la Salzbourg Künstlerhaus. L'exposition historique du XIXe siècle et le studio

¹⁸⁶ Loïc Fieux, *Photoshop 6 : avec ImageReady 3*, Paris, CampusPress, 2001, p. 99.

construit dans le style Baroque ressemblèrent alors à l'ambassade d'une terre exotique. Par sa seule présence, ce drapeau donnait au bâtiment un air d'autorité, même si personne ne pouvait vraiment rattacher cela à quoi que ce soit de précis. Ce drapeau semblait quelque peu familier, mais tout autant étranger à la fois.

Ce drapeau était en effet quelque chose que David Hammons avait inventé en fusionnant deux drapeaux : « les Étoiles-et-Raies » et le « Noir Vert Rouge », le drapeau rayé de l'Amérique Noire, « des Américains d'origine africaine. L'or a été ajouté à cette triade de couleurs : noir pour la peau, vert pour la terre et rouge pour le sang. Dans la confusion des codes visuels utilisés par cette ville de festivals à touristes afin de louer sa culture et son origine, il faut avoir un œil exercé pour remarquer la façon subtile avec laquelle Hammons ironise sur la fanfare du festival.»¹⁸⁷.



Fig. 31 : David Hammons, *African ? American flag*, 1990, 152 x 236 cm, cotton, tissu, Courtesy The Monsoon Art Collection, London.

¹⁸⁷ « Of Americans of African origin. Gold has been added to this triad of colors, black for skin, green for land and red for blood. In the confusion of visual codes used by the touristy festival city to praise its culture and commence, one must have a trained eye to note the subtle way in which Hammons ironies the festival fanfare.», Silvia Eiblmayr, dans : *David Hammons : Been there and back*, catalogue de l'exposition du Salzbur, Salzburger Kunstverein, 4 août - 27 septembre 1995, p. 5. Traduit par Hung-Chih Wang.

David Hammons a donc synthétisé deux drapeaux différents en un seul. Ma démarche dans *Drapeau No.1* a plutôt, inversement, consisté à faire un nouveau drapeau à partir du dédoublement en deux versions, ensuite réunies, d'un même drapeau existant déjà (l'une en couleurs, l'autre en valeurs).

J'ai ensuite réalisé un second drapeau, *Drapeau No.2*, du même type que le premier. Pour le premier, j'avais créé une image numérique moitié arc-en-ciel (comme le drapeau gay), moitié noir et blanc que j'avais imprimée pour en faire un drapeau. Pour le *Drapeau No.2*, la photo argentique d'un drapeau gay suspendu a d'abord été transformée en image numérique. À la manière du *Drapeau No.1*, les deux drapeaux sont juxtaposés. La taille du tirage est celle d'un drapeau réel sur tissu.

Drapeau No.1 est un drapeau (le fichier a été envoyé en usine), *Drapeau No.2* est une image du drapeau imprimée sur textile.

« Un drapeau était juste un drapeau, un nombre était simplement un nombre.¹⁸⁸ » a dit Jasper Johns. Dans *Drapeau No.1* et dans *Drapeau No.2*, j'ai essayé de jouer sur l'illusion directe entre le modèle et sa représentation-copie comme le *Flag* (1954-1955) de Jasper Johns, qui est



Fig. 32 : Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, 107.3 x 153.8 cm, encaustique, huile et collage sur toile, The Museum of Modern Art, New York.

¹⁸⁸ « A flag was just a flag, a number was simply a number. » voir : Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, Folio essais, 1986, p. 179.

détourné du sens attribué communément à un drapeau. Le *Flag* est la représentation d'un objet et d'un symbole communs, mais il est également possible – rétrocedant à sa *plastique* par une suspension (*épochè*) de son *image* – de le percevoir comme une simple composition formelle de couleurs, de lignes et de formes géométriques. En outre, ce drapeau (qu'il s'agisse de *Drapeau No.1* ou de *Drapeau No.2*) quelle que soit sa réalité faite de tissu et de couleurs, n'est pas plus tangible, même tridimensionnel, et n'a pas plus les caractéristiques d'un objet que la peinture de Johns.

Les drapeaux sont des symboles dont les principaux éléments sémantiques sont les formes (bandes, étoiles, écussons, etc.) et les couleurs. C'est donc toute une part du signifiant symbolique qui tend à disparaître avec la suppression de la couleur. Cependant, dans la partie droite du drapeau, les valeurs de gris respectent les couleurs correspondantes. Le signifiant de ce drapeau est simplement altéré. *Drapeau No.2* présente donc deux fois le même symbole dont le signifiant est une fois altéré. La partie droite du drapeau ne présente pas tout à fait le même sens que celle de gauche. C'est en cela que ce travail me fait penser à une antanaclase, figure de style utilisant deux fois le même terme dans une même phrase mais avec un sens différent. Ainsi : « Comme toujours, je remplis mes lettres avec des lettres. » Aussi le sens de ce drapeau reste-il ambigu.



Fig. 33 :
Jean-Pierre Raynaud, *Drapeaux
Israël et Palestine*, 2000-2003,
260 x 149 cm, drapeaux montés
sur châssis.

Jean-Pierre Raynaud a acquis un drapeau national, comme tel, auprès d'un fabricant ou d'un revendeur. Il s'agit d'un produit manufacturé. L'artiste tend ensuite ce drapeau national sur un châssis de bois spécialement construit pour le recevoir et l'expose, sans plus de préparatifs. Dans *Drapeaux Israël et Palestine* (2000-2003), Jean-Pierre Raynaud a utilisé deux emblèmes de deux nations pour exprimer son opinion indirectement sur des situations politiques ou sociales.



Fig. 34 : Wilfredo Prieto, *Apolitico*, 2001-2006, dimension variable.

De même, dans son œuvre *Apolitico* (2006), l'artiste Wilfredo Prieto a montré un très grand nombre (une soixantaine) de drapeaux de différents pays, à l'image de ce que l'on fait lors des grands sommets internationaux. Cependant les couleurs de ces drapeaux étaient « passées au noir et blanc », tout en gardant leur dessin. Cette uniformité de gris fonctionnait comme un révélateur de la situation de nationalisme, au fond commune, à toutes ces puissances, qui de ce point de vue avaient même couleur. Si nous confrontons cela avec *Drapeaux Israël et Palestine* de Jean-Pierre Raynaud, on voit là encore une manière pour Wilfredo Prieto de signifier son opinion par modification de symboles réels. Cette modification de couleurs m'a fait aussi penser à un désenchantement économique et social. C'est que le noir et blanc des drapeaux était encore accentué par le contraste avec les couleurs de l'environnement, qui elles demeuraient.

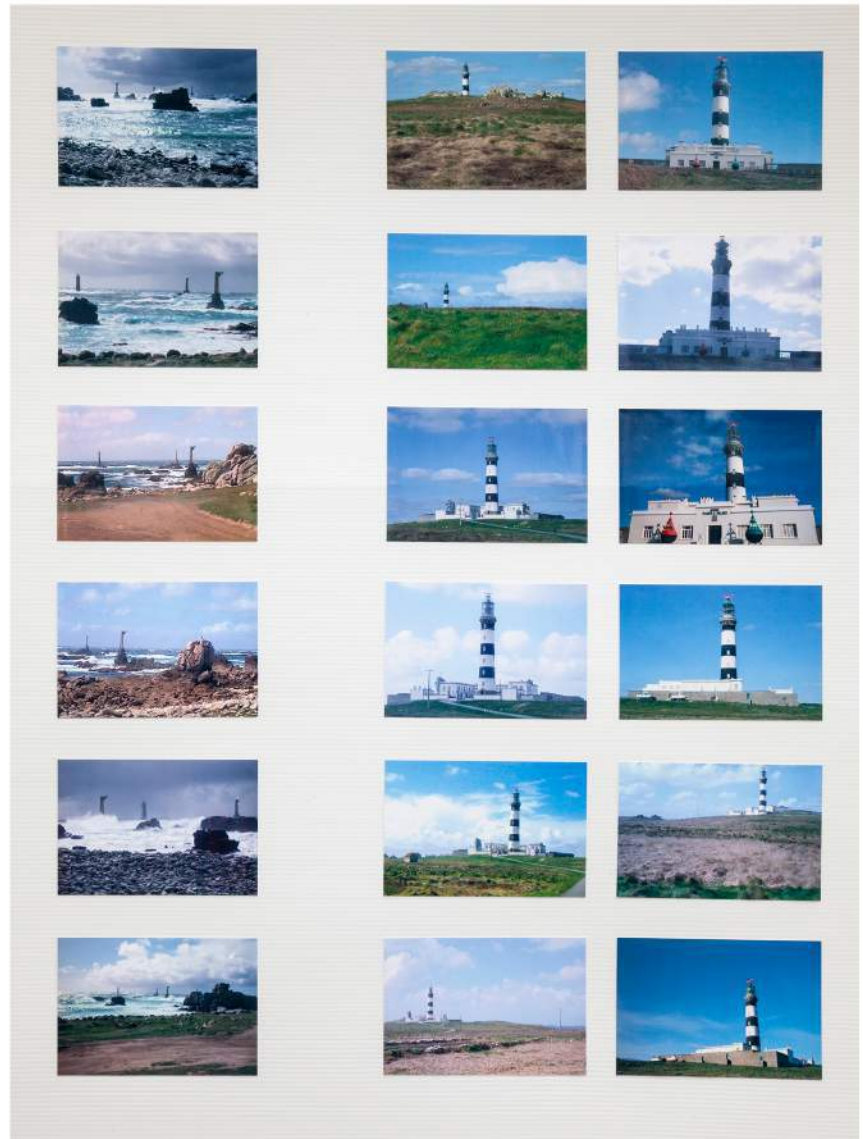
De même, *Drapeau No.1* et *Drapeau No.2* voudraient montrer une situation sociale, mais leur démonstration est un peu absconse, parce que

leur contenu fait référence à des originaux moins connus (les bandes de couleurs inventées pour *Drapeau No.1* et les deux drapeaux gays repris pour *Drapeau No.2* mais encore peu connus), à la différence des drapeaux nationaux. De plus ces contenus sont mis en contra-distinction et en confrontation mutuelle et, non avec leur environnement (comme c'est le cas pour les drapeaux de Raynaud et de Prieto). En effet, dans *Drapeau No.1*, les six bandes de gris nuancé ont été inventées pour prendre leur valeur par confrontation avec les six bandes de couleur. La présence de celles-ci est cachée dans les six bandes de gris, dont celles de couleur seraient inversement comme une transfiguration. C'est une expérience visuelle d'identification pour le spectateur : à quoi renvoient ces six bandes de gris ? Puis : que signifient ces six bandes de couleur ? Quant à *Drapeau No.2*, contrastant avec les couleurs vives de la partie gauche du drapeau, les couleurs noir et blanc de celle de droite voudraient suggérer une chute dans la dépression, par le contraste, aux résonances affectives, entre ces couleurs joyeuses (gay, gaies) et le pessimisme triste du noir et blanc : du drapeau gay au drapeau non gay. Évidemment, tout dépend du sens dans lequel on lit le drapeau, mais ce qui est suggéré, c'est que le profond désir de changement, de non-dissimulation chez les homosexuels par rapport à la société, fait parfois place à des désillusions : après l'arc-en-ciel du *coming out*, celui d'un « *coming down* ».

En outre, la trace comme celle laissée par une grille sur *Drapeau No.1* provenait du pliage du drapeau. Cette forme s'imposant durement sur les couleurs symboliques signifiait l'étiquetage et la catégorisation sociale discriminatoire. Même si cette trace matérielle s'atténuait avec la suspension du drapeau, il ne pouvait encore pas manifester librement sa nature originelle, il restait stigmatisé.

Photographiée par :

Lascaux Desbarres Melly	Wang Hung-chih	Wang Hung-chih
Wang Hung-chih	Xia Lin	Dinahet Marcel
Rayer Laurence	Dinahet Marcel	Wang Hung-chih
Rayer Laurence	Dinahet Marcel	Lascaux Desbarres Melly
Daudin Claire	Crespin Mélanie	Frémin Isabelle
Wang Hung-chih	Dinahet Marcel	Wang Hung-chih



Hung-Chih Wang, *L'impression générale sur le voyage à Ouessant*, 2005, 10 x 12 cm (chaque), série de 34 photographies numériques en couleur.

Photographiée par :

Crespin Mélanie	Frémin Isabelle	Wang Hung-chih
Wang Hung-chih	Wang Hung-chih	Xia Lin
Daudin Claire	Wang Hung-chih	Xia Lin
Lascaux Desbarrès Melly	Wang Hung-chih	Xia Lin
Crespin Mélanie	Wang Hung-chih	Xia Lin
Wang Hung-chih	Xia Lin	Wang Hung-chih



3.1.2. Ambiguïté de la perception

3.1.2.1. *L'impression générale sur le voyage à Ouessant*

La quantité de photographies qui apparaissent tous les jours sous les aspects les plus divers et les plus variés est telle que cela rend le phénomène pratiquement insaisissable. Face à cette énorme quantité d'images et à cette marée de photos amateurs, les magazines spécialisés et les expositions ont capitulé. Il semble que l'on ne puisse se rendre compte de cette masse de photos apparemment semblables que par le biais des bilans de l'industrie photographique.¹⁸⁹

En 1976, l'artiste Susan Hiller exposait son œuvre *Dedicated to the unknown artists*¹⁹⁰ à la galerie de l'Université du Sussex. Elle avait réuni trois cents cartes postales représentant le littoral par mer mauvaise (Rough Sea) entre 1972 et 1976. Les contenus de ces cartes postales portant sur le thème de la Rough Sea étaient apparemment similaires : d'énormes vagues soulevées par le vent, des rochers de bords de mer et des promeneurs. Ces photographies montraient des paysages, elles représentaient en même temps le lieu et l'atmosphère, et elles avaient été prises par des photographes inconnus. C'est pour cette raison que Susan Hiller a donné ce titre de *Dedicated to the unknown artists* à cette œuvre. Dans cette œuvre, s'agissant de ses *unknown artists*, il n'est pas seulement mis en évidence que ces artistes sont inconnus, mais également que ces artistes inconnus ont

¹⁸⁹ Dieter Hacker, « La montagne invisible », dans : *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée national d'art moderne, 12 octobre 1989 - 1 janvier 1990, p. 67.

¹⁹⁰ *Rough Sea 1972-1975/ Susan Hiller*, catalogue de l'exposition de Sussex, Gardner Centre Gallery, University of Sussex, avril 1976.

fait les mêmes clichés sur un sujet commun. Quand nous regardons cette œuvre, nous ne pouvons pas dire précisément quel artiste a fait quelle image.



Fig. 35 :
Susan Hiller, *Dedicated to the unknown artists*, 1972-1976, cartes postales, graphiques et cartes sur carton.

Comme le constate Gisèle Freund : « La photographie est devenue de plus en plus un phénomène quotidien, et c'est justement cette "omniprésence" qui a fini par la rendre invisible.¹⁹¹ ».

Cependant, à partir de là, je me suis intéressé à la question de savoir s'il n'existait pas tout de même des différences dans la perception. Ces différences de perception se situeraient entre impression individuelle et impression commune, comme une sorte composition des deux à chaque fois : un fond commun singularisé ou bien une impression individuelle se fondant dans une impression commune. Je considère que mon travail *L'impression générale sur le voyage à Ouessant* montre comme une « impression individuelle commune ». Nous partons du principe « Autant de têtes, autant d'avis », autant de cœurs autant de ressentis, mais est-ce vrai ? N'est-ce pas une croyance du credo individualiste ? Qu'est-ce qui nous prouve qu'une même impression ne peut pas habiter plusieurs

¹⁹¹ Gisèle Freund, *La Photographie et la Société bourgeoise*, Munich, 1968, citée par Dieter Hacker, « La montagne invisible », dans : *L'Invention d'un art*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 67.

personnes, de même qu'elles respirent de même air ? Nous surestimons sans doute beaucoup nos différences pour nous singulariser.

Dans le cadre de l'Arc ¹⁹² « Délocalisation des pratiques Plastiques-Déplacement », nous nous étions déplacés à Ouessant avec Marcel Dinahet ¹⁹³ et l'artiste russe Alexandre Ponomarev, pour une pratique artistique sur le thème « lumière et littoral ». Lors de ce voyage d'étude, chaque élève devait faire son propre travail sur ce sujet. Pour moi, il s'agissait d'abord de prendre des photographies du lieu. Parce que je n'avais pas déjà prévu ce que je ferais et que la photographie était un moyen pratique d'enregistrer ce dont j'aurais besoin pour la suite.

Pendant ce voyage, j'ai remarqué que plusieurs personnes de notre groupe utilisaient l'appareil photo et cela m'a fait penser à une déclaration ironique de Gisèle Freund : « Dans les voyages organisés, tout est prévu : l'autocar s'arrête à des endroits précis, en particulier à des endroits repérés d'avance d'où l'on peut prendre des photos. Les touristes ont juste le temps de descendre et d'appuyer sur le bouton : Notre-Dame à Paris, le Mont des Oliviers à Jérusalem, les Pyramides en Égypte... Le lendemain ce seront d'autres monuments, d'autres sites, d'autres pays. Le touriste est devenu un objet qu'on transporte et qui subit. Mais le corps humain a ses limites et ne peut pas absorber en si peu de temps tant d'impressions nouvelles sans les mélanger. Qu'importe, une fois rentré, les photos seront développées et on se remémorera les endroits visités. Plus besoin de regarder. L'appareil voit pour vous. ¹⁹⁴ ». Alors je me suis comporté dans ce voyage comme le touriste selon Gisèle Freund.

Après le voyage, j'ai récolté certaines photographies numériques prises par les participants. J'ai trouvé une quarantaine d'images sur un millier

¹⁹² Séminaire « Ateliers de Recherche et de Création » de l'École des Beaux-Arts de Rennes de l'année scolaire 2004/2005.

¹⁹³ Vidéaste et professeur à l'École des Beaux-Arts de Rennes (de 1985 à 2006).

¹⁹⁴ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Édition du Seuil, 1974, p. 196.

ayant le même sujet. Le contenu de ces images est le même phare¹⁹⁵ (Fig. 36), le même monument historique, les mêmes énormes vagues, le même



Fig. 36 : Auteur inconnu, le phare de Chréc'h, Ouessant.

ciel, la même pelouse, les mêmes animaux. Cela suggère que ce sont les éléments qui ont été les plus remarquables lors de notre séjour à Ouessant. Dans cet ensemble de photos, il ne s'agit ni de la qualité de l'image ni de sa « ressemblance¹⁹⁶ », mais du fait qu'un même sujet a intéressé les participants et leur a donné l'envie d'en conserver des photographies.

La façon d'envisager l'utilisation de l'appareil photographique numérique est différente de celle de l'époque où l'appareil était argentique. Aujourd'hui, la photographie numérique, qui s'est infiltrée partout, est devenue un mode d'enregistrement courant. Nous avons notamment une plus grande variété de supports photographiques qu'auparavant. La consommation de la photographie numérique, du fait de son tirage, est plus économique que celle de la photographie argentique. Avant le développement, il est possible de faire plusieurs de prises de vue du même sujet, en en faisant différents cadrages, de les comparer et de les sélectionner sur l'écran de l'appareil photographique. Dans ces conditions, l'appareil photographique numérique nous pousse à essayer de produire davantage d'images, pour pouvoir choisir celle qui conviendra le mieux.

¹⁹⁵ Phare de Créac'h. *Wikipédia : Phare de Créac'h* [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Phare_de_Créac%27h > (consulté le 28.06.2013).

¹⁹⁶ Roland Barthes déclarait : « La ressemblance est une conformité, mais à quoi ? À une identité. Or, cette identité est imprécise, imaginaire même, au point que je puis continuer à parler de "ressemblance", sans avoir jamais vu le modèle », dans : *La Chambre claire*, Paris, Cahier du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 157.

Cela fait qu'il est facile d'être moins attentif lors de chaque prise de vue, sachant qu'on a plusieurs chances : une plus grosse quantité produira un choix plus riche ; il y aura plus de meilleures et le choix sera facilité, croit-on, pour le développement.

Ainsi, c'est une toujours plus grande quantité d'images toujours plus similaires sur un sujet toujours plus commun qui sont sans cesse produites. Par conséquent, il y a une masse immense d'images qu'on peut presque considérer comme identiques. On a le temps de prendre les photos, mais pas de les regarder. Les sujets de ces images sont souvent d'ailleurs les mêmes, mêmes monuments, mêmes sites connus. Avec le moteur de recherche « Google¹⁹⁷ » (Fig. 37), nous pouvons rechercher des images portant sur un même sujet. Non seulement arrive un flot énorme d'images comme



Fig. 37 : Le résultat de la recherche sur le mot « Tour Eiffel » sur Google.

résultat de la recherche, mais on peut encore contribuer à l'accroître en envoyant son grain de sable individuel pour étendre ce désert collectif. Ces images similaires viennent de différents professionnels, ou d'amateurs¹⁹⁸ qui ont pris des vues sur le même sujet. Ainsi, dans *L'impression générale*

¹⁹⁷ Le moteur de recherche Google, qui a donné son nom à la société Google, est le moteur de recherche sur Internet le plus utilisé au monde. *Wikipédia* : Google (moteur de recherche) [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Google_%28moteur_de_recherche%29 > (consulté le 30.12.2013).

¹⁹⁸ « D'innombrables clubs d'amateurs photographiques existent dans chaque pays et les revues de photographie se comptent par centaines. » Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 199.

sur le voyage à Ouessant, le phare a été semblablement perçu comme l'emblème de cette île, et même de la Bretagne, à l'image de la Tour Eiffel pour Paris, et même pour la France. Cela me fait m'interroger : est-ce que ce ne sont pour nous que des souvenirs collectés dans toutes les villes que nous avons connues et qui nous intéressent pour ça ? Ou bien ces mêmes prises de vues auraient-elles pu aussi nous attirer quoique non prises par nous et découvertes dans un autre contexte ? Quelles sont les conséquences de ce phénomène de prendre-en-photo sur la manière dont nous appréhendons un lieu et sur sa perception ? Si nous sommes supposés, en tant qu'individus singuliers, pouvoir avoir différents points de vue ou différentes perspectives, mettons-nous en œuvre ce pouvoir ? Si c'était le cas, comment pourrions nous aboutir à ce même flot, où nos photos se distinguent autant que deux gouttes d'eau ? Avons-nous vraiment eu une perception si différente et fait une expérience si différente, ou bien est-ce presque la même ? Et si c'est la même, pourquoi ? Ne serait-ce pas dû à l'image, qui nous cache la *plastique*, qui seule est singulière, alors que l'image est collective ?

C'est dans le champ de ce questionnement que j'ai réalisé *Place de l'Opéra* et *Paysage*, deux travaux concernant la problématique de l'ambiguïté de la perception. Je voulais travailler sur la perte des repères habituels dans un paysage urbain et maritime. Les repères, c'est ce qui nous permet de nous y retrouver, de mettre en ordre, de ranger. Que se passe-t-il quand on les perd ?



Hung-Chih Wang, *Place de l'Opéra*, 2005, 72 x 101 cm, découpage de journal, collage.

3.1.2.2. *Place de l'Opéra*

J'ai remarqué que le littoral d'Ouessant m'évoque celui d'une île près de Taiwan. Pourtant, en réalité, la nature n'y est pas vraiment identique. Cette impression m'intrigue : je me demande comment le souvenir est resté dans l'esprit, comment nous gardons une image du passé, et pourquoi elle est évoquée à propos de quelque chose de différent. À partir de ces questions, je me suis interrogé, dans *Place de l'Opéra*, sur les particularités de l'ambiguïté dans la perception. J'ai emprunté une photographie en noir et



Fig. 38 : Christian Robert-Tissot, *Place de l'Opéra*, 2003, st, 98 x 180 cm, cibachrome.

blanc de la place de l'Opéra vue du Palais Garnier¹⁹⁹ (Fig. 38) à un journal publié par l'École de Beaux-Arts de Dijon. Dans cette photographie, la vue est prise de la place de l'Opéra, face à l'avenue de l'Opéra, en tournant le dos au Palais Garnier (l'Opéra Garnier). J'ai ensuite découpé la partie correspondant au ciel dans trois reproductions de cette photographie en noir et blanc, mais en produisant différents cadrages. C'est le bas qui manque plus ou moins. Cette absence du ciel produit un vide qui a la forme d'une sorte de montagne inversée. Le contenu de l'image montre des bâtiments juxtaposés, l'avenue et ses passants, etc. Enfin, j'ai collé ces trois exemplaires en les superposant.

¹⁹⁹ Cette photographie a été prise par l'artiste Christian Robert-Tissot.

Je voulais de cette façon proposer une expérience au spectateur. J'ai posé cette question à plusieurs personnes : « Quelle différence y a-t-il entre ces trois photos coupées ? » Il m'a souvent été immédiatement répondu : « Il n'y a pas de différence. » Mais après quelques minutes, le spectateur me dit qu'il a trouvé des choses différentes et que la photo lui donne l'impression qu'il a déjà vu l'endroit. Curieusement, quelle partie trouble le spectateur ? Est-ce la partie dans laquelle le ciel a été rendu absent qui l'interroge ou qui le trouble ? Ou bien le spectateur se trompe-t-il parce que son regard est habitué à cette scène²⁰⁰ ? Ou encore le noir et blanc est-il visuellement moins attirant pour le spectateur ?

Le point de vue dans cette image est moins commun et moins reconnaissable que celui faisant face au Palais Garnier. La vue de ce lieu est connue, mais le plus caractéristique de la *Place de l'Opéra* comme lieu célèbre n'y figure pas. Les conditions permettant de reconnaître absolument ce lieu célèbre sont absentes de la photo (c'est pourquoi elle suggère une impression de déjà-vu mais le site n'est pas reconnu.). C'est-à-dire que ce contenu, plus ou moins reconnu de la photo, fait baisser l'attention du spectateur dans la mesure où notre mémoire a alors plus de puissance que notre perception. D'autre part, en fonction des trois découpages différents du bas de ces images, nous pouvons croire percevoir un changement discret de perspective. Trois perspectives différentes sur la même vue en produisent différentes perceptions. L'œil se situe différemment, plus ou moins haut plus ou moins bas, sur les trois images découpées.

L'œuvre photographique *Ny Carlesberg Glyptotek Copenhagen* (Fig. 39) de la photographe Candida Höfer propose aussi un changement de perspective, obtenu avec le zoom²⁰¹ (sans changement de point de vue). Dans l'exposition *Douze – Twelve*²⁰², Candida Höfer a montré quatre prises

²⁰⁰ Un regard posé a priori. Ce point a été travaillé dans la série *À l'envers du sens*, p. 264.

²⁰¹ Zoom, type d'objectif à focales variables, le zoom permet au photographe d'avoir recours à différentes focales en fonction du sujet à photographier. Ouvrage dirigé par Françoise Juhel, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, p. 373.

²⁰² *Candida Höfer. Douze-Twelve*, Calais, Musée de Calais, 31 mars-10 juin 2001.



Fig. 39 : Candida Höfer, *Ny Carlsberg Glyptotek Copenhagen*, 2000, I 207,2 x 152 cm, II 99,8 x 85 cm, III 85 x 85 cm, IV 85 x 85 cm.

d'un sujet unique faites dans le même lieu et du même point de vue, mais en se rapprochant avec le zoom. Le sujet en est le monument des *Bourgeois de Calais*²⁰³ de Auguste Rodin (en bronze). Confronté aux quatre prises, nous avons l'impression que le monument est situé dans des salles d'exposition différentes. En fait, le monument est à chaque fois situé au fond de la même salle de la Glyptotek²⁰⁴. C'est en cela que cette œuvre m'a fait penser à la problématique de la perception.

Dans *Place de l'Opéra*, le noir et blanc est une composante du travail plastique. L'absence du ciel découpé signifie le vide²⁰⁵ et laisse le contour d'une montagne inversée²⁰⁶. Contrastant avec le vide créé par le découpage,

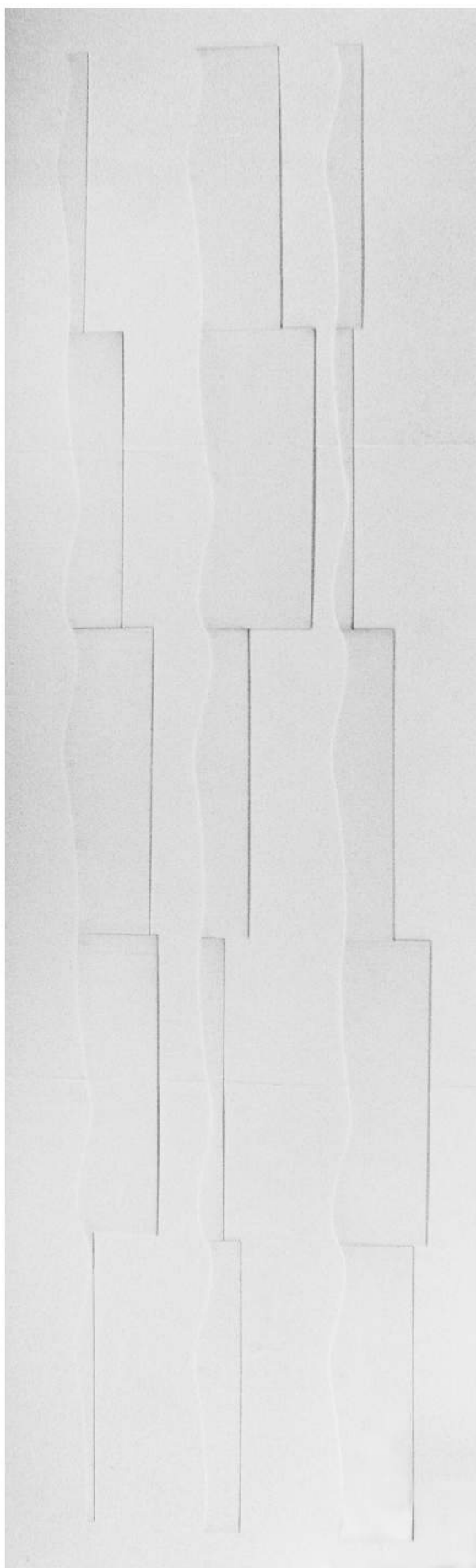
²⁰³ Fonte fonderie Nationale des bronzes à Bruxelles en 1903.

²⁰⁴ Le monument a été commandé par Carl Jacobsen à Rodin en 1900, en même temps que d'autres sculptures, pour la Ny Carlsberg Glyptotek. Carl Jacobsen a envisagé d'abord d'installer le monument à l'intérieur, dans une salle, avant de décider de le placer en plein air sur la place du musée. Le monument fut livré en 1903. Il est demeuré sur la place jusqu'en 1949. À cette date, il a intégré une salle de la Glyptotek.

²⁰⁵ « Le (vide et le plein) bien loin donc de former deux qualités ou deux états opposés, séparés l'un de l'autre, vide et plein, sont structurellement corrélés et n'existent que l'un par l'autre. », article « vide et plein », François Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p.131. Évidemment, dès lors que l'on tente d'appréhender le vide, par la perception, l'intention, ou une quelconque interprétation, celui-ci se remplit de ce que l'on peut y projeter volontairement ou inconsciemment. Ainsi que le dit Lao Tseu, dans le texte qui ouvre son célèbre ouvrage, le *Tao-Tö King* : « Le tao qu'on tente de saisir n'est pas le tao lui-même. Le nom qui peut le nommer n'est pas le nom constant. Sans-nom : commencement du Ciel-Terre ; Ayant-nom : Mère des dix mille êtres [dix mille êtres ou univers : totalité des choses]. Par le Non-être, considérons le germe ; Par l'Être, abordons son accès ; Non-être et Être sortant d'un fond unique ne se différencient que par leur nom. Ce fond unique s'appelle Obscurité. Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille (chap. I, traductions combinées de Liou Kia-Hway et de Anne Cheng) dans Lao Tseu, *Tao-Tö king*, Connaissance de l'Orient, trad. de Kia-Hway Liou, Paris, Gallimard, 1990 et dans Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Édition du Seuil, 2002.

²⁰⁶ Sur ce point, voir *Montagne*, p. 263.

la partie qui reste est vraiment pleine, puisqu'il s'agit de bâtiments urbains. Ces deux formes qui s'opposent font comme un dialogue entre la montagne et le vide (de l'ordre de la nature) et l'urbain et le plein (de l'ordre de la civilisation). Si, quand on cherche la différence entre ces trois photos, on se fixe sur cette ligne de partage entre les deux formes, on ne voit pas où se trouve cette différence, que l'on sent pourtant.



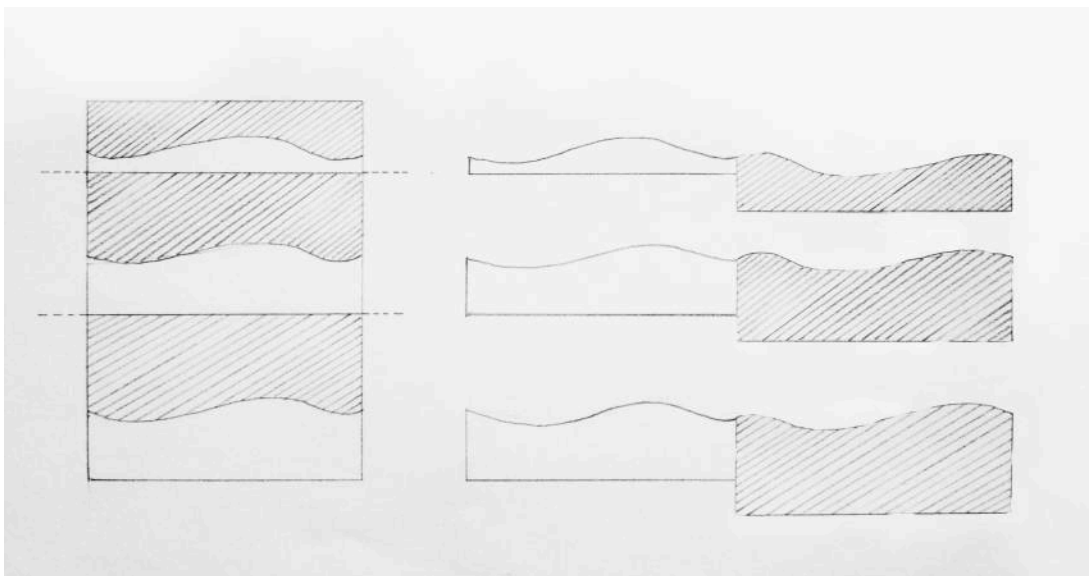
Hung-Chih Wang, *Paysage*, 2005, 204 x 117 cm, collage sur mur, plaque blanche découpée.

3.1.2.3. Paysage

L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques.²⁰⁷

Des formes découpées dans une plaque blanche sont le matériau de ce paysage. Une ligne de partage découpe deux formes qui seront réemployées pour être mises bout à bout (voir schéma), dans un souci, plutôt conceptuel, d'obtenir le maximum d'effets avec le minimum de moyens, dans un esprit d'économie, de simplicité, d'ordre.

J'ai répété la même opération sur deux autres plaques, en reproduisant la même ligne mais en la situant à une hauteur différente de la plaque.



²⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

Après cela, j'avais quinze éléments et j'ai combinés les éléments de plaques différentes en les alignant en bandes parallèles. Cela forme trois séries de bandes blanches horizontales, dont chacune a une base rectiligne, toutes présentant la même ligne supérieure ondulante mais à des niveaux différents. La base rectiligne et la ligne supérieure ondulante horizontale sont plus ou moins espacées, la bande est donc plus ou moins large, mais la ligne ondulante sur chacune des bandes est identique et elles sont toutes parallèles.

Par conséquent, de la même manière que pour *Place de l'Opéra*, dans *Paysage*, en changeant l'épaisseur des bandes découpées j'ai atténué la perception de l'identité de la forme accidentée supérieure (mais les éléments de ce travail-ci ne représentent rien, sont abstraits). Ce dernier travail, *Paysage*, est conçu pour jouer sur la perception du spectateur. La position du spectateur est importante. Comme le psychologue de la forme (Gestalt) Paul Guillaume l'expliquait : « Nous entendons par perception de l'espace celle de tous les aspects géométriques des choses : localisation, direction, grandeur, distance.... Une forme géométrique n'est pas seulement une qualité originale ; c'est un système de relations entre des points, lignes, surfaces qui la constituent.²⁰⁸ ». Devant le tableau, selon l'endroit où se situe le spectateur sa perception du tableau va changer.²⁰⁹

L'abstraction de *Paysage* contribue fortement à un effet de mise à distance, et il fait de ces vues des scènes devant lesquelles nous sommes en position de spectateurs distants. Autrement dit, par l'abstraction il y a incitation à prendre un certain recul, ce qui permet mieux de déceler les différences dans les combinaisons.

La forme de chaque plaque blanche suggère une montagne, des vagues ou des eaux courantes. Cette forme de montagne semble différer sur chacune des trois bandes constituant ce travail. C'est une illusion. Mais la

²⁰⁸ Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, p. 79.

²⁰⁹ Sur ce sujet, voir Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*, trad. française de Guy Durand, *L'Art et L'Illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 236.

nature est changeante dans ses différents aspects : les montagnes, les rivières, la végétation, selon la saison leurs éléments généraux présentent au regard des formes sujettes à des modifications incessantes. La suggestion de formes naturelles aide à nous faire illusoirement percevoir une différence dans l'ondulation des bandes.

Puisqu'on voit des différences de hauteur entre les bords rectilignes des bandes dans chacune des plaques blanches, le regard du spectateur va les suivre en zigzag. Les trois lignes ondulant pourtant identiquement n'apparaissent plus alors aisément reproduire le même mouvement, parce que l'on est inévitablement influencé par les différences de niveau des bases rectilignes. De même, quand à partir d'un bateau on contemple un point du paysage de la rive, nous voyons des changements de niveau de l'horizon, dues à une différence de perspective causée par le mouvement du bateau sur la mer soulevée et abaissée par les vagues, parce que la hauteur où se situe le bateau est changeante.

De même, nous examinons ce « littoral » en changeant la hauteur de notre point de perspective face à ce paysage. Au bout d'un moment, on aura une impression sur ce littoral. Certes, on l'oubliera facilement. Mais à un autre moment cette impression reviendra. *Paysage* voudrait montrer l'influence du temps (et de la mémoire « proustienne »²¹⁰) sur l'instantanéité de la perception du mouvement des choses que l'on voit.

La Cabane éclatée aux Paysages Fantômes (2006-2007) (Fig. 40 *infra*) illustre bien la parole de Jacques Derrida : « Seule une forme est évidente, seule une forme a ou est une *essence*, seule une forme *se présente* comme telle (...). La forme est la présence même. La formalité est ce qui de la chose en général se présente, se laisse voir, se donne à penser.²¹¹ » Cela veut

²¹⁰ La mémoire proustienne ou mémoire involontaire, auratique. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Essais 2*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/ Gontier, 1983. À propos de quelques motifs baudelairiens, dans : Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 316-318.

²¹¹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Édition du Seuil, 1967, p. 188.

dire implicitement que quand une forme nous attire, nous ne voyons pas vraiment une autre forme juste à côté.

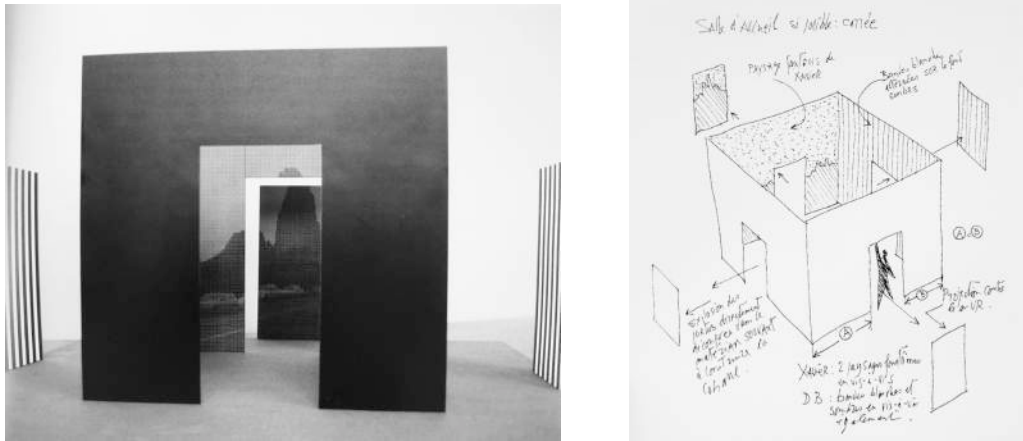


Fig. 40 : Daniel Buren et Xavier Veilhan, *La Cabane éclatée aux Paysages Fantômes*, 2006-2007.

Cette œuvre a été faite par les artistes Daniel Buren et Xavier Veilhan. À partir de la proposition d'une « cabane » de Buren, chacun a disposé de deux murs internes, face à face, comme support pour son travail. Chaque mur comprend une entrée en forme de porte. La cabane se situe dans un espace carré et fermé. Il semble que la partie qui a été découpée pour faire l'entrée ait été accrochée à un mur de l'espace environnant. La partie de Buren, appelée *La Cabane*, propose de fait une expérience de la fragmentation de l'espace d'un lieu qui se subordonne au temps de l'expérience. A l'intérieur comme à l'extérieur du cube (l'extérieur formant une croix excédant le cube) que forme *La Cabane éclatée aux Paysages Fantômes*, la partie traitée par Veilhan, appelée les *Paysages Fantômes*, croise perpendiculairement la partie traitée par Buren. Veilhan a exposé des images en noir et blanc, gravées sur des plaques d'aluminium. Ces images représentent des paysages, comme des silhouettes de montagne. Quand on regarde le vide²¹² situé juste au-delà de la sortie, face à la partie de paysage découpée et fixée au mur, on a l'impression que ce vide est en avant-plan de cette silhouette de montagne sur le mur. Comme Dorothee Dupuis l'écrit :

²¹² Ce vide est comme le vide de *Montagne*, voir p. 263.

« Ces images présentent à première vue des surfaces identiques, et il faut s'en éloigner, comme on le ferait devant un tableau impressionniste, pour distinguer enfin le motif représenté : une vue architecturale (la Défense, New York...) ou un paysage (les falaises d'Étretat). L'absence d'impact émotionnel de ces vues fait alors surgir toute l'absurdité de l'expression de la singularité dans l'art.²¹³ ». La question du regard est fortement questionnée par ces deux artistes, parce qu'il semble que le geste consistant à découper une image pour y faire un vide et à « déplacer » ce vide en l'installant entre les deux parties découpées, comme une rupture dans leur continuité visuelle, produise une perception ambiguë chez le spectateur, car dans le travail de Veilhan, si la découpe peut représenter la silhouette de l'Arche de la Défense, il n'est pas évident que le spectateur puisse le percevoir d'une manière immédiate.

²¹³ Dorothee Dupuis, « Xavier Veilhan et Daniel Buren », dans : *Airs de Paris*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 25 avril - 16 août 2007, p. 90.



Hung-Chih Wang, *Montagne*, 2003, 21x 29,5 cm, crayon.

3.1.3. À l'envers du sens

Dans le dessin *Montagne*, j'ai dessiné un arbre selon un certain style de la peinture chinoise (style Xieyi²¹⁴), mais je le montre à l'envers. Cet envers a l'apparence d'une montagne. Ce dessin est une incitation pratique à réinterpréter un proverbe chinois par une figuration littérale de ce qu'il dit : « 見山不是山, la montagne qu'on voit n'est pas une montagne. ». Autrement dit, l'apparence ne livre pas forcément toute la réalité. Toute la vérité n'est pas immédiatement visible dans la réalité. Le sens d'une image peut changer quand on la voit autrement, même si son apparence physique n'a pas changé.

L'artiste italienne Simone Racheli a réalisé une sorte de simulacre. Son œuvre *Senza titolo*²¹⁵ est une installation accrochée à une paroi. Les objets constituant cette œuvre (des tuyaux pour l'eau en PVC²¹⁶ et des fils électriques) sont installés dans une brèche ménagée dans un panneau



Fig. 41 :
Simone Rachel,
Senza titolo,
2004,
Installation,
bois, PVC, plastique, vernis.

²¹⁴ Le style Xieyi « écrire l'idée » privilégie l'encre noire. Ce genre s'oppose aux traits précis du Gongbi, ainsi qu'au Mogu « sans ossature », styles reproduisant fidèlement ce que voit l'œil, et parfois appelés, d'une manière un peu critique, « peinture sans intention ». Dans le style Xieyi, l'ossature (le trait) constitue l'essentiel.

²¹⁵ Le titre en français est : *Sans titre*. Simone Racheli : *anatomica colf* : Antonio Colombo *Arte Contemporanea*, catalogue d'exposition de Milano, Édition Raffaele Gavarro, 18 novembre 2004 - 22 janvier 2005, p. 25.

²¹⁶ Chlorure de polyvinyle.

constituant un mur. Mais le bord de la brèche faite dans cette paroi semble très « à vif ». On croirait que la brèche dans le mur a été faite par force, alors qu'elle a été soigneusement incisée dans le sens de la hauteur. En effet, une paroi incisée ne peut avoir un bord « à vif », et les « intestins » sortant de cette paroi ne sont que des tuyaux. Tout est artificiel mais cela suggère fortement quelque chose de réel.

À partir de cette notion de différence entre la réalité et l'apparence, j'ai réalisé une installation en trois parties, intitulée *À l'envers du sens*. Avec des images, la voix et la vidéo, je veux montrer que, souvent, lorsqu'on regarde quelque chose ou que l'on pense à quelque chose, on est très influencé par ce que l'on croit reconnaître, fondé sur des impressions passées qui constituent un a priori, cette apriorité pouvant être devenue comme une seconde nature, qui va faire cesser l'observation aussitôt ce sentiment de reconnaissance produit, et faire croire voir en fait autre chose que ce qui est là. C'est ce que j'appelle l'*image*. En conséquence, mon travail met en place une sorte de piège visuel (s'agissant des images et de la vidéo) ou sonore (la voix), en suscitant une image qui semble correspondre à quelque chose identifiable, alors que si l'on fait attention, on s'aperçoit assez rapidement, en fait, que quelque chose ne va pas dans ce qu'on a cru percevoir : « ça ne peut pas être ça ». Mais pour s'en apercevoir, cela réclame tout de même de l'attention, cela nécessite de ne pas avoir trop cru savoir de quoi il s'agissait, de ne pas avoir cru reconnaître, de ne pas avoir interprété, de ne pas avoir classé trop vite ce que l'on a perçu dans une catégorie ou dans une autre, de ne pas avoir rangé. Il faut la vie d'un léger doute. Il reste cependant possible au spectateur de regarder ces travaux avec un regard moins attentif et il y voit alors ce que lui y met, mais qui n'y est pas, qui est seulement projeté sur mon travail du fait d'une intervention de son passé figé, mort, de sa mémoire quitte l'attention.

Georges Didi-Huberman résume, à propos du regard du spectateur :
« Nous sommes bien *entre un devant et un dedans*.²¹⁷ » Il dit plus loin dans

²¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p.

le même ouvrage : « Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, un impossible rapport de chair à chair. Cela veut juste dire – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que *l'image est structurée comme un seuil*.²¹⁸ » Mais le devant de cette image qui a un devant-dedans, quand ce dedans est plein du passé et non pas vide comme dans l'attention, est-il vu, ce devant, ou bien « cru vu », parce qu'en fait pas *regardé* ? Est-ce avec attention ou intention que le spectateur regarde (écoute) une œuvre ? Si ce spectateur ne perçoit pas tous les aspects d'une œuvre, notamment ses aspects les moins visibles ou les plus dissimulés, qu'est-ce alors que ce seuil ? Que peut valoir ce devant-dedans ? On peut comprendre ainsi ce que dit Marcel Duchamp : « L'artiste n'existe que si on le connaît. »²¹⁹ Sans communication profonde avec l'œuvre, pas d'œuvre, donc pas d'artiste. Face à certains sons, face à certaines images, face à leurs aspects évidents et à leurs aspects moins évidents, si une prévention est bien implantée a priori dans l'esprit du spectateur (qu'elle ait été empruntée à un critique, à un philosophe ou qu'elle provienne de certitudes fixées de ce spectateur ou même de souvenirs), que reste-il du travail de l'artiste ?

Il faut évoquer la motivation/l'intention à l'origine de *À l'envers de sens*, qui vient de mon expérience personnelle. Il s'agit d'un incident que j'ai vécu à l'époque où je venais d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Rennes. Nous avons deux ou trois fois des bilans (contrôles) pendant l'année scolaire. Le but du bilan était de permettre à l'École de connaître l'avancement du travail artistique de l'élève et de donner une note. Dans cet examen, l'étudiant présentait son travail en présence d'un jury composé par des enseignants de l'École. Quand mon tour est venu, parce que c'était la première fois que je parlais de mon travail en français, j'avais lu un texte que j'avais préparé pour me permettre de l'expliquer mieux. Quand j'ai eu

185.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

²¹⁹ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Adagp, 1995, p. 86.

terminé de lire mon texte, un membre du jury s'est mis à rire en disant qu'il ne comprenait rien à mon travail. Ce comportement m'a étonné et intrigué. Pourtant, les autres membres avaient suivi mon explication. Après cet incident, après y avoir bien longtemps réfléchi, j'ai pensé que c'était sans doute à cause de mon français insuffisant et de mon accent étranger qu'il avait mal compris. Mais, puisque les autres m'avaient compris, je devais en conclure que c'était plutôt une question d'attention à ce que je disais et à mon travail. Cela m'a inspiré l'idée de faire un travail d'aspect banal, que l'on pouvait facilement croire « comprendre » mais où davantage d'attention changeait la vision qu'on en avait. Seule l'attention donnait le sens de ce travail sur l'attention : sans attention, on croyait qu'il avait un sens, avec de l'attention, on percevait qu'il n'en avait pas, à part de montrer le rôle de l'attention quand on fait attention. Catégoriser, ranger trop vite empêcher de faire attention.



Hung-Chih Wang, *La réalité*, 2003-2004, 21 x 29,7 cm (chaque), série de 16 photographies numériques en couleur, C-Print.

3.1.3.1. *La réalité*

C'est se faire beaucoup d'illusions que de croire que les images peuvent témoigner de la réalité. L'information est une zone froide qui se reçoit comme telle. L'image est une représentation autre que le réel. C'est un objet précieux quand il rend compte de ce déficit de réalité, quand il est à la fois présence et absence. On transmet bien plus d'informations avec le texte.²²⁰

Ma problématique, dans *La réalité*, à la suite de *À l'envers du sens*, est de montrer le rôle de l'attention dans la perception : elle peut changer le point de vue du spectateur quand elle intervient. Les photos inversées (haut/bas) que je présente ne seront perçues comme telles que par un spectateur attentif, car leur apparence, à première vue, montre quelque chose d'à peu près normal à quelqu'un de distrait, qui croit y reconnaître ce qu'il connaît. Sur certaines photos, j'ai essayé cependant de faire perdre davantage ses repères au spectateur, pour le faire douter de ce qu'il voit et ainsi, rétroactivement, de ce qu'il croit avoir vu sur les autres, qu'il va alors réexaminer. Dans ma sélection de quatre photos (voir Fig. *supra*) d'une série de seize de *La réalité*, mes quatre photos ne sont pas rangées dans un ordre « pédagogique », d'inversion la plus évidente à la moins évidente, où la première serait la plus claire quant à l'inversion, mais dans une « logique de tromperie » où la première semble très normale et endort donc l'attention du spectateur. Celle qui peut alerter le plus facilement le spectateur est la dernière, et c'est elle qui l'incitera à les réexaminer toutes.

²²⁰ Jean Baudrillard, « Le photoreportage en son miroir à Visa pour l'image », Paris, LE MONDE, 29.08.2003.

Par exemple, dans *Métaphore photographique* de Philippe Ramette (Fig. 42 *infra*), il n'y a aucun trucage, aucune modification, si ce n'est que la photo est exposée verticalement alors qu'elle a été prise horizontalement, l'artiste étant allongé sur quelque chose de caché. C'est l'attitude qu'il prend, et surtout notre imagination, qui y voient un homme suspendu. Cette attitude serait possible, mais c'est alors tout l'environnement, ciel et mer verticaux, qui serait impossible. Si la photo était exposé horizontalement, seule cette attitude semblerait impossible, tout le reste étant normal.



Fig. 42 :
Philippe Ramette,
Métaphore photographique,
2003,
150 x 120 cm,
photographie couleur.

Moi aussi je change le sens de photographies, mais je n'y fais pas intervenir un personnage. La plupart de mes photographies montrent des espaces intérieurs : escaliers, plafonds ou sols. Elles sont inversées, mais ce qu'elles montrent donne l'impression première d'une vision d'un espace normal, comme si l'image n'avait pas été inversée. Ainsi, par exemple, la première photographie d'escalier inversée semble donner à voir un escalier tout à fait praticable. Mais c'est à quelques détails près, qui pourront témoigner de cette inversion de la photographie au spectateur attentif. Cette habitude qui imprègne le regard de tout spectateur me permet de créer à son insu, jusqu'à l'éveil de son attention, une autre réalité, une « nature » artificielle, qui double l'autre et s'y substitue.



Hung-Chih Wang, *Marcher*, 2004, vidéo SD (couleur, sonore) en boucle.

3.1.3.2. *Marcher*

Dans *Marcher*, je propose le même type d'expérience au spectateur que dans *La réalité* mais en utilisant le médium vidéo. Cette vidéo est composée d'images prises en continu. Il s'agit d'un personnage (moi-même) en train de marcher, faisant des allers-retours dans un chemin situé dans un parc que l'on ne peut pas reconnaître²²¹. Cette vidéo est en boucle. Si le spectateur la regarde distraitement, au premier abord il peut la trouver normale. Mais après l'avoir mieux regardée, il y trouvera quelque chose d'étrange. C'est que le personnage y marche à reculons. Sur le banc de montage, j'ai préparé la lecture de la bande en sens inverse.

Si j'ai filmé un personnage en train de marcher, c'est qu'il s'agit d'un geste naturel, quotidien. Je suppose que le spectateur qui se trouvera devant ce personnage filmé aura l'impression de quelque chose de banal. C'est cette banalité qui me permet de rendre moins attentif le spectateur, car il prendra alors moins d'intérêt à ce qu'il verra. Mettre en présence d'une vidéo « insignifiante » sans « effet », pour montrer que cette impression de banalité endort notre perception, c'est là l'une de mes intentions.

²²¹ En fait, c'était au Parc du Thabor, à Rennes (35).

**BONJOUR! JE SUIS VRAIMENT FRANÇAIS(E),
J'HABITE À RENNES, JE SUIS ÉTUDIANT(E),
J'AIME BIEN MANGER DU GALETTES-SAUCISSES.**

**HELLO! I'M REALLY AN AMERICAN, I LIVE IN
CALIFORNIA, I AM A STUDIENT, I LIKE TO EAT
HAMBURGER.**

Hung-Chih Wang, *D'où viens-tu ? (Where are you from ?)*, 2004, voix enregistrée, 00'01'14 en boucle, diffusion par écouteur.

3.1.3.3. *D'où viens-tu ?*

Pour ce travail, j'ai enregistré les voix de mes amis français, qui lisent ce texte anglais. Je leur ai demandé de lire cette phrase : « Hello, I'm really an American, I live in California, I am a student, I like to eat hamburger. » Cette phrase, dite en anglais par des Français donne une impression de faux aux auditeurs, à cause de l'accent qui n'est pas américain, ce qui semble contredire ce qui est dit (le soupçon est encore renforcé par le « really », dont l'insistance est suspecte).

Dans *D'où viens-tu ?*, je joue sur l'énigme de l'identité, mais il faut que les auditeurs connaissent suffisamment la langue que le personnage emploie. La voix du personnage, la langue, le contenu de la phrase et le titre du travail sont les éléments principaux. Quand les auditeurs écoutent le personnage parler, ils peuvent remarquer qu'il a un accent inhabituel pour un Américain. L'affirmation de cette phrase et l'accent du personnage sont contradictoires. Dans un deuxième temps, son titre *D'où viens-tu ?* va encore intriguer les auditeurs et les aider à s'interroger davantage sur l'origine du personnage, dont il semble déjà évident qu'il n'est pas anglophone. L'expérience de l'audition de cette phrase est donc ambiguë, car si l'on sait que c'est un non-anglophone qui la dit en anglais, cependant le doute subsiste sur l'origine réelle du personnage (est-il français, taiwanais, coréen...etc.), sauf si l'on reconnaît l'accent français.

Il y a donc quelques points équivoques qui ressemblent à ceux que soulevait *Physionomie*.

- Il peut arriver que des gens de différentes origines parlent la même langue.
- Il n'est pas impossible que des Français maîtrisent l'anglais aussi bien que leur langue maternelle.

3.2. Objet et image

Dans ce sous-chapitre, nous allons discuter de l'*image*, qui est impliquée par la reconnaissance préalable de l'objet, du point de vue de son rapport avec sa plastique (sa pure apparence, sans référence). Dans cette image, en effet, une dimension propre vient à l'existence. La rencontre de ces deux dimensions de l'objet, son image et sa plastique, fusionnent de façon ambiguë et provoquent une équivoque.

3.2.1. La figuration plastique chez Jasper Johns



Fig. 43 : Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, 107.3 x 153.8 x ? cm, encaustique, huile et collage sur toile montée sur contreplaqué, trois panneaux, VAGA, New York.

En 1961, Leo Steinberg, analysant les œuvres d'avant 1958 de Jasper Johns, leur trouve huit points communs²²². Parmi ceux-ci, il y a ces deux points, « elles tendent à imposer la forme du tableau et ses dimensions » et « elles sont plates », qui suggèrent une manière de percevoir ses œuvres dans deux perspectives différentes. Par exemple, dans *Flag* (1954-55), le drapeau national américain peint sur la toile (avec le cadre) fait une allusion double. D'un côté, la taille de la toile (et du drapeau peint) fait 107.3 x 153.8 cm, ce qui ressemble à l'objet réel drapeau selon les normes standard. Il est donc possible de faire croire qu'il s'agit d'un banal drapeau (comme ceux que voyons habituellement). Pourtant, d'un autre côté, matériellement, l'épaisseur de la toile du tableau (correspondant au drapeau américain)

²²² Voici les huit points : 1. Qu'ils s'agisse d'objets ou de signes, ce sont des choses fabriquées par l'homme. 2. Toutes sont des choses banales de notre environnement. 3. Toutes possèdent une forme rituelle ou conventionnelle, qui ne peut être altérée. 4. Ce sont des entités intégrales ou des systèmes achevés. 5. Elles tendent à imposer la forme du tableau et ses dimensions. 6. Elles sont plates. 7. Elles tendent à être non-hiérarchiques, autorisant Johns à maintenir un champ pictural de niveau égal, sans éléments valorisés ou privilégiés. 8. On peut les associer à l'idée de passivité plutôt que d'action. Leo Steinberg, *Jasper Johns : Les sept premières années de son art*, In *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 21-32.

accentue sa dimension d'objet peint, suggérant que cette chose n'est pas un drapeau ordinaire.

En outre, *Flag* est indubitablement exposé dans un lieu d'exposition, et cela lui fait posséder, au moins relativement, un lien avec le domaine de l'art. Le fait pour un drapeau, qui serait par ailleurs un objet banal, d'y être exposé lui donnerait selon Pierre Restany, un autre statut : « En débarrassant notre vision de tout préjugé conceptuel, Johns libère en nous ce coefficient de détachement et de gratuité intellectuelle qui suscite la contemplation pure et le plaisir esthétique.²²³ » Cette banalité de drapeau quotidien est transfigurée par son nouveau mode d'existence en surface picturale. Son apparence d'image du drapeau est surmontée par sa figuration plastique d'objet toile. Autrement dit, l'objet drapeau disparaît derrière sa plastique.

Dans une autre œuvre de Jasper Johns, *Painted Bronze* (1960), l'artiste a peint sur deux objets de bronze en forme de canette de bière la présentation d'une canette de bière avec sa marque, en les posant sur un socle de bronze. Le reste a gardé l'aspect matériel du bronze. La forme



Fig. 44 :
Jasper Johns,
Painted Bronze,
1960,
14 x 20,3 x 12 cm,
huile sur bronze.

ovale de la présentation ressemble par ailleurs tout à fait à ce que l'on voit sur les canettes. L'application artisanale de la peinture sur cet objet

²²³ Pierre Restany, *Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun*, Paris, Cimaïse, septembre, 1961, p. 90.

tridimensionnel le fait cependant ressembler à un tableau accroché au mur d'une galerie. Par ailleurs, bien que cet objet en forme de canette soit de trois dimensions, ce que l'artiste a peint n'est qu'une surface picturale. Cette représentation de la marque possède donc la qualité d'une figure. D'ailleurs, l'objet de bronze manifeste aussi sa propre qualité plastique. Cette dimension sculpturale s'impose en outre par le fait que le bloc sur lequel les objets sont posés a tout à fait la forme d'un socle, ce qui confère à ces deux objets en forme de canette le statut d'une sculpture sur socle. Cependant, la relation entre la peinture de la présentation et de la marque d'une bière et le volume de bronze en forme de canette est ici comme celle entre figure et plastique. Cela suggère chez Johns l'intention de questionner la relation entre les limites de la peinture et de la sculpture.

Ainsi, à cet canette est conféré un double statut : objet quotidien et objet sculptural. Cette canette, comme objet moulé, est une représentation de l'objet quotidien. Quant à l'objet sculptural, il doit son apparence et son statut au fait que le bronze est le matériau le plus traditionnel (avec le marbre) dans l'histoire de la sculpture. D'ailleurs le bloc (sous les canettes), installé comme un socle, suggère qu'il s'agit bien de la présentation d'une sculpture. La fusion de ces deux statuts en un statut double élève l'objet quotidien banal au rang de signe symbole d'une époque dans l'histoire de l'art. Cependant, l'intrusion de ce prosaïsme va contre la tradition. On ne sait pas s'il s'agit d'un accès « démocratique » des valeurs populaires à l'« aristocratie » de l'art, ou bien s'il s'agit de la monstration du fait que l'image (celle d'une canette) peut être effacée par sa transfiguration plastique. Peut-être encore nous est-il dit qu'une canette peut être réellement belle mais que nous ne le verrons pas tant que son image d'objet de consommation nous empêchera de la contempler de façon désintéressée. Ainsi, cet objet bouscule nos classifications, dé-range.

3.2.2. Les objets peints de Bertrand Lavier

*Lorsqu'un piano ou un frigidaire sont repeints, il ne faut pas les voir comme une peinture ou un piano, il s'agit d'appréhender cette œuvre comme quelque chose de flottant entre plusieurs notions. C'est-à-dire que tu es en présence de quelque chose qui n'est ni un piano ni une peinture et qui pourtant peut être appelé un piano ou une peinture.*²²⁴

L'ensemble de *Painted Bronze* avait été fabriqué par Jasper Johns lui-même, il avait effacé, transfiguré, l'image de l'objet quotidien dans une œuvre relevant de la peinture et de la sculpture et dont on ne considérait plus que la plastique. Ainsi, une interpénétration entre l'image et la plastique se produisait à l'occasion de l'évocation d'un véritable objet quotidien. Pourtant, quand la peinture (figure) s'applique à un objet tridimensionnel (plastique), comme on le voit par exemple dans le cas des objets peints de Bertrand Lavier, cet objet garde-t-il encore sa propre plastique ? Ou bien devient-il objet figuratif ? Pour Lavier, la raison de peindre un objet est tout d'abord de réaliser une peinture figurative²²⁵. La touche, « à la Van Gogh », où est visible le coup de pinceau, lui permet non seulement de renvoyer à ce qu'il a appelé peinture moderne en tant qu'extension (continuation) de la peinture figurative, sans pour autant nier l'existence de l'objet dimensionnel. Pour un spectateur, une peinture

²²⁴ Bertrand Lavier, *Bertrand Lavier, depuis 1969*, catalogue de l'exposition de Paris, Édition du Centre Pompidou, 26 septembre 2012 - 7 janvier 2013, p. 7.

²²⁵ « La date (1980) de ces premiers « objets peints » n'est pas neutre. 1980 est en effet l'année du triomphe de la Trans-avant-garde à la Biennale de Venise. Une opération de retour à une peinture figurative soucieuse du passé et de la tradition est conduite à l'échelle internationale. C'est dans ce contexte que les « objets peints » de Lavier apparaissent en revendiquant, eux aussi, une dimension figurative, qui se manifeste cependant d'une façon tout à fait inhabituelle : la peinture recouvre l'objet même qu'elle représente. » Michel Gauthier, *ibid*, p. 33.

représente quelques-uns des aspects (l'apparence) des objets, mais ne peut livrer complètement leur plastique, car l'objet réel a trois dimensions. Ces objets peints montrent des objets comme les montre la peinture figurative, mais cette peinture y possède aussi trois dimensions. Cela signifie que ces objets peints sont une figuration tridimensionnelle. Ce faisant, le statut de ces objets peints reste incertain, leur représentation se situant entre figuration et plastique.

On peut dire que la peinture pratiquée par Lavier avec l'objet peint est similaire à celle du drapeau national américain par Johns. Elles sont matérielles dans leur manière de représenter l'objet. Alors que la peinture de Lavier représente en couvrant de couleur l'objet (par exemple un piano à queue), celle de Johns révèle la plastique du drapeau (sa forme



Fig. 45 :
Bertrand Lavier,
Steinway & Sons,
1987,
106 x 151 x 180 cm,
peinture acrylique sur piano,
vue de l'exposition « Bertrand Lavier »,
Castello di Rivolo –
Museo d'Arte Contemporanea,
Rivoli-Turin, 1996.

rectangulaire son dessin, ses couleurs). Pourtant, il me semble que la peinture de Lavier dans son objet peint apparaît comme devant impérativement prendre la forme variable de l'objet, par exemple celle du transistor (*Solid State*, 1980), de l'appareil photo (*Zenit*, 1983), du fauteuil (*Eames Armchair*, 1991), du bateau (*Argo*, 1993), etc. Ces objets que Lavier a peints ont tous gardé leur forme particulière. Aussi, en tant que spectateur habitué à ces formes, je me permets d'émettre cette hypothèse : si Lavier avait appliqué de la peinture sur des objets n'ayant qu'une forme très

simple, comme le support rectangulaire du *Flag* de Johns, quel effet aurait produit un tel objet peint ? Il me semble que l'intention qu'avait Lavier en réalisant son objet peint aurait été moins claire, même si la touche du pinceau était toujours aussi visible. La plastique des objets banals (ceux que choisit Lavier) est plus caractérisée, plus individualisée, plus présente que celle des autres objets servant généralement de support dans le domaine de l'art (la toile rectangulaire essentiellement). (Certes Lavier a aussi appliqué de la peinture sur un bloc, mais c'était pour un autre motif).²²⁶

Par ailleurs, l'effet d'ambiguïté dans le *Flag* de Johns, dû à la forme également rectangulaire du support, provient de cette similitude formelle (entre les formes du drapeau et du support) et de la ressemblance figurative (entre le drapeau réel vu comme image-symbole et le drapeau peint appréhendé plastiquement, sans référence extérieure). Par contre, si Johns avait peint le drapeau des États-Unis sur un support de forme circulaire, il n'y aurait plus eu cette incertitude liée à l'identité de la forme du support pour la double valeur symbolique et plastique.

²²⁶ Michel Gauthier a écrit sur l'œuvre *Or not to be* (1979) de l'artiste : « Lavier a réalisé deux blocs : l'un est fait de peinture acrylique verte, l'autre est le moulage en bronze du premier. » La couleur verte de la peinture est là pour opérer un passage contrastant entre les deux blocs, le premier, vert, exprimant la vie, l'être (*To be*), le deuxième, le bronze, l'éternité, la mort (*Or not to be*). Cette peinture-ci n'est pas une réplique de l'objet bloc lui-même, elle a son être en référence à celui du bloc de bronze. Voir Michel Gauthier, *ibid*, p. 114.

3.2.3. L'objet équivoque de Richard Artschwager

Dans l'œuvre sérielle de « classification²²⁷ » que réalise Richard Artschwager, la problématique de la similitude formelle et de la ressemblance figurative est encore plus explicite que dans *Flag* de Johns. Par exemple, dans l'œuvre intitulée *Table and Chair* (1963-1964), image et plastique fusionnent dans un aspect simplifié. Dans cette œuvre, il y a deux objets dont les formes plastiques correspondent en gros à ce que l'artiste y a peint, l'image d'une table et celle d'une chaise. C'est-à-dire que dans cette œuvre image et plastique coïncident en une seule forme tridimensionnelle. Dans ce cas, il n'y a pas d'un côté l'image peinte et de l'autre l'objet avec sa plastique tridimensionnelle : les deux coïncident. Peinture et sculpture ne



Fig. 46 : Richard Artschwager, *Table and Chair*, 1963-64, mélamine, bois, objet 75,5 x 132 x 95,2 cm, objet 114,3 x 43,8 x 53,3 cm.

²²⁷ Artschwager a déclaré dans un entretien avec Berbard Blistène : « Le sujet de mon œuvre pourrait être un essai de classification. Une vaste classification dans laquelle se trouveraient à la fois des choses et des événements. Mais je ne sais pas si l'on peut classer les événements. [...] Je dois dire que je classe – si tant est que je le fasse – avec l'idée de comprendre pourquoi nous classons. Mais, ce que je classe n'a rien de rare ou de singulier. Je classe le banal de vie, les faits et gestes du quotidien, ce qui nous est, dans notre culture en tout cas, commun à tous. Et puis je classe aussi les choses auxquelles l'homme que je suis se confronte : les couleurs, pas seulement celles du peintre mais celles auxquelles tout un chacun a à faire : les couleurs de base, celle du commerce, celle que l'on mélange ou que l'on distille – quand on décore ou que l'on arrange, que l'on se préoccupe d'harmonie, de son environnement, des histoires de goût, etc. » voir *Artschwager*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 17 juillet - 17 septembre 1989, p. 111.

sont pas séparables non plus. Comment classer cet objet ? Selon Artschwager, son œuvre existe « comme objet d'une perception spécifique où peuvent apparaître différents niveaux de réalité.²²⁸ » Il y a le niveau de la représentation et le niveau de la fonctionnalité. Cela peut être confronté avec *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, où une chaise est présentée trois fois selon divers modes de (re)présentation (*One and Three Chairs*) au moyen de divers systèmes de désignation : présentation, représentation photographique, définition. La substance de la chaise ne se



Fig. 47 :
Joseph Kosuth,
One and Three Chairs,
1965,
chaise en bois et 2
photographies,
200 x 271 x 44 cm.

trouve alors que dans l'objet chaise. Au sujet de son *Table and Chair*, Artschwager a déclaré : « Les formes, avant qu'on ne les utilise, sont fragiles. Elles sont toutes reconstruites en fonction de l'expérience directe de chacun, toutes sont la mémoire de l'expérience qu'on en a.²²⁹ » À mon avis, par rapport au problème de la *classification*, qui est son problème, ce que l'artiste veut montrer ici est le problème de la différence de classification que feraient la *vue* et l'*usage* : selon la *vue*, on reconnaît une table, mais selon l'*usage*, puisqu'on ne peut pas l'utiliser comme table (pas de place pour les jambes, on ne peut donc pas s'y attabler) elle ne peut être classée parmi les tables. Il y a un problème de classification : cet objet est

²²⁸ Jean-Christophe Ammann, *Step to Entropy : Richard Artschwager*, catalogue de l'exposition de Bignan, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhenec, 29 juin - 21 septembre 2003, p. 10.

²²⁹ *Artschwager*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 17 juillet - 17 septembre 1989, p. 113.

classé comme *table* par la vue, comme *non-table* par l'usage. Dans ce cas, figure (et image) et plastique dans *Table and Chair* font deux pour chacune. C'est aussi ce que voulait dire Magritte à propos de sa pipe peinte, dont il demandait : « Pouvez-vous la bourrer ma pipe ? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. » Une image, donc.

Ainsi, le titre de l'œuvre, *Table and Chair*, peut apparaître comme une contradiction, une affirmation fautive : parce que *oui*, il y a une *chaise* (quelque chose qui ressemble à une chaise, qui présente une *image* de chaise, mais sur lequel on peut *aussi* s'asseoir comme sur une vraie chaise), mais que, *non*, il n'y a pas de vraie *table*, de table à laquelle on pourrait s'attabler, mais seulement une *image* de table, même si elle est en trois dimensions. Donc on peut dire que le titre est faux, en associant par le mot « and » deux choses qui ne peuvent pas être classées, rangées, dans le même genre. Ce titre est un piège. Un titre qui avertirait du piège pourrait être « *Table (?) and Chair* ».

Comment ranger ensemble des choses qui n'ont rien à voir, ou bien dont ce qui les rapproche est trompeur ? Ranger suppose que ce qu'on range ensemble est co-rangeable, appartient à un même ordre. Comment ranger ces trois choses : brosse à dent, nombre trois (pensé), lettre B (symbole écrit) ? Et pourtant le désir de rangement, d'ordre, de *cosmos*, a quelque chose d'absolu. L'ordre a une valeur à la fois métaphysique, cosmologique, esthétique, psychologique, pratique, etc. C'est une exigence « totalitaire ». Mais qu'est-ce que les êtres ont de commun, à part l'être ? Ce commun permet-il de les ranger *absolument* ?



Hung-Chih Wang, *Paquet de cigarettes*, 2004, dimensions variables, paquets de cigarettes, colle, papier.

3.2.4. *Paquet de cigarettes*

*Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes, collées sur elles.*²³⁰

J'avais rassemblé quatre cartouches de cigarettes²³¹, qui comprenaient une trentaine de paquets de cigarettes. J'ai décollé les côtés des paquets et les ai retourné en les recollant soigneusement. La forme du paquet restait inchangée. Pour quelques-uns, il restait même l'emballage transparent. Après ce retournement du paquet sur lui-même, la marque des cigarettes était déplacée à l'intérieur du paquet. La surface extérieure du paquet apparaissait alors sans marque, elle était uniformément blanche comme la surface intérieure du paquet avant le retournement. Ce retournement des paquets sur eux-mêmes opérait un détournement (on pouvait désormais encore reconnaître à sa forme un paquet de cigarettes, mais l'on ne pouvait savoir de quelle marque il s'agissait). La disposition de l'ensemble de ce travail montre quelques cartouches fermées et empilées les unes sur les autres ; certains des paquets de cigarettes sont encore dans une cartouche qui reste ouverte. D'autres paquets sont disposés dans un désordre calculé. Certains paquets de cigarettes sont ouverts, montrant qu'il n'y a pas de cigarettes à l'intérieur. L'ensemble des paquets et des cartouches est

²³⁰ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., 2007, p. 115.

²³¹ Je me permets ici d'évoquer mon rapport à la cigarette à l'époque du début de mon arrivée en France. Étranger en France, il m'arrivait assez souvent de constater des différences de prix entre la France et Taiwan. J'étais (suis) fumeur, et j'avais donc particulièrement remarqué que le prix d'un paquet de cigarettes en France était trois fois plus élevé qu'à Taiwan. Aussi, pour des raisons financières, la nécessité d'« importer » des cartouches de cigarettes (soit apportées par moi-même soit demandées à des amis) est devenue une chose importante et régulière pendant mon séjour en France. C'est pour cela qu'il m'arrivait souvent d'avoir plusieurs de cartouches de cigarettes empilées à mon domicile. Pas seulement pour l'Art.

disposé sur un papier fin de couleur vermillon. Les paquets sont donnés à voir tels qu'ils seraient présentés dans une vitrine²³².

Dans *Paquet de cigarettes*, l'action consistant à retourner les paquets sur eux-mêmes n'implique pas seulement un renversement de la forme, il veut également questionner le regard et, d'une manière plus générale, le regard que l'on porte sur les choses. Alors que l'absence des cigarettes met en valeur les paquets, la marque un peu visible à l'intérieur et la forme du paquet suggèrent encore l'idée de cigarettes. L'emplacement de la marque est passé de l'extérieur à l'intérieur des paquets. L'emplacement de la marque est inversé. Le vide des paquets accentue l'absence de la cigarette. Dans notre contexte de consommation, quand on achète un paquet de cigarettes, quel est le plus important pour le consommateur : la marque ou la cigarette ? Bien sûr, c'est d'abord l'envie de fumer qui fait qu'on achète. Mais les gens choisissent encore, dans ce cadre, une marque, pour un certain goût. Ils peuvent aussi choisir cette marque par snobisme, la marque pouvant alors servir leur vanité et prendre plus d'importance que le goût de la cigarette²³³. En revanche, si l'on choisit une cigarette vraiment pour son goût, alors ce goût n'est pas apprécié à cause de la marque, c'est un critère indépendant ; le goût est plus important que la marque. Cependant, quand on achète un paquet de cigarettes, on réclame souvent telle marque, pour son goût, les seules autres indications dont on pourrait disposer pour décrire au vendeur le goût des cigarettes qu'on voudrait acheter, « léger », « fort » ou « moyen », ou même « au goût de miel », « âpre », etc., étant beaucoup trop vague pour indiquer précisément ce que l'on désire. Par conséquent, le goût de la cigarette est représenté par la marque. L'acheteur se trouverait dans la confusion (et impatienterait le vendeur) s'il voulait faire autrement à

²³² Cette monstration en vitrine veut rappeler l'absence des bijoux des présentoirs dans les vitrines de *Windows Shopping* et établir un lien entre les deux travaux. Voir p. 228.

²³³ Cela m'évoque ce phénomène de vanité relatif à l'objet de luxe. Ainsi, depuis des années (je l'observe depuis mon arrivée en France) les touristes asiatiques sont très portés sur l'achat de produits de luxe français ou européens, comme les sacs de Louis Vuitton, Longchamp, Gucci, etc. Pourtant, je me demande comment cela opère exactement. Comment ce mécanisme, cet automatisme de consommation peut-il être aussi profond, grave ? Quel est ce rapport entre l'homme et l'objet par l'image ?

cause de l'imprécision des adjectifs disponibles. Même dans le cas du vin, qu'il est presque la religion de la France, on ne va pas très loin avec des caractérisations bizarres comme « long en bouche », « qui a de la cuisse », etc.

S'agissant d'un paquet de cigarette d'une certaine marque, nous pouvons probablement aussi le reconnaître par l'aspect qu'il présente. Cette figure, telle que nous l'avons perçue, comprenait aussi les couleurs, les vides et les pleins dans la surface décorée du paquet, et peut-être aussi quelques détails de sa forme, bref toute la plastique du paquet. C'est-à-dire que c'est tout le procédé qui permet d'identifier un objet à partir de son aspect qui est impliqué. J'ai donc représenté différents niveaux dans l'identification d'un objet :

1. Identification presque assurée de l'objet « paquet de cigarettes » à partir de sa seule forme, si j'ai déjà vu un paquet de cigarettes. Bien qu'il soit ici « retourné » comme un gant, sa forme le rend reconnaissable.
2. Identification de la marque, si j'y suis habitué, par les couleurs que j'entrevois à l'intérieur. Confirmation qu'il est retourné.
3. Reconnaissance d'une cartouche de cigarettes dont je peux lire la marque, bien qu'elle soit retournée.

On remarquera que d'autres paquets d'une autre marque, à la forme un peu différente, ont été ajoutés pour livrer un critère distinctif supplémentaire.

Le manque ou l'absence de sa marque sur le paquet font donc rechercher d'autres indices en une sorte de réminiscence qui déclenche un processus de perception aiguisé. C'est ce déclenchement que mon travail veut provoquer, c'est ce procédé de reconnaissance qu'il veut interroger.



Hung-Chih Wang, €52850, 2006, dimensions variables, présentoirs à livres en carton.



3.2.5. €52850

Ce travail a commencé alors que j'étais en train de chercher et de récupérer des cartons pour réaliser *Socle/Socle I*. Dans un quartier commercial, alors que j'avais repéré des présentoirs en carton dans un tas de cartons devant ou juste à côté de l'entrée d'un magasin, j'ai constaté quelque chose : il y avait des cartons jetés, un par un, qui étaient bien pliés et classés dans un carton ou qui étaient encore emballés. Quelquefois, parmi eux, je pouvais trouver des cartons dont l'un des côtés était une publicité en couleur. Leurs volumes avaient des formes obliques et géométriques et comportaient souvent des rayonnages de format carré, comme pour y mettre des livres. C'étaient effectivement des présentoirs à livres, mais il n'y avait évidemment plus d'ouvrages dans leurs casiers. À l'origine, quand on ne l'a pas grattée, la surface d'un présentoir à livres est une publicité qui attire le regard. La fonction de cette publicité sur la surface du présentoir est de promouvoir l'achat des livres. Quand est terminée la période de promotion commerciale, les présentoirs à livre sont jetés sur la voie publique en attendant d'être récupérés par la compagnie de recyclage.

La récupération des cartons a lieu entre dix-huit heures et dix-neuf heures environ. Il y a donc du monde dans la rue. C'est le moment de la fermeture des magasins. C'est aussi l'heure à laquelle les employés sortent de leur travail. Cependant, un phénomène m'a intéressé : si les passants contemplaient extrêmement attentivement les articles exposés dans les vitrines (où il y avait aussi des présentoirs), ils n'avaient en revanche pas un seul regard pour les présentoirs, pourtant bien visibles, juste à côté de la vitrine, laissés là en attente de recyclage. Je pensais à la distinction en français entre les verbes « voir » et « regarder » : ces présentoirs étaient visibles, mais non « regardables ». Ce phénomène semblait signifier : les présentoirs abandonnés sont déjà loin des livres et ils ont même perdu leur rôle de subordonnés, qui leur donnait une sous-existence, ce qui fait qu'ils n'existent plus du tout, en quelque sorte.

Ce phénomène m'évoque l'armée en terre cuite dans le mausolée de l'empereur Qin²³⁴. À l'époque de la Dynastie Qin en Chine, le premier Empereur Qin Shi Huang²³⁵ avait donné l'ordre à son peuple de lui construire un mausolée afin de préparer sa mort. Dans la fosse, l'empereur Qin est entouré par une armée de terre cuite²³⁶, laquelle fut fabriquée afin de montrer la puissance de Qin Shi Huang, et afin



Fig. 48 : L'armée en terre cuite dans le mausolée de l'empereur Qin.

²³⁴ Le mausolée de l'empereur Qin, qui s'étend sur environ 56 km², est dédié à l'empereur Qin (IIIe siècle av. J.-C.). Il s'agit d'un tumulus haut de 115 m à 1,5 kilomètre recouvrant une fosse contenant quelque huit mille statues de soldats -ayant quasiment toutes un visage différent- et de chevaux en terre cuite. Elles furent passées dans des fours à une chaleur d'environ 900 degrés puis décorées et colorées (ce qui en dit long sur l'avancée technique de l'époque). *Wikipédia : Mausolée de l'empereur Qin* [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Mausol%C3%A9e_de_l'empereur_Qin > (consulté le 24.07.2012), voir aussi Renata Pisu, *L'armée ensevelie de l'empereur Qin*, Paris, Solar, 1985.

²³⁵ Qin Shi Huang, En 221 av J.C., le roi de Qin adopta le titre de Shi Huangdi, ou « premier empereur », créant pour l'occasion le mot Huangdi, souvent traduit en français par « empereur », repris par tous les souverains de Chine qui vinrent après lui. Ce terme est l'association de Huang, « suprême » ou « auguste », et de Di, « souverain », en référence aux trois Augustes et cinq Empereurs, premiers souverains mythiques de Chine. Il porta le titre de Shi Huangdi durant tout son règne. Son fils fut Er Huangdi, « Deuxième empereur ». L'histoire voulait que la série s'arrêtât là. Lors de l'avènement de la Dynastie Han, Shi Huangdi (« Premier Empereur ») fut jugé inacceptable par les Han qui ne le reconnaissaient pas comme le premier de leur lignée. Ils l'appelèrent donc « Premier Empereur de la Dynastie Qin », soit Qin Shi Huangdi. Néanmoins, la plupart des noms de personne chinois sont de deux ou trois sinogrammes ; le « di » fut donc finalement supprimé pour donner Qin Shi Huang. Son fils et successeur devient Qin Ershi. L'usage aujourd'hui en Chine est donc effectivement d'appeler le premier empereur Qin Shi Huang, même si l'on trouve parfois Qin Shi Huangdi, plus utilisé à l'étranger. *Wikipédia : Qin Shi Huang* [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Qin_Shi_Huang > (consulté le 24.07.2012).

²³⁶ On trouve beaucoup de fantassins, mais aussi des archers, des chars, des cavaliers, des généraux, etc. Les personnages mesurent près d'1m70, et ont tous un visage différent grâce à un jeu d'assemblage des différents éléments composant le visage. Ils portent tous une arme (épée, arc, arbalète) en bronze recouverte d'une fine couche de chrome (raison pour laquelle certaines de ces armes sont toujours affûtées) ; certaines d'entre elles auraient été pillées ou en partie retirées par des archéologues pour les analyser ou les exposer dans un musée, mais on peut encore distinguer leur trace dans la forme des mains. (*Wikipédia : Mausolée de l'empereur Qin* [en ligne]. Disponible sur : < http://fr.wikipedia.org/wiki/Mausol%C3%A9e_de_l'empereur_Qin > (consulté le 24.07.2012)).

de le protéger. C'est-à-dire que selon cette vision, cette armée entière de terre cuite n'a pas le moindre statut indépendant, elle n'existe qu'en tant qu'instrument de l'empereur Qin : de même, le présentoir à livres n'est là que pour eux, n'est qu'un faire-valoir subordonné aux livres. C'est en 1974 que le mausolée de l'empereur Qin fut découvert et beaucoup de touristes vont depuis le visiter, bien qu'il n'ait pas encore été entièrement fouillé par les archéologues. Mais je me dis qu'aujourd'hui, bien que l'armée de terre cuite n'ait peut-être pas été relevée de sa fonction de protectrice, elle est pourtant manifestement devenu quelque chose exposé pour lui-même, et donc existant pour lui-même. Cet objet entièrement subordonné qu'était l'armée de terre cuite, depuis et grâce à sa découverte, a accédé à la valeur. Semblablement, dans *€52850*, j'ai exposé des présentoirs à livres dans un lieu d'exposition, pour les faire « sublimer » leur médiocrité apparente et quitter cette banalité liée à la vision qu'on en a comme seulement d'objets utilitaires, leur conférant ainsi une finalité propre. J'attire aussi l'attention sur cette différence de statut, en la faisant « transgresser par le haut ». Une classification peut-elle être définitive ? La Vilain Petit Canard du conte d'Andersen n'était-il par un cygne ?

En outre, l'aspect « uniformisé », « pur », de cette armée ressemble à celui des présentoirs de *€52850*, bien que dans le cas de celle-là, cet aspect soit naturel, lié à la terre cuite, tandis que pour ceux-ci, il soit artificiel, obtenu par arrachage de leur couverture. Cette artificialité unifiante rapproche mon travail de *Purification Room* (2004) de Chen Zhen. Cette



Fig. 49 :
Chen Zhen,
Purification Room,
2004, dimensions
variables, objets
quotidiens.

œuvre dont le titre est provocateur regroupe des objets quotidiens recouverts d'une boue argileuse, ce qui leur confère une nouvelle figure. Cette figuration suggère un monde qui a perdu son équilibre, dans lequel la société de consommation continue sans fin d'engendrer plus de pollution mais qui est régénérable. L'artiste a d'ailleurs expliqué : « Lorsque je "purifie" des objets et des espaces avec de la boue, et parfois, comme à Albi avec de l'eau, c'est avec des éléments contraires aux désinfectants industriels quotidiens, des éléments qui sont considérés comme sales (la boue, notamment). Ce sont des éléments naturels qui ont cette qualité de purification et qui peuvent désinfecter la culture matérialiste des objets et celle des environnements artificiels. »²³⁷ Du point de vue spatial, cette purification s'étendait à tout, elle avait été appliquée à tout l'espace d'exposition, pas seulement aux objets, tandis que dans *€52850*²³⁸ elle restait partielle. Pour obtenir un tel aspect « purifié », Chen a adopté la technique d'un additif (la boue sur les objets). Quant à moi, dans *€52850*, je l'ai réalisé par un « soustractif ». Mais dans les deux cas les objets sont régénérés, transcendent leur statut originel, changent de catégorie, ne peuvent plus être rangés comme avant.

Si j'ai gratté la surface des présentoirs, ce n'est donc pas tant pour enlever l'indication de leur statut de subordonnés aux livres que pour révéler des qualités qu'ils avaient sans les avoir auparavant, parce qu'elles étaient masquées. La surface de la matière de ces emballages ou de ces présentoirs, auparavant lisse, est devenue moins colorée mais beaucoup plus différenciée quant à sa texture, et plus plastique parce que réactive aux changements de lumière, plus lourde et plus épaisse. Ces objets (ces présentoirs) sont réalisés dans un matériau très humble. Le dénuement de ce matériau est encore accentué par le décollage de la surface et par

²³⁷ Chen Zhen, dans un entretien avec Jérôme Sans, *Le silence sonore* in Jérôme Sans, *Chen Zhen : Les entretiens*, Dijon, Les Presses du réel/Palais de Tokyo, 2003, p. 277.

²³⁸ La « purification » ne concernait que la surface des présentoirs à livres, l'environnement, la salle d'exposition, n'étant pas modifiée. Il s'agissait de faire contraster ces deux éléments afin de mieux accentuer la particularité des formes et des positions des présentoirs à livres, par un contexte neutre.

l'exposition de son intériorité, de sa couche inférieure sous l'ancienne surface. Elle est ondulée, ce qui appelle le toucher. Mais surtout, la trace de ce grattage suggère une absence, un manque. Les présentoirs, du fait de la variété et de la complexité de leurs formes, ne se laissent pas vraiment identifier et causent donc une impression équivoque (comme le faisaient les formes de *Paysage*). Si on les regarde rapidement on ne peut reconnaître à quoi ces formes peuvent correspondre, et pourtant, au bout d'un moment, on peut se rappeler avoir déjà vu de telles formes quelque part. Peut-être, parfois, se souviendra-t-on que ce furent des présentoirs à livres.

Le procédé consistant à faire disparaître la publicité figurant sur l'enveloppe, dans *€52850*, est similaire au procédé consistant à supprimer (par grattage) la publicité dans *Paquet de cigarettes*, mais l'identification dans *Paquet de cigarettes* est sans doute plus facile du fait que les paquets de cigarettes ont la même forme dans le monde entier. Le volume de chaque paquet de *Paquet de cigarettes* est beaucoup plus petit que celui de chacun des présentoirs à livres de *€52850*. De plus, quelles que soient les positions des paquets, ils peuvent aisément être identifiés comme des paquets de cigarettes, alors que les présentoirs à livres sont encore plus difficiles à identifier dès lors que leur situation et leurs positions ne sont plus celle qu'ils ont habituellement. L'ambiguïté dans l'apparence, la difficulté plus grande à identifier, rend *€52850* plus difficile mais peut-être plus intéressant que *Paquet de cigarettes*. Il ne s'agit plus seulement de réfléchir aux critères qui permettent de reconnaître mais de percevoir le changement de statut, changement qui n'est pas provoqué seulement par le changement d'apparence mais par le changement de *regard*. Regarder plutôt que voir change la valeur de l'objet. Le regard dérange ce qu'on regarde. Il dé-range même un objet car il est marque d'intérêt et ajoute une valorisation. L'être dépend de la valeur.

3.2.5.1. La connexion chez Charlotte Posenenske

Avec ce travail, je me suis donc intéressé à la manière dont le spectateur identifie un objet mis dans un contexte d'exposition, et comment il le valorise.

Le travail de Charlotte Posenenske est intéressant à cet égard. Les commissaires d'exposition de la documenta XII, Roger M. Buergel et Ruth Noack, ont sélectionnés *Vierkantrohre*²³⁹ *Série DW* (1967)²⁴⁰ et *Vierkantrohre Série D* (1967) de l'artiste Charlotte Posenenske et les ont exposés dans deux salles d'exposition. L'une des œuvres est en carton et est suspendue au plafond. Sa forme est en « L ». L'autre est en métal



Fig. 50 :
Charlotte Posenenske,
Vierkantrohre Série DW,
1967.



Fig. 51 :
Charlotte Posenenske,
Vierkantrohre Série D,
1967.

galvanisé et est installée par terre, en plusieurs segments séparés. *Vierkantrohre Série D* et *Vierkantrohre Série DW* sont donc faits de tuyaux de coupe rectangulaire et leur forme générale est géométrique. Charlotte Posenenske explique : « Les choses que je fais sont variables et autant que possible facilement reproductibles. Elles font partie de l'espace, car elles ressemblent à des éléments de construction, elles peuvent être réarrangés

²³⁹ La traduction française du mot allemand « Vierkantrohre » est « tuyau, tube carré » (square tube).

²⁴⁰ Burkhard Brunn, *Charlotte Posenenske*, Frankfurt-am-Main, Museums für Moderne Kunst, 1990.

dans des combinaisons et des positions toujours nouvelles, et ce faisant elles transforment l'espace. [...] Les éléments ou leurs combinaisons sont souvent très grands pour mieux transformer l'espace environnant. Ils s'approchent des dimensions de l'architecture et s'éloignent ainsi de plus en plus de l'objet de galerie initial. Ils deviennent de plus en plus méconnaissables en tant qu'«œuvres d'art». Les objets (les tuyaux de coupe rectangulaires) sont censés avoir le caractère objectif de produits industriels. Ils ne représentent rien d'autre que ce qu'ils sont.²⁴¹ ». Avec *Vierkantrohre Série DW* (et *D*), Charlotte Posenenske a voulu suggérer des objets industriels, ceux que l'on peut rencontrer dans la vie quotidienne. La force de leur présence dans ce lieu trouble l'identification de tels objets chez le spectateur. En général, la fonction de tels tuyaux est de transporter des matières gazeuses ou liquides. Mais, dans *Vierkantrohre Série DW* (et *D*), ces tuyaux de coupe rectangulaire, l'un suspendu, l'autre posé par terre, ne relie rien à rien. Cette œuvre peut nous faire penser qu'elle relie des choses invisibles, ou bien qu'il s'agit d'une tautologie (ce tuyau ne représentant que ce tuyau). Cependant, les spectateurs non seulement croient y reconnaître des objets industriels mais encore réfléchissent au contexte dans lequel ces objets sont exposés. Effectivement, c'est quand les spectateurs peuvent « reconnaître » ces objets comme des tuyaux qu'ils peuvent alors s'interroger sur leur situation et réfléchir pour pouvoir interpréter le fait qu'ils ne relient ici que du vide à du vide.

Markus Brüderlin a expliqué à ce propos: « La «contextualisation» est la thématization artistique de rapports invisibles qui ne reçoivent leurs significations qu'à l'intérieur des objets. Marcel Duchamp, le père de cette technique, démontra en 1914, en introduisant dans un musée un objet usuel ordinaire, le porte-bouteilles, que ce n'est pas l'œuvre d'art elle-même, mais le contexte, le rapport à son usage, qui fait de l'objet ce que l'on veut qu'il soit. Mais il s'agissait là uniquement de la distinction entre art et non-art. De multiples générations d'artistes ont ensuite affiné sa technique,

²⁴¹ Charlotte Posenenske, dans : Daniel Marzona, *Art conceptuel*, traduit par Boris Kremer, Paris, Taschen, 2005, p. 88.

la poussant à créer un large système d'analyse des modalités contextuelles les plus diverses.²⁴² »

Je voulais également intervenir sur le contexte, avec *€52850*. L'élément essentiel dans une librairie est évidemment le livre. La fonction d'un présentoir à livres, dans un magasin, est de montrer des livres. Il s'agit d'un support pour des livres. Il leur est totalement subordonné. Quand il n'y a pas de livre sur le présentoir, à quoi peut-il servir ? Peut-il alors devenir, privé de finalité extérieure, automatiquement, une sculpture ou une œuvre d'art ? Sans doute, Marcel Duchamp avait déjà réalisé des œuvres explorant ce type de questionnement, mais *€52850* n'est pas un jeu articulant un objet et son titre. Ici, je n'ai pas exposé un ready-made (présentation telle quelle d'un objet manufacturé en tant qu'œuvre d'art, et qui en fait une œuvre d'art) : j'ai modifié un objet issu de la consommation de masse afin de le doter d'une autre dimension, de le faire accéder à un autre être par une autre valeur. Je l'ai dé-rangé. Il était à peine visible, il devient regardé.

²⁴² Markus Brüderlin, « Be good. be bad. just be », dans : *Sylvie Fleury*, catalogue de l'exposition de Genève, Musée d'art moderne et contemporain, Mamco, 7 juin - 8 septembre 1996 ; de Grenoble, Magasin, 21 octobre 2001 - 6 janvier 2002, p. 19.

3.2.5.2. Derrière *Brillo Boxes* d'Andy Warhol



Fig. 52 : Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964, 43,2 x 43,2 x 35,7 cm, sérigraphie sur bois.

Si la réplique de *Painted Bronze* de Jasper Johns est historiquement une approche de la problématique de l'identification entre peinture et sculpture, *Brillo boxes*, d'Andy Warhol, peut être celle de la problématique de la banalité, notamment de la banalité issue de la consommation. Avec cette œuvre, Andy Warhol a apparemment voulu montrer ces fausses boîtes comme de véritables boîtes destinées à la consommation. La surface des boîtes confectionnées par Andy Warhol est tout à fait identique à celle de vraies boîtes, recouvertes d'une publicité pour la marque « Brillo ». À propos de la publicité sur ces fausses boîtes, Jean Baudrillard a déclaré : « Ainsi Warhol est vraiment nul, en ce sens qu'il réintroduit le néant au cœur de l'image. Il fait de la nullité et de l'insignifiance un événement qu'il transforme en une stratégie fatale de l'image.²⁴³ ». C'est une sorte de piège visuel ou de canular qui fait que le spectateur croit à la présence de vrais objets de consommation et confond l'objet de consommation quotidienne (il s'agit de tampons pour récurer) avec l'objet confectionné par l'artiste²⁴⁴. Les boîtes de Brillo ont été imitées par Andy Warhol, et il les a ensuite introduites dans le champ de l'art. Il a cependant emprunté

²⁴³ Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1996, p. 21.

²⁴⁴ Voir aussi *À l'envers du sens*, p. 264.

seulement leur aspect, il n'a pas pris de vraies boîtes de Brillo. Tout à fait à l'inverse de cet artiste, je n'ai pas choisi de mettre en valeur l'aspect extérieur d'un objet commun, qu'on croit tel, qu'on croit reconnaître, pour le faire admirer comme art. J'en ai au contraire gratté la surface pour le rendre méconnaissable tout en y révélant quelque chose qu'il avait, qu'il était, une identité plus profonde, son « âme », peut-être.

3.2.5.3. Le détournement d'objets quotidiens chez Koki Tanaka

L'artiste Japonais Koki Tanaka a utilisé d'une autre façon le procédé consistant à montrer des objets quotidiens sous des aspects inédits. C'est-à-dire que l'objet n'est plus seulement son image que nous identifions automatiquement habituellement, son être d'objet devient autre. C'est que, la plastique de l'objet est accentuée. Dans son œuvre *Setting Up and Taking Down* (2007), l'artiste a posé des objets quotidiens dans un espace d'exposition²⁴⁵ mais en installant un dispositif qui permet de lancer une boule de bowling grâce à une rampe en bois, afin de renverser ces objets. À



Fig. 53 : Koki Tanaka, *Setting Up and Taking Down*, 2007, dimensions variables, objets quotidiens.

la place des quilles, il a disposé des chaises, une poubelle, une étagère... autant d'éléments collectés au sein du Palais de Tokyo (réserves, bureaux, etc.), intégrés dans l'espace du module et renversés par la boule de bowling. Dans la dispersion du mobilier formant autant de vestiges de la performance, une vidéo retrace l'événement initial, incluant dans l'œuvre la trace de son propre passé. Koki Tanaka explique : « Je tente toujours de penser à la façon de changer notre perception du monde. Ce monde est juste comme il est mais nous pouvons trouver autre chose pour, un instant, en désigner

²⁴⁵ Exposition *Nouvelles du monde renversé*, du 1 février au 6 mai 2007, Paris, Palais de Tokyo.

d'autres aspects. Même un simple événement comme la chute d'une chaussure dans un escalier peut changer notre perception de la vie²⁴⁶».

Koki Tanaka a utilisé la manière absurde pour montrer son idée. Quel effet veut produire ce geste de Koki Tanaka ? S'il s'agit d'un jeu de bowling, pourquoi remplacer les quilles par du mobilier ? Certes, on peut prendre une bonne connaissance du résultat de la percussion : un phénomène de bouleversement. Mais la trace de l'événement initial, visible sur la vidéo, nous permet de contempler le mouvement de chacun des objets. Autrement dit, on peut voir différents aspects que prennent les objets au fur et à mesure de leur mouvement. On voit également rarement du mobilier de cette manière dans notre quotidien, sauf dans un parc à ordures. Koki Tanaka nous donne donc un autre regard sur l'objet quotidien, par la percussion de ceux-ci et par le hasard qui s'ensuit quant à la trajectoire et à l'emplacement final de ces objets. Une fois de plus, l'artiste fait entrer l'objet quotidien dans le champ de l'art. Koki Tanaka n'a pas changé notre perception des objets quotidiens en introduisant des simulacres dans le domaine artistique, comme l'a fait Andy Warhol. Koki Tanaka utilise des objets quotidiens pour les montrer tels qu'on ne les a jamais vus auparavant, afin de proposer un autre regard sur ces objets trop familiers. Si, tout comme Koki Tanaka, je cherche, à montrer des objets quotidiens sous un autre jour, je n'ai pas utilisé de boule de bowling pour, grâce à un choc, mettre en valeur leur mouvement et créer un certain désordre dans leur présentation. Je les ai disposés.

Parce que, contrairement aux *Brillo boxes* d'Andy Warhol, je ne me suis pas attaché à l'aspect extérieur d'objets communs mais l'ai fait, au contraire, disparaître en grattant la surface, cependant sans détruire l'objet (au contraire pourrais-je dire) ; parce que, contrairement à *Setting Up and*

²⁴⁶ Au Centre Pompidou : Céline Ahond, Pawel Althamer, Ziad Antar, Liliana Basarab, Veaceslav Druta, Adriana Garcia Galán, Kapwani Kiwanga, Elise Mougín, Vincent Olinet, Emilie Pitoiset, Koki Tanaka, Adam Vaickar, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, Centre Georges Pompidou, 3 septembre - 27 novembre 2006, p. 68.

Taking Down, je n'ai pas mis en valeur l'idée de mouvement et de chaos mais ai simplement disposé des présentoirs à livres, des objets quotidiens, visibles mais non regardés, et pas même vus ordinairement. Ainsi, ils se trouvent dotés d'un double statut : celui de sculpture visible, et celui de leur origine, maintenant presque invisible. Ils étaient presque aussi « invisibles » quand on ne les remarquait pas, du temps où ils étaient présentoirs, subordonnés aux livres qui les cachaient. Ils ont changé d'invisibilité. Les deux invisibilités renvoient l'une à l'autre mais sont différentes. La première est due à l'image qu'on a : de simples cartons ne sont pas regardables. La deuxième est liée à la perception : dans leur partiellement nouvelle plastique, leur origine n'est presque plus perceptible. Est-ce que ce sont les mêmes objets ? Oui et non.

Ainsi, en mettant en valeur des présentoirs, dans *€52850*, simplement en grattant leurs surfaces et en modifiant la position à laquelle on est habitué, j'ai voulu éveiller une sensibilité endormie en suscitant une impression ambiguë chez le « regardeur ». S'agissant de la disposition des présentoirs, la distance entre eux est calculée pour un passage aisé du spectateur au milieu d'eux, afin qu'il puisse observer tous leurs aspects.

3.2.5.4. Quand l'objet commun devient-il œuvre d'art ?

Le ready-made est bien le premier objet signé par un artiste sans avoir été créé par lui, et qui ne soit pas pour autant un faux puisqu'il se présente comme un objet industriel.²⁴⁷

Avec les présentoirs en carton récupérés, j'interroge la relation entre l'objet banal et l'objet d'art. C'est-à-dire : comment un objet banal peut-il bien devenir une œuvre d'art ? Et comment le spectateur s'y prend-il pour pouvoir distinguer l'objet banal d'une œuvre ? C'est là une question intéressante. Avec *Fontaine* (urinoir renversé), Marcel Duchamp a bien soulevé cette problématique. Nous avons cependant quelques indices qui nous guident pour répondre à la question de savoir comment un objet banal peut devenir une œuvre d'art.

Parmi ces indices, la possibilité qu'il y ait eu un détournement concernant l'objet peut être un indice de sa transformation d'objet banal en œuvre d'art. Ainsi, par exemple, avec Marcel Duchamp, le lieu d'exposition, le choix et le mode de présentation d'un simple urinoir (sa rotation de 90°) est l'indice que cet objet industriel a été transformé en « Fontaine », et que le spectateur peut et doit désormais à loisir l'interpréter, et l'admirer, comme un Bouddha ou une Madone. Il est important d'avoir remarqué cet indice, sinon nous rations l'œuvre d'art, très certainement.

La présence de l'objet lors d'un événement est un autre indice de sa transformation d'objet banal en œuvre d'art. Pour reprendre l'exemple de Duchamp, le refus de *Fontaine* par la Society of Independent Artists a permis à cet artiste de publier un court texte (une critique positive de

²⁴⁷ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 126.

l'œuvre de R. Mutt – alias Marcel Duchamp) dans un journal qui se concluait par l'une des malices dont il était familier et qui était suffisamment provocatrice pour prolonger l'événement : « [...] Quand au fait qu'il s'agisse d'une installation sanitaire, l'argument est absurde. Les seules œuvres d'art produites par l'Amérique sont ses appareils sanitaires et ses ponts. »²⁴⁸

L'événement n'est pas forcément le fait d'une provocation. Ainsi, Jean-Luc Chalumeau explique l'apparition d'événements lors de l'exposition d'œuvres de Bertrand Lavier : « Les œuvres de Lavier peuvent avoir une charge symbolique ou allégorique, mais tout à fait indépendante de la volonté de l'auteur. Il suffit que deux objets quelconques soient réunis d'une manière ou d'une autre pour que des liens soient tissés, mais exclusivement, s'il le veut, par le spectateur. »²⁴⁹ Le spectateur tisse donc alors des liens entre différents objets rapprochés par l'artiste et il intègre ces objets différents dans un tout personnel. Ainsi, c'est alors surtout le spectateur qui crée l'événement. Or l'événement est un indice à ne pas rater : là où il y a événement il se pourrait qu'il y ait de l'œuvre d'art, donc de l'Art.

La présence d'une signature ou d'un cartel est une précieuse indication permettant au spectateur d'en déduire que l'objet est une œuvre d'art. En effet, la signature représente l'artiste. Et là où il y a artiste, il y a œuvre d'art, donc Art.

La signature pourrait cependant être une falsification, ce qui ferait que l'œuvre cesserait d'être de l'Art aussitôt que la falsification serait découverte. Pourtant, si cette falsification a été faite par l'artiste, aussitôt qu'il y en a preuve l'œuvre redevient de l'Art, comme dans le cas de *Fontaine* de Marcel Duchamp, puisque la falsification fut faite par l'artiste

²⁴⁸ Charles Harrison et Paul Wood attribuent ce texte à Marcel Duchamp. Voir Charles Harrison, Paul Wood, « Rationalisation et transformation », p. 284., dans : *Art en Théorie, 1900 -1990*, Paris, Hazan, 1997.

²⁴⁹ Jean-Luc Chalumeau, « Bertrand Lavier est-il l'héritier de Duchamp ? », dans : *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 125.

lui-même (le nom R. Mutt ayant été apposé sur l'urinoir par Marcel Duchamp). Elle représente en effet l'artiste. Ainsi la signature suffit à élever un geste qu'on aurait pu croire autrement stupide ou anodin au rang d'une œuvre d'art, comme c'est manifestement le cas des coups de pieds signés par Benjamin Vautier. La signature peut même d'ailleurs, à elle seule, être œuvre d'art, si l'artiste le veut, comme c'est le cas dans l'œuvre collective (attribuée à Francis Picabia), *L'œil Cacodylate* (1921), montrant des dessins, des commentaires et des signatures autographes sur une simple nappe en papier trouvée dans un restaurant.

La fonction du cartel est de donner le titre de l'œuvre d'art. Ce cartel indique ainsi la nature artistique non seulement d'une peinture mais de n'importe quel objet issu du quotidien (un ready-made, par exemple), ou d'ailleurs. Le spectateur est alors infailliblement amené, dès qu'il l'aperçoit, à considérer désormais cet objet, qui fut un objet quotidien, comme étant une œuvre d'art.

La présence d'un socle est également une indication fiable permettant au spectateur de comprendre que l'objet qui est donné à voir est en fait une œuvre d'art. Cependant, un objet banal qui ne serait pas à considérer comme une œuvre, pourrait avoir été placée en hauteur, pour être mis en évidence, pour des raisons pratiques et non artistiques mais qui pourraient néanmoins suggérer qu'il s'agit d'un objet devenu une œuvre d'art. Dans le même ordre d'idée, les sièges réservés aux gardiens de salles dans les musées peuvent-ils ou doivent-ils être considérés comme des sculptures ? Est-ce que l'organisation d'une exposition par un commissaire d'exposition n'est pas à considérer comme une partition destinée au public qui l'interprète (il suit en effet le cheminement des œuvres prévues par le commissaire d'exposition), et qui dès lors produit bel et bien une sorte de performance ? D'une manière générale, on considère cependant que ce n'est pas le cas. Il semble nécessaire à la communication d'un objet en tant qu'objet d'art qu'il soit mis en valeur, par un cartel qui stipulera et certifiera du même coup la présence d'un objet d'art (et non d'un simple objet qui serait incidemment mis en valeur), mais aussi par un objet qui lui

soit subordonné, comme un socle. La seule présence d'un socle ne suffit pourtant pas à indiquer la nature artistique d'un objet et peut laisser le spectateur dans un sentiment ambigu : est-ce ou non un objet d'art ? Il y a bien un socle, mais l'œuvre pourrait être simplement un marteau, posé là momentanément par un ouvrier et aurait donc seulement l'*air* d'une œuvre d'art posée sur son socle mais non l'*essence*, difficile problème, peut-être insoluble.

Le lieu d'exposition permet également d'indiquer ou de suggérer au moins aux spectateurs que les objets qu'il contient pourraient bien avoir pour certains d'entre eux (et là jouent les autres indices, socle, cartel, etc.) véritablement une nature artistique. La propension d'un lieu d'exposition à définir les objets qu'il contient comme étant des objets d'art interroge la subordination de ces derniers au lieu d'exposition. Ainsi, de manière ironique, en 1962, Robert Filliou et Benjamin Patterson ont parcouru les rues de Paris avec un musée portatif, *La Galerie légitime* (il s'agissait du chapeau de Robert Filliou contenant les œuvres de ce dernier et celles de Benjamin Patterson) ; œuvres qu'ils présentaient aux passants. Cette ironie a été redoublée par Robert Filliou en 1978 lorsqu'il a présenté son *Poïpoïdrome* (éléments architecturaux dont la fonction est d'être un lieu pour le développement de la créativité pour tout un chacun, et le public a alors été appelé à s'y exprimer de manière créative) au musée du Centre Georges Pompidou. Il semble en effet que le projet de Robert Filliou ait été que son œuvre absorbe le musée, ainsi que l'indique Pierre Tilman : « le *Poïpoïdrome* a une valeur d'absorption telle qu'il englobe tout, y compris le Centre Pompidou. »²⁵⁰ Robert Filliou avait déjà produit des sérigraphies en 1967, montrant des chapeaux englobant des monuments célèbres²⁵¹. Ainsi,

²⁵⁰ Pierre Tilman, *Robert Filliou : nationalité poète*, Dijon, Les Presses du réel, 2006, p. 237.

²⁵¹ Robert Filliou, *Robert Filliou : Éditions et multiples*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 44, catalogue réalisé à la suite des expositions de Collège/Frac Champagne Ardenne, *Robert Filliou/Filliou today*, 7 avril - 14 mai 2000 ; de Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain, *Robert Filliou/ Multiples/ collections/ People days & co*, 6 novembre - 30 janvier 2000 ; de Lyon, musée d'art contemporain, *Comment va ta vache*, 6 novembre 2000 - 21 janvier 2001 ; d'Antwerpen, Museum van Hedendaagse Kunst, *Robert Filliou-Multiples i.s.m.*, 21 juin -31 août 2003.

la proposition de cet artiste peut montrer que, si l'œuvre est subordonnée au lieu d'art, le lieu d'art a lui aussi besoin des œuvres pour exister comme lieu d'art et qu'il est lui-même subordonné à ces œuvres. Un lieu d'art vide ne serait plus un lieu d'art, de même que ses œuvres, sitôt sorties du lieu d'art, ne seraient plus de l'Art, peut-être pas même des œuvres.

Cette double subordination figure cependant sans doute parmi les différents indices qui doivent être retenus pour décider si un objet quotidien est devenu une œuvre d'art. Le cartel, la signature, le socle sont en effet subordonnés à l'œuvre, mais cette œuvre n'est communiquée comme telle que parce qu'un nombre d'indices suffisant montre bien qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art. Sans ces indices, comment pourrait-on en effet distinguer une œuvre d'une non-œuvre ?

Tous ces éléments (l'objet, le cartel, la signature, l'apparition d'un événement, le socle) forment ensemble un contexte solide, permettant d'établir avec une certitude raisonnable que tel ou tel objet a bien une nature artistique. Dès lors sa valeur (notamment financière) en changera du tout au tout.

3.2.5.5. La cause du titre

Pourquoi le titre de ce travail est-il €52850 ? Il est nécessaire pour le comprendre d'évoquer la série de photographies prises la nuit de vitrines vides de *Windows Shopping*, dont l'idée est de mettre en valeur le présentoir à bijoux. Dans l'une de ces photographies (image à gauche ci-dessous), il n'y a donc qu'un présentoir à bijoux et qu'un porte-prix, sous la lumière, dans un espace fermé (vitrine). Dans l'hypothèse de *Windows Shopping*, où c'est le présentoir à bijoux qui a pris le rôle crucial (à la place des bijoux), à quoi sert donc le porte-prix dans cette photographie ? La fonction d'un porte-prix est d'indiquer le prix de ce qui est présenté. Quant à celui marqué du chiffre 52850, sa fonction n'a en rien changé. C'est-à-dire, me semble-t-il, que ce porte-prix est désormais destiné à



Hung-Chih Wang, *Windows Shopping*, 2004, photographie numérique en couleur.



Hung-Chih Wang, *€52850*, 2006, installation, dimensions variables.

indiquer le prix, €52850, de ce qui est présenté : le présentoir à bijoux. En ce sens, ce porte-prix est lié au présentoir à bijoux. Cela peut sembler absurde : un tel prix, si élevé, pour un présentoir à bijoux ? Mais en même temps, un tel prix attire l'attention sur les raisons qui font que le rôle du présentoir est crucial : il « valorise », met en valeur cette fonction. Le prix valorise donc le présentoir qui valorise... Il s'agit ainsi aussi de sous-entendre l'existence d'un tel phénomène dans le marché de l'art contemporain. Cela renvoie paradoxalement à l'idée que la valeur n'est pas

seulement le prix des matériaux, mais celle de l'art lui-même : même quand il n'y a plus aucun matériau, n'y a-t-il pas encore l'idée ? Oui, si on la perçoit : « c'est le regardeur qui fait le tableau », a dit Duchamp. Mais l'acheteur paiera le même prix, qu'il ait compris l'idée ou non.

En outre, puisque le présentoir à bijoux a désormais la qualité d'une sculpture, le rôle du porte-prix peut devenir aussi celui d'un cartel. Par conséquent, ce qui était le chiffre 52850 (le contenu du cartel) peut être considéré comme le titre de cette sculpture.

Dans *€52850*, la position des présentoirs à livres est considérée comme une extension contextuelle de celle des présentoirs à bijoux de *Windows Shopping*. Autrement dit, il s'agit d'un transfert dimensionnel de l'aspect d'un objet dont on a aussi l'image (présentoir à bijoux) à la *plastique* d'un objet dont l'image, l'identité (présentoirs à livres) manque, ou bien est peu visible.

En conséquence, dans le titre *€52850*, il s'agit non seulement d'un changement de position de l'objet figuratif (le porte-prix devenu cartel), mais encore d'une réflexion concrète sur la valeur de l'art, provenant d'une suggestion accidentelle provoquée par la photo montrée dans *Windows Shopping*. Cette translation binaire tente une approche de l'art tel qu'il est devenu dans la réalité. Cette intention me semble proche du propos des Nouveaux Réalistes : « Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptions du réel.²⁵² ». En 1961, à l'occasion de l'exposition *À quarante degrés au-dessus de Dada*, Pierre Restany a déclaré : « Les Nouveaux Réalistes considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects divers de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité des hommes,

²⁵² Déclaration constitutive du groupe des Nouveaux Réalistes, du 27 octobre 1960, rédigée par Pierre Restany en neuf exemplaires, avec les signatures d'Arman, Dufrene, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely et Villeglé.

la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître.²⁵³ » Les Nouveaux Réalistes, par leur comptes rendus sociaux, ont mis en valeur des objets manufacturés issus de la vie quotidienne. Ils renvoient les matériaux existants à une destination sociale, ou bien changent leur aspect mais en gardant leur fonction d'usage.

Pour *€52850*, la cause de la démarche en est plutôt la question de la *subordination* dans la société actuelle. Dans *Windows Shopping*, il s'agit d'abord d'une prise de conscience/découverte de ce phénomène de la subordination. Quant à *€52850*, ce travail veut, comme une suite, questionner le comment et le pourquoi d'un tel phénomène. La subordination, la hiérarchie, est une des manifestations, essentielles de l'ordre. Elle joue un rôle capital dans le rangement. La non-subordination, l'insubordination, le refus de se soumettre (« se sous-mettre »), dé-range, et dérange.

²⁵³ Pierre Restany, *Nouveau Réalisme 1960-1990* [1990], Paris, La Différence, 2007, p. 124.



Vue de l'intérieur de l'espace de l'exposition €52857, Cité internationale des Arts, Paris.



Terminator, 2009, 250 x 300 x 45 cm, PLV pour films.



Titeuf, 2009, 38,5 x 165 x 25,3 cm, présentoir à livres.



Support de *Monstre vs. liens*, 2009, 150 x 185 x 40 cm, PLV pour films.

3.2.6. €52851

Parce que sa fonction (la publicité) est presque tout entière seconde, parce qu'image et discours y sont largement allégoriques, la publicité constituera l'objet idéal et révélateur de ce système d'objets. Parce qu'elle se désigne elle-même, comme tous les systèmes fortement connotés, c'est elle qui nous dira le mieux ce que nous consommons à travers les objets.²⁵⁴

L'intention derrière le travail €52851 n'était pas seulement de poursuivre la problématique de €52850 (que devient le présentoir à livre hors de son contexte de subordination ?), mais voulait aussi se focaliser sur la relation formelle entre la plastique et l'image. C'est de là qu'est venu le titre €52851 : l'addition de « 1 » à la somme précédente, 52850 de €52850, signifie la suite, l'épisode suivant. Cela poursuit le questionnement, commencé par *Windows Shopping*²⁵⁵ puis continué par €52850, sur la valeur de l'objet subordonné, quand il ne l'est plus.

Le travail €52851 consiste en un groupe de quatre objets²⁵⁶, dont trois ont été trouvés dans des cinémas de certaines grandes chaînes²⁵⁷ qui

²⁵⁴ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 230.

²⁵⁵ Sur le mur de l'espace intérieur de l'exposition, j'ai accroché quatre photos sélectionnées dans la série *Windows Shopping* afin d'indiquer le concept de subordination.

²⁵⁶ Ils ont été exposés lors de mon exposition personnelle dans un atelier de la Cité Internationale des Arts de Paris. Un objet était disposé dans la cour devant l'atelier, qui faisait aussi partie de la même problématique que €52851 (voir p. 330). Les trois autres étaient installés à l'intérieur de l'atelier.

²⁵⁷ Voici un phénomène intéressant que j'ai observé au moment où je cherchais ces PLV (publicité sur le lieu de vente) dans des cinémas : à cette époque, j'avais un statut d'artiste en résidence à la Cité Internationale des Arts. Afin de pouvoir récupérer des PLV dans un cinéma, je présentais mon projet au cinéma moi-même. Mais on a parfois refusé. Du coup, j'ai demandé l'aide d'un ami français se présentant comme assistant du projet pour « négociier » avec le cinéma. Grâce à cette démarche, j'ai pu effectuer la récupération. Cela m'a fait penser à la valeur de l'assistant, qui est dans une situation de subordination et qui

proposent souvent des films hollywoodiens. Un autre objet a été trouvé dans la rue, devant une librairie. Ces genres d'objets pour la publicité sur le lieu de vente (PLV) sont parfois, comme par exemple un présentoir de livres, à la fois promotionnels et fonctionnels pour les livres. Ils les présentent et rangent à la fois. Leur forme, qui doit permettre le classement, s'adapte formellement à celle du livre. Leur forme d'ensemble est en général plus ou moins celle d'un parallépipède. Ce que montre leur surface dépend du contenu du livre en promotion et de la superficie de cette surface. En un sens, le livre matériel est lui aussi le support de son contenu lisible. Quant à la PLV dans un cinéma, puisque le contenu du film est diffusé/projeté dans la salle du cinéma par un appareil de projection, l'écran de projection peut aussi être considéré comme le support du film. Cela veut dire que le fonctionnement du présentoir à livre ne vaut pas pour la PLV dans un cinéma.²⁵⁸ La PLV dans le cinéma n'est pas astreinte à un fonctionnement d'usage, elle est un support psychologique, non physique, supporter, non supporteuse. La fonction de « promotion » est la seule et elle dicte le contenu de ce qui est représenté et ses modalités pratiques. Ainsi, même si la forme de la PLV au cinéma ne peut pas dépendre seulement du scénario du film, elle est plastiquement beaucoup plus libre que celle du présentoir à livre. Par contre elle est un peu comme la couverture du livre.

Les quatre objets provenaient donc de la récupération d'une PLV pour un livre (*Titeuf*) et de trois PLV pour un film (*Monstres vs. Aliens*, *Terminator* et *Confession d'une accro du shopping*). Après avoir gratté leur surface, comme pour les présentoirs à livre de €52850, leur illustration était éliminée. Leurs formes plastiques prenaient une caractéristique commune : leur contour donnait encore l'impression d'une figuration narrative et à l'arrière il y avait un support structuré en carton. Ce qui restait de leur figuration narrative, dépourvue de son image et ne conservant plus que son contour, continuait de suggérer quelque chose de plus ou moins identifiable

donc met en valeur ce à quoi il est subordonné : ainsi la même demande prenait une tout autre valeur et obtenait un résultat aussi différent...

²⁵⁸ Dans le cas où le support du film est un disque, la forme de la PLV n'est pas différente de celle d'un livre.

en relation avec l'histoire du film. C'est-à-dire qu'à la seule vue de cette silhouette, on pouvait encore deviner approximativement ce que figurait l'illustration complète. Mais, une certaine silhouette peut parfois être confondue avec une autre. En outre, on pouvait aussi deviner ce sujet grâce au titre que je donnais et qui figurait sur le cartel.

Voici une description des aspects des surfaces grattées de ces quatre objets, qui permettaient encore un peu d'évoquer ce qui n'était plus montré, les « contenus manquants » :

- Le *Titeuf* : Largeur 38,5 cm, hauteur 165 cm, profondeur 25,3 cm. Deux plans, verticaux et identiques, reliés et écartés parallèlement par un parallélépipède bleu en carton (il semble avoir matériellement la fonction de support). La face intérieure des plans est de couleur bleu vif. Le plan est en gros en forme de trapèze, avec à la base, symétriquement des deux côtés, des formes en demi-rondelle. En haut de chacun des deux plans, symétriquement, deux formes triangulaires aux angles arrondis. Ce type de contour suggère le graphisme d'un personnage de bande dessinée (mais la silhouette d'ensemble ressemble à celle d'un lapin ou d'un chien de bande dessinée).
- Le *Monstres vs. Aliens* : Largeur 178 cm, hauteur 185 cm, profondeur 20 cm. La surface plane est en gros en forme de trapèze. Cette surface est composée de deux parties qui sont maintenues par un support structuré en carton. En haut, une grande tête ronde à la bouche ouverte d'une manière exagérée. Une main à quatre doigts est devant (apparemment au milieu de) la bouche, semblant sortir de la gorge. Derrière cette surface, il y a une surface grossièrement rectangulaire en carton-mousse blanc, dont le contour est accidenté et irrégulier (cette silhouette suggère un objet ou un personnage de bande dessinée).
- Le *Terminator* : Largeur 250 cm, hauteur 260 cm, profondeur 45 cm. Deux éléments monumentaux en forme de parallélépipède

composent l'ensemble. La base des deux est une sorte de pente. Sur cette base qui est comme un socle, sur chacun des deux éléments, des fragments de plans de deux niveaux de profondeur, comme pour suggérer un relief, combinent deux formes de personnage, face à face (leurs silhouettes suggèrent un corps humain et un robot, certains semblent tenir des armes semblables à la main. Leurs attitudes évoquent une lutte).

- *Le Confession d'une accro du shopping*²⁵⁹ : Largeur 180 cm, hauteur 266 cm et profondeur 120 cm. L'objet en carton est en forme de sac de shopping, avec des cordons en plastique.

L'identification de ces objets au moyen de leur silhouette n'était pas l'enjeu crucial de ce travail, mais il s'agissait de déclencher un processus de réflexion sur l'apparition pour eux d'un être propre, maintenant qu'ils n'étaient plus subordonnés à une fin extérieure à eux-mêmes (le film), ce que signalait la disparition de l'illustration. En effet, leurs silhouettes n'évoquaient pas seulement leurs « contenus manquants » parce qu'elles dépendaient des illustrations (disparues) et du contour de celles-ci (maintenu et qui continuait ainsi quoique plus faiblement d'être narratif), mais, silhouettes de surface vides, elles attireraient l'attention sur la finalité propre gagnée par l'élimination de leur rôle publicitaire. Dans *€52850*, l'acte d'élimination de la publicité voulait faire apparaître une aura propre au présentoir à livre. Quant aux PLV de cinéma, leur aura renvoyait encore à l'univers du cinéma. Il était plus difficile de les considérer pour elles-mêmes. Leur être formel n'avait en effet rien à voir avec la fonction de support pour un objet concret, comme dans le cas de celui du présentoir à livre, mais très radicalement n'était que relatif au film, pour sa publicité²⁶⁰.

²⁵⁹ Ayant déjà commenté le travail *SHOPPING*, précédemment (pp. 197. sq. et p. 330.), je me concentre ici sur les trois objets qui étaient exposés à l'intérieur de l'espace d'exposition.

²⁶⁰ La plupart des PLV de cinéma ont été fabriquées pour des films américains, et pour certains genres de films elles sont presque systématiques, notamment pour le cinéma hollywoodien. Mais pourquoi pas pour des films français ? Cela, me semble-t-il, ne provient pas seulement d'une différence du film, plus ou moins industriel, mais du genre de film. S'agissant de nos trois PLV de cinéma, il s'agit d'un film de science-fiction (*Monstres vs. Aliens*), de science-fiction, thriller, action (*Terminator*) et d'une comédie romantique

Cependant, quand on voit les présentoirs à livre de €52850, on ne peut deviner quelle était leur fonction d'usage, on ne peut trouver aisément un indice pour le contenu manquant. La perte de leur usage libère complètement leur forme, étrangement. Elle existe pour elle-même, sans référence. Plastique pure. En revanche, dans le cas des PLV de cinéma de €52851, ce contenu manquant continue de pouvoir vous être suggéré plus ou moins (et sans aucun doute pour le sens général) par le seul contour des surfaces. Elles ont perdu leur usage mais en dépendent encore, leurs formes continuent de référer. Plastique mêlée d'image.

Par ailleurs, la forme plastique de *Titeuf* peut être considérée comme un objet à mi-chemin et synthétique formellement entre le présentoir à livre (comme ceux de €52850) et la PLV de cinéma (comme celle de *Monstres vs. Aliens* et *Terminator*). Parce que sa forme plastique combine les caractéristiques fonctionnelle et publicitaire.

Dans €52850, la disposition renversée des objets (les présentoirs à livre au carton gratté) les différencie de leur fonction originelle où ils étaient debout. Ce renversement voulait faire passer à l'arrière-plan l'aspect lié à leur fonction d'usage, et voulait les faire se montrer d'abord au spectateur par leur plastique, pour eux-mêmes, avant que le spectateur puisse chercher à les identifier, à les ramener à du connu : présentoirs à livres. Quant à €52851, la disposition des ex-PLV est restée conforme à leur usage habituel. Le volume d'une PLV de cinéma est parfois plus grand que celui d'un présentoir à livre, leurs formes sont très dissemblables. Structuralement, la forme tridimensionnelle du présentoir à livre ne relève que de sa fonction d'usage et de la taille des livres. Quant au spectateur, il y a pour lui plusieurs angles différents à considérer pour permettre de l'identifier. La PLV de cinéma n'est, elle, qu'une surface bidimensionnelle avec support. Sa forme est variable mais elle dépend des caractéristiques

(*Confession d'une accro du shopping*). Ces genres de films sont caractéristiques des films du cinéma hollywoodien, leurs scénarios parlent d'espèces de surhommes. Ils sont probablement moins proches de la réalité que les films du cinéma français en général. C'est pour cela que la PLV de cinéma est plus fréquente pour les films américains que pour les français.

scénaristiques du film. Quand la disposition habituelle d'une PLV de cinéma est changée, si elle est couchée ou inversée, la forme en résultant est sémantiquement moins proche de ce qu'elle était originellement, si on la compare au cas du présentoir à livre, qui lui ne représente rien. Il peut même être alors difficile de l'identifier car elle évoque autre chose. Par exemple, pour *Titeuf*, l'image sur sa surface était déjà à l'origine un personnage inversé, ce n'est pas moi qui ai inversé sa position. Cela a pour effet, quand on voit seulement sa silhouette de surface grattée, de le faire éventuellement passer pour un lapin ou un chien de bande dessinée. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas modifié la disposition de ces PLV de cinéma.

3.3. Image et espace

Comme je trouvais qu'on pouvait faire l'ombre portée d'une chose à trois dimensions, un objet quelconque – comme la projection du soleil sur la terre fait deux dimensions –, par analogie simplement intellectuelle je considérais que la quatrième dimension pouvait projeter un objet à trois dimensions, autrement dit que tout objet de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas. [...] C'était un peu un sophisme, mais enfin, c'était une chose possible. C'est là-dessus que j'ai basé La Mariée dans Le Grand Verre, comme étant une projection d'un objet à quatre dimensions.²⁶¹

²⁶¹ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Adagp, 1995, p. 50.

3.3.1. De la figure tridimensionnelle à la figure bidimensionnelle

3.3.1.1. L'espace du plan pictural chez Georges Rousse et chez Felice Varini

Les œuvres de Georges Rousse et celles de Felice Varini représentent parfaitement un plan pictural dans l'espace. Ils peignent une forme géométrique dans l'espace réel en y montrant ainsi un espace de plan pictural²⁶². Georges Rousse l'a montré dans la plupart de ses œuvres par la photographie (point de vue unique). En revanche, Felice Varini veut que le spectateur voit ses œuvres dans l'espace réel (plusieurs points de vue). Leur espace de plan pictural se présente souvent sous forme de ligne, de plan géométrique, avec des couleurs (parfois proches des couleurs primaires) qui sont complémentaires avec l'environnement. La forme de l'espace de plan pictural suggère une bidimensionnalité se situant dans la complexité de l'espace tridimensionnel.



Fig. 54 :
Georges Rousse,
Blanc-Mesnil,
2006,
dimensions variables,
photographie argentique.



Fig. 55 :
Felice Varini,
Projet à Milan,
2010,
dimensions variables,
Milan, Italie.

²⁶² Dans l'article « Des matériaux traditionnels aux nouveaux matériaux, Plan, Ligne, Volume, Entre peinture et sculpture: la dimension du plan », Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, p. 165.

La photographie est le support de l'œuvre de Georges Rousse. L'artiste reconstruit l'espace réel en déterminant la position de l'appareil photo²⁶³. Dans ce cas, la mesure de la distance entre l'appareil photo et l'espace de plan pictural peut être considérée comme une des conditions primordiales. Une autre condition concerne la lumière. Dans les photographies de Georges Rousse, la lumière rend l'espace lumineux et naturel. Comme le dit Ludwig Wittgenstein : « Si, sous un certain éclairage, toutes choses apparaissent blanchâtre, nous n'en tirerions pas la conclusion que la source de lumière devrait apparaître blanche²⁶⁴ ». Non seulement cela accentue la distinction entre la forme de l'espace du plan pictural et celles de ses environs, mais aussi cela montre le contraste de la matière de l'espace réel avec l'espace du plan pictural.

²⁶³ L'appareil photo se substitue à l'œil de l'artiste à cause de l'utilisation d'un objectif déformant l'espace. Lors de la réalisation d'une œuvre, Rousse place sur le verre dépoli de l'objectif un calque avec le tracé des contours de ce qu'il veut réaliser, ce qui lui permet de vérifier que le motif souhaité coïncide avec le tracé fait dans l'espace réel. Il reporte le motif dans cet espace avec l'aide de ses assistants. *Wikipédia* : Georges Rousse [en ligne], Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Rousse>, (consulté 21. 06. 2012).

²⁶⁴ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, 1951, cité dans Michel Verjux, *Morceaux réfléchis Écrits 1977-2011*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2011, p. 268.



Hung-Chih Wang, image de *Socle/Socle II*, 2010, 150 x 245 cm, C-Print.

3.3.1.2. Une image de *Socle/Socle II*

Un phénomène m'a touché alors que je contemplais *Socle/Socle II* de loin, dans la salle d'exposition vue à travers le jardin. Sous l'influence des nuances de la couleur et des panneaux (fenêtres) coulissants, j'ai eu l'impression, en voyant cette salle d'exposition, d'être devant un paysage bidimensionnel, une image picturale²⁶⁵, les panneaux (fenêtres) coulissants constituant alors comme un cadre. Je veux dire que c'était de même que l'image peinte encadrée d'un paysage apparaît comme une représentation de la nature, sauf qu'il s'agissait du phénomène inverse : passage de 3 à 2 dimensions et non de 2 à 3 comme dans un paysage peint. Le contenu de ce tableau m'évoquait un ukiyo-e²⁶⁶, une figuration proche de l'impressionnisme mais à la manière orientale. L'impression que j'eus alors était comme composée de deux couches²⁶⁷ transparentes superposées : l'image d'un ukiyo-e dans ma mémoire sur le spectacle que je regardais. De quelle manière un objet tridimensionnel peut-il s'approcher ou se transformer en une image picturale, bidimensionnelle ? Ainsi, dans le cas de *Socle/Socle II*, comment sa monstration pouvait-elle se rapprocher de celle des photographies de Georges Rousse tout en gardant son propre aspect ? Sans intervention picturale ni couleurs complémentaires ?

²⁶⁵ Ici, l'image picturale semble être la surface plane picturale de Kazimir Malevitch, puisque l'impression que j'ai eue ne vient pas d'une peinture. Malevitch a dit : « Chaque surface plane picturale, transformée en relief pictural saillie, est une sculpture artificielle, et tout relief-saillie, transformé en surface plane, voilà la peinture ». Reprise dans l'article « Des matériaux traditionnels aux nouveaux matériaux, Plan, Ligne, Volume, Entre peinture et sculpture: la dimension du plan », Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, p. 163.

²⁶⁶ L'ukiyo-e (浮世絵, terme japonais signifiant « image du monde flottant ») est un mouvement artistique japonais de l'époque d'Edo (1603-1868) comprenant non seulement une peinture populaire et narrative originale, mais aussi et surtout les estampes japonaises gravées sur bois. *Wikipédia* : Ukiyo-e [en ligne], Disponible sur : < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>>, (consulté le 08. 06. 2012).

²⁶⁷ Comme la fonction infographique dans le logiciel Photoshop : calque. Les calques sont, en infographie, un ensemble de couches empilées les unes au-dessus des autres, dont chacune contient une partie des éléments de peinture ou de dessin constituant l'ensemble et est transparente ailleurs. *Wikipédia* : Calque [en ligne], Disponible sur : < [http://fr.wikipedia.org/wiki/Calque_\(infographie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Calque_(infographie))>, (consulté le 08. 06. 2012).

En conséquence, j'ai tenté de faire une telle « photographie » de *Socle/Socle II*. Mais pourrait-elle montrer quelque chose de proche de l'effet d'un plan bidimensionnel (mais pas d'un plan pictural) se trouvant au sein d'une tridimensionnalité ? J'ai positionné l'appareil photo face à *Socle/Socle II*, dans une position similaire à celle d'où j'avais eu l'impression. Par la suite, j'ai abaissée quatre tubes fluorescents près du sol contre le mur. Dans la salle d'exposition, il n'y avait plus que la lumière des tubes répandue sur les quatre colonnes de carton. Sur le fond sombre de la maison se détachait clairement la forme irrégulière/accidentée des colonnes. Avec cette lumière blanche, la matière des cartons ondulés devenait plus présente, et il y avait ainsi alors une homogénéité. Cette homogénéité de carton offrait une forme géométrique à la maison traditionnelle. Cependant, l'objectif de l'appareil photo se trouvait à une longue distance de *Socle/Socle II*. Cette distance ne permettait pas à l'appareil photo de capter avec suffisamment de précision les détails et la matière des cartons. Dans cette prise de vue, l'homogénéité des cartons est devenue floue, tandis que le profil de chaque colonne a été accentué. L'obscurité du fond découpée par la forme irrégulière/accidentée des colonnes ressemble à l'une des caractéristiques des œuvres de Rousse et de Varini.

3.3.1.3. La fusion dimensionnelle chez Lilian Bourgeat



Fig. 56 : Lilian Bourgeat, *Dispositif pour lancer des ballons de basket*, 1998, installation, dimensions variables, bois, impression sur papier, corbeille.

Dans son *Dispositif pour lancer des ballons de basket* (1998), l'artiste Lilian Bourgeat propose au spectateur de s'exercer au shoot à trois points du basket avec des feuilles de papier et une corbeille à papier. Jean-Marc Huitorel décrit et commente ainsi cette œuvre : « Une longue planche au sol, prélèvement d'un revêtement de salle de basket. A quelques centimètres de l'une des extrémités, le trait blanc qui marque la limite du lancé franc. A l'autre bout, fixé en haut du poteau, le panier. En fait, une corbeille à papier sans fond. Juste devant la limite blanche du lancer, une pile de feuilles de papier, carrées, sur lesquelles est imprimé un ballon de basket. Le joueur froisse une feuille en boule et tente le panier. C'est une partie de bureau. C'est pour les journalistes et pour les critiques d'art. C'est surtout pour ceux qui savent à quel point l'art est un sport.²⁶⁸ »

Lilian Bourgeat a joué certaines répliques, circulant dans son œuvre. Chaque objet représente à la fois deux situations, sportive et bureautique. L'impression du ballon de basket sur papier n'est qu'une image. Mais quand ce papier est froissé en boule pour former un « ballon » physique, on

²⁶⁸ Jean-Marc Huitorel, « Dispositif pour lancer des ballons de basket », dans : *Lilian Bourgeat*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 33.

a la transformation d'une figure/image bidimensionnelle en un objet tridimensionnel. Pourtant, si ce ballon de basket en image peut être métamorphosé en un ballon de basket « physique », c'est grâce à cette circonstance que sont aussi créées des conditions environnementales analogues à celle d'un terrain de basket : modification de la corbeille, changement de sa disposition simulant celle d'un panier de basket, et surtout intervention en ce sens du spectateur. Tout cela suggère qu'un ballon « physique » doit être projeté vers sa destination « conventionnelle ». Parallèlement, un jeu de loisir/plaisir est produit réellement par l'effet de lancement du « ballon » dans la corbeille. Cependant, le résultat de ces papiers froissés dispersés sur le sol ne nous oriente plus directement vers la situation « sportive », mais vers la « bureautique ». Mais concernant le titre, celle-ci a été délibérément ignorée puisqu'il ne mentionne que des *ballons de basket*, en identifiant image signifiante et objet signifié. L'artiste a raisonné de manière humoristique.

Nicolas Exertier parle ainsi de cette image de ballon de basket : « Lilian Bougeat donne au contraire à penser que seule la destruction de l'image permet de créer un objet efficient. Détruire des photocopies de ballons de basket en les roulant en boule permet en effet de donner corps à de "vrais" ballons.²⁶⁹ ». Il s'agissait de constater que la destruction d'une image est à la fois construction matérielle du signifié par cette image. Cela m'a fait penser à quelque chose d'analogue dans ma démarche avec *€52851*. Dans celle-ci, si la publicité sur certaines PLV de film était une image analogue à l'image de ballon de basket, sa destruction construisait quelque chose qui y était virtuellement quoique non prévu. Par l'action de grattage, une autre plastique de cette surface, son contour et sa vraie texture, étaient manifestés. La forme du contour dépendait encore de l'image originelle de la publicité, et la surface grattée héritait ainsi pour son contour de cette image, comme si elle en était l'ombre. Cependant, l'aura narrative qui avait été celle de la publicité pouvait encore se dégager de l'objet physique si

²⁶⁹ Nicolas Exertier, « Portrait de l'artiste en jeune chien », dans : *Lilian Bourgeat*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 21.

l'on privilégiait le contour, le dessin, au détriment de la texture matérielle : alors l'objet redevenait un signifiant pour un signifié, il redevenait image en faisant passer sa plastique à l'arrière-plan.



€ 52851

Hung-Chih WANG

exposition
du 5 juin au 7 juin 2009
de 10h00 à 20h00

vernissage
le jeudi 4 juin 2009
à partir de 18h00

cité internationale des arts
atelier 1702
15 rue geoffroy l'asnier 75004 paris
mobile +33 (0) 6 18 74 33 81
wanghungchih@gmail.com



Carton d'invitation de l'exposition €52851, 2009, 7 x 12 cm, papier imprimé, 300 exemplaires.



Vue de SHOPPING dans l'exposition €52851, 2009, atelier A1702, Cité internationale des Arts, Paris.

3.3.2. La transformation de deux dimensions en trois dimensions

- Tiens, regarde, un carton d'invitation pour une exposition qu'on m'a donné. Il y a une image vraiment baroque dessus.
- Ah oui, c'est vrai ! Une fille avec trois sacs de shopping, et son corps est coupé en deux ! Enfin...c'est plutôt l'image de la fille qui est coupée en deux.
- Mais non ! Je veux dire qu'il y a un sac de shopping gigantesque devant l'immeuble.
- Ah oui, je le vois. Un sac aussi grand ! Ce n'est pas un vrai ?
- Je ne sais pas.
- Je pense que si. Mais tu vois l'interstice au milieu du sac ? On dirait qu'il est formé de deux parties. C'est sûrement un artiste qui a fait le sac ?
- C'est possible, mais c'est possible aussi qu'il vienne d'ailleurs.

*

- Et où est l'espace de l'exposition ? C'est bien ici ?
- Ah! Oui! C'est bien ici. Je vois un sac gigantesque installé au milieu de rien, comme sur le carton d'invitation. J'ai envie d'y aller.
- Vas-y ! Mais il faut d'abord réussir à passer la porte ! Il bloque.

*

- Qu'est-ce que c'est que ce sac gigantesque ? Il est vraiment grand, il est plus haut que la porte d'à côté.
- Tu vois! Le sac sur la photo du carton d'invitation était bien un objet réel.
- J'aurais dit que la photo du sac sur le carton d'invitation avait été travaillée par ordinateur.
- Mais où est l'image sur le sac ? Il y avait une image sur le sac de shopping !
- Attends, je vois quelques traces sur la surface. Il me semble que l'image a été enlevée. On l'a enlevée, mais en en laissant des traces... Pourquoi ?
- C'est peut-être pour cacher quelque chose ? Ou pour laisser des indices pour montrer autre chose ?
- L'image est présente sur le carton mais absente dans l'exposition. On dirait qu'il y a un rapport, un lien entre les deux.

*

- Tu connais ce lieu d'exposition? C'est une institution?
- Il me semble que c'est une résidence pour des artistes de tous les pays. On m'a dit qu'il y avait des salles d'exposition. Et il y a aussi trois cents ateliers. Ce sont des artistes qui viennent de partout et qui restent pour un séjour de trois mois à un an. Il y a aussi bien des peintres que des sculpteurs, des graveurs, des photographes, des céramistes, des danseurs, des chorégraphes, des musiciens... Ce qui fait que les ateliers ont des tailles et des équipements différents, en fonction des spécialités des artistes.

- Les artistes ne restent pas longtemps dans la résidence...c'est peut-être pour ça que la durée de l'exposition n'est que de quatre jours. Est-ce que cette œuvre a été faite spécialement pour l'exposition ou est-ce que c'est une œuvre qui existait déjà ?

Ces dialogues sont supposés avoir eu lieu entre plusieurs visiteurs, provoqués par la rencontre de *SHOPPING* dans l'exposition € 52851 à la Cité internationale des Arts de Paris. Cette conversation n'a d'autre raison que de commenter le carton d'invitation et l'œuvre *SHOPPING*, en évoquant certains aspects, ou en livrant des observations faites sur eux.

3.3.2.1. Causer une impression

Le carton d'invitation de l'exposition €52851 veut fonctionner en causant une impression initiale chez le spectateur.

Avant l'inauguration de l'exposition €52851, j'avais distribué des cartons d'invitation aux invités. Sur le recto du carton, le nom de l'exposition et des informations pratiques sont indiqués. Le verso est recouvert d'une photo imprimée. Ce carton ne servait pas seulement de message ordinaire, pour informer du lieu de l'exposition, il voulait aussi faire passer au spectateur un message, en suggérant une impression, liée à l'imaginaire du fait des dimensions de ce qu'il montrait.

Le contenu de la photo du carton d'invitation présente un grand objet posé devant la porte d'un immeuble. L'objet ressemble à un sac de shopping entièrement recouvert d'une image rouge. Le contenu de l'image, sur le profil de l'objet (sac), représente une jeune femme blonde avec trois sacs de shopping à la main. Elle semble avoir l'air de rencontrer quelque chose, mais on ne peut pas savoir ce qu'elle rencontre exactement. Sur l'autre côté du sac, on lit le mot « SHOPPING » écrit en blanc au milieu et on voit un cordon servant de poignée accroché en haut du sac.

Le carton d'invitation fait 7 cm sur 12 cm, légèrement moins qu'une carte postale standard (10 x 15 cm). Quand il la prend en main pour regarder l'image, le spectateur met en jeu deux contacts, physique et visuel.

D'une part, on peut identifier par son aspect un sac de shopping, mais d'autre part on peut aussi évaluer la taille de ce sac par son environnement, et il y a contradiction, ce qui fait douter que ce soit un sac. Mais, si d'autre part on considère que c'est le sac qui est de taille normale, alors c'est son environnement qui devra être considéré comme une maquette de grande échelle, ou bien comme une installation pour enfants. Le spectateur fera une estimation des dimensions réelles de l'environnement à partir de là. À ce

moment-là, la porte d'entrée sera évaluée mentalement à environ 40 - 50 cm de hauteur.

Un sac pour faire les courses est conçu pour une prise en main pratique, sa taille est donc forcément en rapport avec la taille humaine. Si un sac est géant, même s'il a conservé sa forme ordinaire, il devient un objet surhumain, il ne peut plus être un sac. Nombre de spectateurs m'ont questionné sur ce sac géant : est-ce un vrai ? Sa taille est-elle une illusion, un trucage par travail à l'ordinateur ? Le carton d'invitation crée/cause une incertitude quant à son existence véritable. Ce pourrait être un trucage. De plus, visuellement, la photo du carton peut donner au spectateur une vue globale mais elle reste limitée puisqu'encadrée. Quand l'image devient « plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée²⁷⁰ » dit Claude Lévi-Strauss.

²⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 35.

3.3.2.2. Transmission

Dans un deuxième temps, sur les lieux réels de l'exposition, nous nous trouvons face à un « vrai » sac de shopping, mais qui mesure bel et bien deux mètres cinquante de haut, qui dépasse la porte à côté. La position du sac est identique à celle qu'il a sur la photo du carton d'invitation. Mais l'image rouge qui figurait sur le sac de la photo du carton d'invitation n'est plus présente sur le sac de l'exposition. À la place de l'enveloppe du sac il y a maintenant une surface ondulée de carton. Par ces deux images, avant et après, je veux suggérer quelque chose au spectateur, lui faire faire ainsi une expérience de confrontation à l'objet. Je le fais en indiquant au spectateur une triple échelle à repérer, mais je le fais aussi en lui faisant faire une translation de l'attention entre deux images : de l'image picturale à l'image plastique.

Voici les différences d'échelles que nous rencontrons :

- L1. Différence d'échelle entre celle du spectateur dans la réalité et celle de la photo du sac sur le carton d'invitation.
- L2. Différence d'échelle entre celle du spectateur et celle du sac réel dans l'espace d'exposition.
- L3. Différence d'échelle entre celle de la photo du sac sur le carton d'invitation et celle du sac réel dans l'espace d'exposition.

En fonction de sa position, la perception du spectateur est amenée à être modifiée. Dans L1, l'image est cadrée et fixe, c'est le rectangle d'un carton d'invitation. En revanche, dans L2, par rapport à la position du spectateur, l'apparence du sac est sans cadre et non fixée. Dans les trois dimensions qui sont celles de l'espace réel, davantage de l'aspect du sac est perçu par le spectateur, ce qui fait qu'il peut en recomposer une vision combinée. De plus, le sac géant, en tant qu'objet attirant, focalise l'attention du spectateur. L1 et L2 sont donc comme des comparaisons objectives. L3

provient d'une confrontation introspective des deux aspects différents du sac : commercial et dépouillé.

Le foyer de l'attention dans (L1) est probablement constitué par toute l'image du plan, par la surface plane. En revanche, quand nous sommes réellement face au sac, dans une dimension physique (L2), la forme du sac devient la première chose qui attire notre regard, et elle focalise l'attention. Concernant l'effet de (L3), il impose une comparaison qualitative quant à la différence de surface des sacs. Surtout la différence de couleur, mais aussi l'atmosphère différente d'un sac commercial et d'un sac dépouillé.

Sur le carton d'invitation, la couleur rouge du sac est encore accentuée par la couleur grise terne des alentours du sac. En revanche, dans l'espace d'exposition, le sac sans son revêtement rouge apparaît comme fait d'un matériau mat. La couleur de son carton, beige, est une couleur visuellement douce et sans éclat. Comme l'environnement n'est pas lumineux, la saturation de la couleur n'est pas très forte, la couleur du sac est proche de celle de son environnement. Du fait que sa couleur unie coïncide avec toute sa surface plane, sa plastique s'en trouve mise en évidence (L2). Cela fait que le foyer de l'attention est naturellement fixé sur la forme du sac, ainsi que sur le volume qu'il forme. Alors la plastique propre du sac s'affirme bien plus que quand il avait sa couleur rouge (L3) et que l'image du shopping y était associée (vanité, consommation, etc.). Mais par ailleurs, avec la lumière, la couleur pouvait aussi manifester la plastique du sac (L1), si on réussissait à oublier son image, bien que dans cette plastique la *couleur* l'emporte alors plutôt sur la *forme*.

3.3.2.3. Destination

Lors des deux rencontres, l'une par la photo du carton d'invitation et l'autre directe dans l'espace réel de l'exposition, tous ces sacs étaient présentés :

- S1. Trois sacs sur l'image du sac du carton d'invitation.
- S2. Le sac géant avec son revêtement figurant sur le carton d'invitation.
- S3. Le sac géant sans son revêtement exposé dans l'espace réel.

Les sacs de ces trois groupes ont tous la même forme, l'ordinaire et utilitaire, et leurs fonctions sont similaires (sauf celle du sac géant, qui ne peut plus l'assumer mais seulement l'évoquer, on l'exagérant). Ainsi, ils semblent tous nous orienter vers ce que signifie le mot « shopping ». Il est possible de relever les indices de cette orientation, étape par étape, en suivant l'ordre des *rencontres* :

1. Dans S1, les images figurant sur les trois sacs que tient la consommatrice font penser à celles de grandes marques de la mode. Les trois sacs pourraient être immédiatement perçus comme des sacs de shopping, même sans être comme ici, « en position d'achat ».
2. Dans S1, la jeune femme a un air vain²⁷¹. Avec ses trois sacs de shopping à la main, elle semble être le type même de quelqu'un en train de multiplier les achats futiles. Ainsi, la présence d'un tel personnage renvoie à la relation entre le désir humain et l'objet de ce désir.
3. Dans S2, le mot « SHOPPING » est écrit au milieu d'un des côtés du sac. Sa signification semble être : courir les magasins pour regarder, comparer et acheter.

²⁷¹ Son attitude générale manifeste une surprise, notamment son visage. Mais nous ne pouvons pas savoir ce que l'on voulait montrer, ni juger de la réussite, car nous ne connaissons pas le scénario.

4. Dans S2, la plastique du sac géant est similaire à celle des trois autres sacs mentionnés en 2. Il peut être considéré comme un sac de shopping à cause de sa forme. En revanche, ce sac géant ne peut visiblement plus remplir la fonction d'être tenu par une femme, c'est plutôt lui qui pourrait la contenir, vu ses dimensions surhumaines. Le contenu de cette photo ressemble à l'affiche d'un film dont le scénario parlerait de l'effet dévastateur du shopping. C'est lui qui vous tient.

5. Dans S3, le sac géant n'apparaît pas aussi directement comme un sac de shopping, parce qu'il n'a plus son revêtement comme dans S1 et S2. Néanmoins faire l'hypothèse d'un rapport avec le shopping malgré l'absence de ce revêtement semble naturel, à cause de sa plastique qui évoque une impression de déjà-vu. Par ailleurs les traces qui subsistent à sa surface évoquent un revêtement enlevé : cela devait être, malgré sa taille, un sac de shopping. Ceux qui ont le carton peuvent avoir l'impression d'un manque par rapport au souvenir qu'ils en avaient : le sac n'était-il pas rouge avec une photo de femme ?

Au fil des étapes précédentes, on comprend que tous ces sacs ont bien à voir avec le shopping. Cependant, après avoir vu de façon répétée un revêtement sur tous ces sacs, on s'interroge sur son absence sur le sac de l'espace réel. Après avoir vu toutes ces allusions au symbole du shopping, on se demande quelle peut être bien être la relation entre absence de revêtement et shopping ? Ce sac est et n'est plus une image du shopping, tout à la fois : où le classer ?

Pour que puisse être ressentie une certaine impression, un intermédiaire pour la déclencher est nécessaire. Cet effacement du revêtement est ce qui suscite une impression de manque chez le spectateur, qui cherche alors dans sa mémoire (la photo du carton d'invitation) pour vérifier qu'il y avait bien, avant, un revêtement.

L'enjeu de l'absence de ce revêtement dans *SHOPPING* ressemble à celui des œuvres de l'exposition €52850. La fonction originelle et normale d'un tel sac géant est ordinairement la publicité et il est installé sur le lieu de vente (PLV), dans un cinéma, par exemple, pour attirer le regard et faire la promotion d'un film. L'image, qui a alors la taille et la fonction d'une affiche, fait donc partie de la promotion en présentant une scène du film. Quand la période de promotion du film est passée, il perd tout usage. Autrement dit, la mission de l'affiche est terminée, parce que la relation contractuelle entre la publicité et ce à quoi elle est destinée est close. Lorsqu'une situation de PLV se trouve hors contexte, déplacée, comme dans le cas d'une PLV située dans un espace d'exposition, il y a alors comme une « rupture de lieu contractuel » (le lieu, LV, devrait être un cinéma), cette affiche de type PLV n'a plus lieu d'être, plus de raison d'être, et elle devient effaçable réglementairement. L'affiche est supprimée. Mais cette PLV se présentait aussi sous la *forme plastique* d'un sac de shopping, plastique qu'elle garde, même son affiche enlevée. Pourtant le revêtement manque : curieux symbole du shopping. Est-ce un symbole de l'anti-shopping que ce sac dépouillé, purifié, régénéré ? Cette forme est donc un indice qui continue de renvoyer à sa destination originale : le symbole du shopping, mais en la contrariant. Aucun autre sac usuel n'a la forme, d'un sac de shopping, typique. En dépit de la discordance des apparences (sac affiché et sac « purifié »), sa forme plastique d'un objet pour PLV permet encore d'y voir une allusion au *SHOPPING*, mais pour quoi faire ? Pas pour en faire la publicité. Il questionne donc, il dé-range.

3.3.3. Fusion entre plastique et forme enfantine

L'artiste Chang-Seo Park m'avait invité à participer à l'exposition collective *To Permeate* (Pénétrer) avec six autres artistes à l'Espace des Arts Sans Frontières²⁷². J'y ai présenté trois travaux : *Le Puzzle de Yann*, *GNIK NOIL : les céréales de Théo* et *Titeuf*, les deux premières œuvres ayant été spécialement réalisées pour cette exposition. Le *Titeuf* avait été exposé à l'exposition *€52851*. Mais ici, il n'est plus situé entre le grand sac de *SHOPPING*, la PLV de *Monstres vs. Aliens* et *Terminator*, comme représentant avec eux d'une émancipation du statut de subordination vers une existence propre, car il s'inscrit par sa silhouette enfantine dans un ensemble harmonieux avec les deux autres travaux.

²⁷² « Situé dans le 19^e arrondissement [...] cet espace destiné à des expositions à but non lucratif, est dirigé par une Coréenne : ce n'est ni une galerie ni un musée institutionnel. », Chang-Seo Park, *Perméabilité et ambiguïté du processus artistique, Langage, Production, Appréciation*, Thèse sous la direction de Jean Da Silva, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 310.

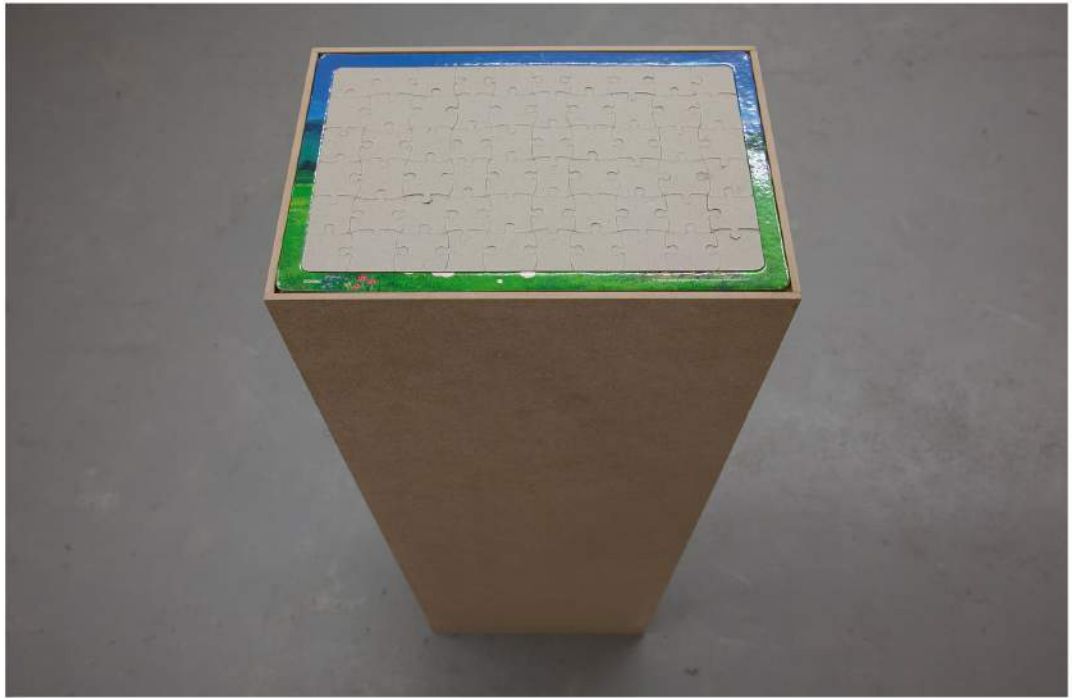


Fig. en haut :
Hung-Chih Wang,
Le Puzzle de Yann,
2012,
38,5 x 25,3 cm x 0,4 cm,
puzzle (60 morceaux), bois.

Fig. en bas :
Socle du *Puzzle de Yann*,
2012,
38,5 x 25,3 x 113 cm,
hauteur de Yann Wang,
bois, colle.

3.3.3.1. *Le Puzzle de Yann*

Le Puzzle de Yann est un travail concernant deux objets en relation de contenu, irreprésentable et même non perceptible, et de support, décelable. Il s'agissait à l'origine d'une réflexion, faite après une certaine observation de Yann Wang²⁷³, qui jouait avec un puzzle. Ce travail consiste donc en deux parties. L'une est un puzzle et l'autre est son support.

Ce puzzle était l'un des puzzles avec lesquels Yann jouait le plus fréquemment, car son image représentait l'un de ses mangas préférés. Ce puzzle est constitué de soixante morceaux posés sur un plateau dont le bord est relevé. L'image ne couvre pas seulement la partie puzzle mais s'étend aussi sur le bord. La première fois qu'on jouait à ce puzzle, il n'était pas aisé de trouver les bonnes positions relatives des morceaux. C'est pourquoi j'ai conseillé à Yann de trouver en s'aidant de la couleur de l'image et de la forme rectiligne du bord : quels morceaux avaient d'abord la même couleur que celle du bord, et quels morceaux avaient un bord droit qui s'adaptait à la forme droite du bord. Cela lui permettrait de reconstruire, du pourtour vers le centre, plus facilement l'image complète. Mais après y avoir joué plusieurs fois il n'avait plus besoin de cette méthode, parce qu'il connaissait maintenant par cœur l'image, avec la position de chacun de ses morceaux. Il pouvait désormais commencer ce puzzle sans ordre, à partir de n'importe quel morceau. Il me semblait qu'un tel jeu avait pour lui perdu tout pouvoir de défi. Cela ne signifiait pas seulement la fin de ce jeu (Yann ne joue plus quand il n'y trouve aucun défi), car cela m'a fait réfléchir sur sa façon de reconstruire grâce à une telle mémorisation de l'image.

Cette mémorisation m'a évoqué la manière dont, dans *€52850* et *€52851*, on a une impression de « déjà vu » à propos de certains aspects des contours du support de la PLV. Cette impression est évoquée par leur seul contour, car leur surface grattée ne dit plus rien. Quant à Yann, sa

²⁷³ Yann Wang est mon aîné et avait six ans et sept mois au moment de la réalisation de ce travail.

mémorisation était celle de l'image complète du puzzle : en effet, les morceaux de ce puzzle ont pour la plupart une forme assez identique (deux côtés opposés avec chacun une sorte de « tête », et les deux autres avec chacun une sorte de golfe). Ce n'est pas seulement pour faciliter l'intégration des pièces l'une à l'autre, mais aussi pour fragmenter l'image en morceaux qui ne peuvent pas être reconnus par leurs contours, trop similaires, et qui semblent à première vue tous convenir à l'emboîtement. Si cette image était grattée ou bien monochrome, comment pourrait-on jouer à un tel puzzle ? N'y aurait-il plus pourtant ce même lien relatif entre les contours des morceaux qui permet de les associer ? Mais dans ce cas, la logique de reconstruction du jeu ne pourrait plus être celle du jeu original, mais serait longue et hésitante, chaque morceau devant être essayé puisque son contour ne le distinguerait presque pas de façon visible. Par conséquent, j'ai posé à l'envers les morceaux du puzzle, qui ont alors tous la même couleur monochrome grisâtre. Ce gris provient de la couleur du matériau du puzzle, et une fois que le puzzle est monté, la forme de chaque morceau devient plus évidente et plus lisible que sous son aspect original, où elle était cachée par l'image, comme dans le cas des PLV après grattage dans *€52851*. Puis j'ai replacé le puzzle monochrome dans son plateau dont le bord gardait, lui, encore une partie de l'image. Cela permet, au spectateur, en s'aidant de la présence du bord coloré, de penser au contenu manquant, et de s'en faire un « début » d'évocation, mais surtout de réfléchir à la situation. Est-ce encore un puzzle ? Sinon, qu'est-ce ? Où le classer, où le ranger ?

L'autre partie de ce travail est un parallélépipède de bois brut dont la hauteur (113 cm) est mesurée pour correspondre à celle de Yann à l'âge de la réalisation de ce travail. C'est le support du puzzle. Le puzzle ayant été intégré précisément dans la face verticale au sommet de ce parallélépipède, la superficie du puzzle fait donc intégralement partie du parallélépipède, dont elle forme un des côtés, le supérieur. Vue de profil avec Yann à côté, on constate que la hauteur du parallélépipède ne permettait pas au Yann de cette époque de voir le puzzle. Cette non-perceptibilité n'était pas

seulement liée au fait que manquait l'image, à une absence, mais à une présence : celle du socle parallélépipède mettant le puzzle en valeur, son présentoir. Il y a des relations contradictions entre le parallélépipède socle-présentoir et le puzzle. D'un côté de parallélépipède présente le puzzle mais sa hauteur le rend invisible à l'enfant (Yann). De l'autre côté, le puzzle complète le parallélépipède comme un de ses côtés, mais cela l'empêche de fonctionner comme puzzle. Le statut du puzzle est lui aussi contradictoire. Il est à la fois présentoir et présenté et ni l'un ni l'autre.

Par ailleurs il y avait entre le bois brut du parallélépipède et le pur carton désormais des morceaux de l'ex-puzzle une parenté de matériau brut, une fois l'image ôtée. Cette claire matérialité faisait contraste avec l'immatérialité du contenu manquant du puzzle et de l'image, devenue obscure. Cependant, la caractéristique du parallélépipède ne résidait pas seulement dans son rôle de support ou de socle pour soutenir un objet ou séparer une œuvre de son environnement : il s'imposait comme « une partie » du travail *Le Puzzle de Yann*. Par là il renvoyait à la même problématique du « socle sculpturé »²⁷⁴ que j'avais traitée précédemment.

²⁷⁴ Voir p. 122.



Fig. en haut :
*GNIK NOIL : les
céréales de Théo*,
2012,
16 X 13 cm,
découpage d'un
paquet de céréales
en carton.

Fig. en bas :
Titeuf,
2009,
38,5 x 165 x 25,3 cm,
présentoir à livres en
carton.

3.3.3.2. *GNIK NOIL : les céréales de Théo*

Dans ce travail, j'ai découpé le contour de l'image de deux lions d'un paquet de céréales en carton. Le découpage a été placé à l'envers : la face qui se trouvait à l'intérieur est donc devenue la face extérieure. Cette face est de la couleur grise du matériau brut. Je l'ai ensuite collée sur une feuille de papier noir mat afin d'accentuer son contour. Cette forme figure un lion à mi-corps et un autre lion la queue vers le haut. Quant à sa présentation pour l'exposition, je l'ai installée, comme un tableau, dans un cadre de matériau miroir inox, accroché à l'un des murs de l'espace de l'exposition. On pouvait voir se refléter le travail *Titeuf*, sous un certain angle, dans le miroir de sa glace et le miroir inox de son bord.

L'idée de ce travail est proche de celle de *€52851* : il s'agissait, à partir d'une identification de ce qu'avait été l'objet, de réfléchir sur son changement de statut ontologique, de subordonné ayant sa finalité propre. Leurs aspects formels sont aussi similaires : la présence de leurs contours et l'absence de leurs surfaces. Pourtant, la manière de « cacher » cette surface dans *GNIK NOIL : les céréales de Théo* est plus simple que celle de *Le Puzzle de Yann*. Elle était simplement mise à l'envers, et non plus grattée. L'action du grattage d'une surface consiste à la fois à supprimer la surface originale et à lui donner un nouvel aspect. L'intégralité de ce genre de travail a un seul sens : faire parvenir à une saisie du pourquoi de l'enlèvement de la publicité en éveillant la conscience d'être vigilant à tout. Quant à l'action de détournement de l'objet dans *Le Puzzle de Yann* et dans *GNIK NOIL : les céréales de Théo*, l'objet a conservé son état original, mais il n'est plus visible, il ne le présente plus. Le sens de ces travaux-ci ne consiste pas seulement à faire prendre à l'objet un autre aspect, qui le rend équivoque, mais aussi à faire penser à la relation réciproque entre tel objet et son utilisateur.

« Papa, je veux manger ‘‘Roi Lion’’ ! S’il te plaît ! ». C’était un matin, à l’heure du petit-déjeuner, que Théo Wang²⁷⁵ m’avait demandé cela. Pour Théo, « Roi Lion » n’était pas seulement le personnage d’un long-métrage d’animation, mais aussi le nom qu’il donnait aux céréales de son petit-déjeuner. Ce souhait faussement étrange²⁷⁶ était rendu possible par la marque du paquet de céréales sur lequel figurait une image du Roi Lion. L’identification « Roi Lion = céréale » ressemble à celle « nom de la marque de cigarettes = nom du goût de ces cigarettes » que nous avons relevée à propos de *Paquet de cigarettes* : aucune explication ne peut jamais donner une idée exacte d’un goût. De même, sur ce paquet de céréales destinées aux enfants, même la représentation des céréales ne pouvait équivaloir au goût du contenu du paquet. C’est pourquoi la publicité pouvait y renoncer et chercher plutôt à créer une bonne atmosphère autour de son produit en attirant le regard par quelque chose qui stimulerait le désir d’achat chez le client. Ainsi, sur tel ou tel emballage d’un paquet de céréales, on trouve principalement des mots vaguement évocateurs de leur merveilleux goût mais surtout une image de personnages de dessins animés. Quant à Théo, vu qu’à son âge il ne pouvait saisir le sens de ces mots, c’est la figuration des personnages qui l’avait attiré. En ce sens, se présente une conclusion implicite : une forme figurative attirante, même sans rapport avec le produit, est plus attirante que des mots essayant de le décrire. C’est aussi la raison pour laquelle Théo appelait ces céréales-là « Roi Lion ».

Quand un spectateur est devant un tel découpage, il ne lui est pas très difficile de le deviner, vu la réputation du *Roi Lion*. Pourtant, il ne lui sera pas aussi aisé de parvenir, par cette silhouette, au « paquet de céréales », surtout s’il n’est plus enfant. C’était pour cela que le titre *GNIK NOIL : Les céréales de Théo* est une allusion qui sert de déclencheur. C’est-à-dire que

²⁷⁵ Théo Wang est mon deuxième fils et le petit frère de Yann. Il avait presque trois ans à la réalisation de ce travail.

²⁷⁶ Pourquoi faussement étrange ? Parce que pour Théo, vu son âge, « manger Roi Lion » n’avait rien d’étrange.

ce titre est comme un indice pour confirmer chez le spectateur son impression de reconnaître cette silhouette. *GNIK NOIL* est en fait le nom LION KING inversé, le nom original du film d'animation *Le Roi Lion*. En outre, si les lettres sont toutes en majuscules, c'était dans le but de ne pas montrer aussitôt que le sens de la lecture avait été inversé, ce qui serait évident avec « gniK noiL ». Quant à *Les céréales de Théo*, il s'agissait d'une allusion à un personnage inconnu et à son alimentation, ou bien peut-être à une histoire autour des céréales de Théo. Quant aux « : », leur emploi ajoute un dynamisme au texte. Dans ce cas, ils devaient mettre en relation les deux noms. Si on a découvert l'allusion au film par la silhouette et le titre à l'envers, peut-on deviner par lui que le découpage vient d'un paquet de céréales portant ce nom? Si la réponse est non, c'est parce qu'il y a un écart entre la référence inconnue de « Théo » et le fait que « céréales » renvoie à un paquet de céréales pour petit-déjeuner. Il faut une interprétation plus poussée pour combler cet écart, mais elle était apportée à l'occasion de la rencontre entre les spectateurs et l'artiste lors du vernissage, par exemple. Pourtant, en tant qu'œuvre artistique, son langage plastique est moins concerné. En revanche, si on peut saisir que la silhouette du découpage est celle d'un personnage de dessin animé, c'est grâce aux caractéristiques plastiques et enfantines de cette forme, qui permettait par ailleurs de l'associer à mes deux autres travaux dans l'espace de l'exposition.



Vue de l'exposition *To Permeate*, exposition collective (6-20 avril 2012), Espace des Arts Sans Frontières, Paris.



Chang-Seo Park, *Remember me*, 2012, peinture dorée, plaque de mousse de latex, contreplaqué, mousse coiffante, 90 x 160 cm.

3.3.3.3. La relation entre le texte proposant l'exposition et les travaux proposés

L'artiste sud-coréen Chang-Seo Park était aussi le curateur organisateur de cette exposition. Cependant, il m'avait montré son texte/récit commentant le thème de l'exposition, *To Permeate* (Pénétrer), qui lui donnait également son titre, pour qu'il y ait relation entre les œuvres exposées et son discours.

En Chine, autrefois, vivait un moine bouddhiste très connu qui s'appelait Jo-Jou. Sa renommée était si grande que beaucoup de gens venaient de tout le pays pour le rencontrer, pensant qu'il leur ferait connaître la vérité. Tout le monde accourait de très loin jusqu'au temple, et à leur arrivée il y avait une très longue queue. Après tout ce temps d'attente, arrivait enfin la possibilité pour chacun de parler en tête-à-tête avec le moine. Celui-ci demandait à chacun s'il venait pour la première fois ; si l'on répondait oui, le moine vous proposait de boire une tasse de thé. Mais quand il posait la même question à la personne suivante et qu'elle lui répondait qu'elle était déjà venue, le moine lui proposait également de boire une tasse de thé. Alors un autre moine, témoin de sa réponse et la trouvant étrange, demanda au moine renommé pourquoi il prescrivait toujours de boire une tasse de thé, que l'on soit déjà venu ou pas. Le maître lui répondit de boire une tasse de thé.

Dans cette histoire à but didactique, ce que voulait signifier le moine est justement une attitude égale en toutes circonstances. De même, pour connaître la vérité, il n'y a rien de nouveau à chercher, il faut seulement garder une attitude égale.

Ce qui se passe dans cette histoire de la tasse de thé se retrouve dans les pratiques artistiques. Nous pouvons trouver cette forme de travail parmi ceux mentionnés dans Esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud : « La partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles²⁷⁷. » Dans l'art des années 1990, Nicolas Bourriaud voit une mise en relation du rôle des spectateurs et de la forme artistique que l'artiste veut produire. Il ne prête pas tant attention aux actions des spectateurs, qui

²⁷⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 8. (note de Chang-Seo Park).

prennent des bonbons au des affiches, ou qui partagent une soupe thaïlandaise, qu'à la transformation de la forme artistique grâce à ces actes. Il remarque que du fait que le principe de ces formes artistiques s'appuie sur la transitivité de divers éléments sociaux, les œuvres deviennent des structures actives et ainsi créent d'autres formes artistiques. Ces structures parviennent à produire des formes d'interaction humaine : rencontres et relations sociales²⁷⁸.

Nicolas Bourriaud écrit : « La mise en formes de relations conviviales est une constante historique depuis les années soixante. La génération des années quatre-vingt-dix reprend cette problématique, mais délestée de la question de la définition de l'art²⁷⁹. » Délestée du contexte historique artistique ou de la situation socio-politique ? Délestée de la forme artistique ? Jusqu'à quel point un artiste peut-il être « délesté » de la question de la définition de l'art ? Souhaitons que ce délestage n'aboutisse pas à une stérilisation. À présent la situation est devenue plus complexe, et la controverse plus intense, notamment entre Nicolas Bourriaud et Jacques Rancière,²⁸⁰.

C'est pourquoi restons « cool ». Prenons simplement une tasse de thé.

Trouvera-t-on la vérité dans la préparation du thé ? Dans le goût du thé ? Dans l'action de boire le thé ? Dans l'esprit de la

²⁷⁸ Claire Bishop fait cette critique d'une telle conception : « Je ne veux pas dire que les œuvres d'art relationnel aient besoin de développer une plus grande conscience sociale, en faisant des panneaux d'affichage sur le terrorisme international par exemple, ou en donnant gratuitement du curry aux réfugiés. Je me demande simplement comment nous décidons de ce que comporte la « structure » d'une œuvre d'art relationnel et, dans ce cas, si on peut séparer le sens du sujet de l'œuvre visible, ou s'il fait corps avec son contexte. Bourriaud veut assimiler le jugement esthétique à un jugement éthico-politique des relations produites par une œuvre d'art. Mais comment peut-on mesurer ou comparer ces relations ? La qualité des relations en « esthétique relationnelle » n'est jamais vérifiée ni remise en question. Lorsque Bourriaud fait valoir que « les rencontres sont plus importantes que les individus qui les composent », je pense que cette question est (pour lui) inutile ; toutes les relations qui permettent le « dialogue » sont automatiquement supposées être démocratiques et donc bonnes. Mais qu'est-ce que le mot « démocratique » signifie vraiment dans ce contexte ? Si l'art relationnel produit des relations humaines, alors la question logique à se poser ensuite est : quels types de relations sont en train de se produire, pour qui et pourquoi ? », Traduit de Claire Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, October, n° 110, automne 2004, p. 65. (note de Chang-Seo Park).

²⁷⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du réel, 1998, p. 31. (note de Chang-Seo Park).

²⁸⁰ Nicolas Bourriaud, *Precairious Constructions*. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics < www.skor.nl/article-4416-nl.html?lang=en >

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 61 et 77-78.

Voire aussi Jacques Rancière, « Problèmes et transformations de l'art critique », *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 65-84. (note de Chang-Seo Park).

personne qui vient boire le thé ? Dans la conversation partagée en buvant le thé ?

Dans la situation incertaine de l'art contemporain, nous, les sept artistes de l'exposition (Charlotte Charbonnel, Dai-Jin Choi, François Mazabraud, Kwang-Hwa Chung, Chang-Seo Park, Jin-Hee Song, Hung-Chih Wang), nous travaillons et nous vivons avec passion. Nous espérons que nos travaux ne parlent pas d'une seule voix. Que les spectateurs applaudissent ou soient déçus..., nous espérons qu'ils seront « émancipés », et que les résultats de nos efforts pénétreront nos relations. Les artistes sont déjà pénétrés par le biais du langage de chacun. Qu'il s'agisse de l'aspect matériel, des souvenirs personnels, ou de la situation socio-politique, dans le contexte artistique esthétique, nous vous invitons à vous laisser imbiber pour « pénétrer » (To Permeate) avec nous.²⁸¹

Ce texte, me semble-t-il, se soucie de la cohérence de l'attitude de l'artiste en tant qu'artiste. Cette cohérence ne s'appuie pas selon lui sur la forme artistique que l'artiste veut produire, mais est plutôt relative à l'esprit de l'artiste lui-même. L'artiste doit adopter cette attitude en pénétrant dans l'art.

Dans l'espace de cette exposition, outre mes trois œuvres, il y avait sept pièces provenant de six artistes, un artiste présentant deux œuvres. Leurs formes artistiques relevaient de l'installation, de l'objet, de la sculpture, du dessin et de la vidéo. Le curateur avait sélectionné mes travaux pour leur démarche artistique de pénétration dans « la vie quotidienne ». Cependant, comment les œuvres se distinguaient-elles les unes des autres aux yeux du spectateur ? Manifestement, le curator avait sélectionné des œuvres qui ne se répéteraient pas du fait de la différence de leurs caractéristiques²⁸², et il y avait donc déjà cette distinction préalable.

²⁸¹ Les notes à ce texte sont aussi de Chang-Seo Park. Voir Chang-Seo Park, *Perméabilité et ambiguïté du processus artistique, Langage, Production, Appréciation*, Thèse sous la direction de Jean Da Silva, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2014, p. 310-312.

²⁸² Il résulte d'une interview du curateur que les caractéristiques pour lesquelles les œuvres avaient été choisies étaient : celle de Charlotte Charbonnel pour le matériau ; celle de Dai-Jin Choi était pour sa motivation politique ; celle de François Mazabraud pour la micro-politique ; celle de Kwang-Hwa Chung pour la mémoire ; celle de Chang-Seo Park pour sa dimension historique ; celle de Jin-Hee Song pour la relation personnelle.

Ou bien, le spectateur pourrait les distinguer grâce à leur référence sur la notice à l'entrée de l'espace de l'exposition. Pourtant, plongé au milieu de cet espace, directement face aux œuvres, comment le spectateur pouvait-il identifier lesquelles provenaient du même artiste ? C'est là une des questions que je me suis souvent posée sur les deux points de vue, de l'artiste et du spectateur, concernant une exposition collective.

Titeuf avait été réalisé pour une réflexion sur un phénomène de société : la subordination à la publicité. *Le Puzzle de Yann* et *GNIK NOIL : les céréales de Théo* avaient une origine personnelle et traitaient des relations entre forme et surface dans l'identification de l'objet. Ces travaux s'inspirent de situations rencontrées dans ma vie quotidienne. Par conséquent mes conceptions ne reposaient pas seulement sur l'hétérogénéité de leurs formes plastiques, mais encore sur l'homogénéité de leurs signifiants. Plastiquement, leurs formes et leurs dispositions spatiales étaient pour moi des conditions cruciales :

- *Le Puzzle de Yann* : une forme parallélépipédique comme socle et support.
- *GNIK NOIL : les céréales de Théo* (avec le cadre) : une forme carrée comme tableau et surface.
- *Titeuf* : une forme en ronde-bosse comme sculpture et objet. Sa forme plastique était conçue comme combinant visuellement les deux travaux précédents (les parties planes comme tableau et surface, celle entre les deux plans comme support.)

Quant à l'homogénéité de leur signifiant, elle vient de ce que leur surface se présente comme privée de son image mais elle vient aussi de leur commun aspect enfantin, celui des silhouettes (*GNIK NOIL : les céréales de Théo* et *Titeuf*) et celui des couleurs naïves et vivantes du contour du puzzle (*Le Puzzle de Yann*). Cette naïveté était aussi renforcée par l'association de la matérialité brute du bois et du carton.

En outre, cette matérialité brute du bois et du carton voulait aussi dialoguer avec celle de l'œuvre *Remember me*, de Chang-Seo Park, en forme de pierre tombale. Dans celle-ci, l'artiste a posé une plaque de mousse de latex sur un support dont la face horizontale est inclinée. « En faisant réapparaître puis disparaître un texte de Courbet, dit Park, j'ai tenté d'exploiter à fond les propriétés des matériaux utilisés. Le texte, écrit à la mousse coiffante, réveille ces paroles de Courbet puis disparaît, absorbé par la mousse de latex, assimilé.²⁸³ » Ce support était fabriqué en contreplaqué. L'apparence de ce bois le faisait contraster par sa destructibilité avec la durabilité du matériau utilisé généralement pour les pierres tombales. Le latex faisait aussi penser à sa fragilité. Cet aspect de *Remember me* semblait d'emblée manifester la fragilité humaine, et le paradoxe d'envisager la conservation du souvenir de quelqu'un au travers d'un objet si fragile, au contraire de ce que cherche à faire un monument, mais trompeusement. C'est ainsi que, matériellement, cet objet fragile était une pathétique réplique du résistant, mais plus véridique. De même que, s'agissant de la conservation de la mémoire, la disparition rapide du texte écrit à la mousse coiffante sur la plaque de latex répliquait à la pseudo-permanence des mots gravés dans la pierre non éternelle d'un monument. Ce signifiant, dans *Remember me*, allait simultanément dans le sens contraire des œuvres que j'exposais ici. Dans celles-ci, l'impression, que je voulais évoquer, celle de l'« image invisible » (celle qui avait recouvert l'objet concret avant que la surface en soit grattée ou retournée) était celle d'une image qu'on rencontre fortuitement. Ce genre d'image est omniprésent, inévitable dans la société actuelle²⁸⁴. Par cette ubiquité, c'est une masse immense de messages visuels (la publicité) issue de la logique de la consommation qui pénètrent furtivement dans nos vies quotidiennes. Si, l'on y est inattentif là où on est,

²⁸³ Chang-Seo Park, *Perméabilité et ambiguïté du processus artistique, Langage, Production, Appréciation*, Thèse sous la direction de Jean Da Silva, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2014, p. 336.

²⁸⁴ Jacques Lorthiois a dit aussi : « L'image est devenue notre principale référence. Dans les magazines, les affiches, à la télévision, sur les CD Rom ou internet, elle s'affirme comme notre réalité. Jacques Lorthiois, *L'image manipulée : presse, affiche, télévision, informatique, internet, l'image et l'enfant*, Nîmes, AVf Image et Communication, 2000, p. 1.

on risque de se cacher ce fait. Cependant, pour revenir à mes œuvres, leur présence à l'exposition ne voulait pas par un symbole monumental manifester contre la consommation, mais elles figuraient plutôt comme des objets issus de l'interruption du cycle de la consommation, tenant de répliquer délicatement à cette inattention au moyen de tel ou tel signal visuel, inattention encore plus grande chez les enfants, qui ne sont pas capables de distinguer l'intention derrière ces images publicitaires.

Conclusion

[...] Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé.

*On les appelle Holzwege. [« chemin à bois »]
Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence.*

Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un Holeyweg, sur un chemin qui ne mène nulle part.²⁸⁵

S'il était possible d'organiser différemment la présentation de mes œuvres, selon un ordre variable, comme le permet la *Logical box*, qui peut ranger et associer les œuvres à chaque fois différemment, comment s'arrêter à un ordre qui serait définitif parce que meilleur ? Pas d'ordre absolu, et pourtant il en faut bien un. La situation respective de ces travaux ressemble à celle des endroits où mènent les chemins dont parle Martin Heidegger. Leur trajet ne sert qu'une fois, pour aller y chercher du bois. Après, il égare. La forêt pourrait être ce lieu qu'on appelle « art ». L'artiste y fait son œuvre mais comment aller l'y retrouver ? Elle est autant dans le chemin qu'au bout de celui-ci, car là il semble qu'il n'y a rien. Où est le chemin, où est l'œuvre. L'œuvre est-elle dans le chemin, ou bien le chemin dans l'œuvre ? Où est l'art dans mes œuvres, où sont mes œuvres dans l'art ? Qu'est-ce que l'art pour moi ?

²⁸⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 7.

L'œuvre d'art est pour moi la concrétisation-concrétion matérielle d'une réflexion de l'artiste. À travers son art, l'artiste montre une problématique, pas une thèse : il n'y a pas de solution unique, mais un problème, parfois plusieurs, associés. Plusieurs solutions, ou parfois aucune. À considérer rétrospectivement le développement de mes œuvres, je suis étonné, et puis étonné d'être étonné de voir souvent certains rapports assez étroits entre mes œuvres et moi-même. Ces rapports proviennent de mes prises de conscience et de mes réactions à ce que j'ai vécu ou à ce que j'ai étudié. Ainsi, c'est l'expression de la confrontation entre mes connaissances et ma conscience, entre l'avant et l'après, entre ce que j'avais et ce que j'ai rencontré. Cet écart est aussi la raison pour laquelle je voudrais faire intervenir le spectateur, pour qu'il le perçoive et y réfléchisse. Il s'agit aussi de l'expression du déplacement physique puis intellectuel opéré par ma venue en France, errant sans cesse en un entre-deux à la fois ici et ailleurs. Ce mouvement concorde avec celui des objets dans mes œuvres, d'un domaine à l'autre (la *Boîte RANGER*, les objets cubiques et les présents), qui fait changer leur statut sans effacer tout à fait l'ancien, qui subsiste en un arrière-plan fantomatique.

Dans *RANGER*, la notion de « ranger » était pratico-spéculative, elle se servait d'un ordre pour exprimer un autre ordre, d'un domaine pour en exprimer un autre et pour questionner sur leur frontière. Rangement physique, rangement mental, translation physique, translation intellectuelle, passage du indique à l'esthétique, du pratique au spéculatif, de l'artistique au commercial. Les objets étaient faits pour matérialiser et faire jouer concrètement un concept moyennant une intervention active du spectateur pour les expérimenter. La société *RANGER*[®] est une installation plastico-conceptuelle pour ranger et faire penser le « ranger », pratiquement et théoriquement, et qui s'assimile ou se dissimule sous un service commercial en s'intégrant au milieu de notre société actuelle comme un caméléon conformiste-subversif. Cette société ne voulait pas seulement rapprocher vie quotidienne et spéculation, à partir des problèmes que pose la première, mais encore confronter l'écart entre l'art et la réalité. Cet écart

me permettait aussi de mesurer la praticabilité et la valeur d'une telle conception, en la confrontant au système de consommation, et de juger en retour celui-ci du point de vue de l'art. Jusqu'où peut-on les mélanger, comme l'eau et le lait, ou comme l'eau et l'huile ? Il apparaît que le concept n'est pas commercialisable, ou seulement partiellement (le *Rubik's Cube* et le *Taquin RANGER*[®] peut-être). Mais certains de ses objets fonctionnent parfaitement à deux niveaux : l'enfant peut jouer avec le *Rubik's Cube* et le *Taquin RANGER*[®] comme avec des jouets ordinaires. L'adulte y trouvera en plus autre chose, au niveau conceptuel esthétique-philosophique. Je proposais stratégiquement une souscription pour la société, afin qu'elle soit soutenue par une confiance gratuite demandée au spectateur, mais réelle : sans raison *et* avec raison, sans déboursier *mais* en s'intéressant. Était ainsi accentuée au paroxysme l'ambiguïté caractérisée du projet.

Puisque le projet *RANGER* était pour moi à considérer comme un micro-cosmos, le développement dans les combinaisons des objets cubiques pourrait aussi suggérer la relativisation inévitable entre un ordre absolu qui est celui du cosmos, qui est *senti* mais non intégralement *compris* (limites de la science) et les ordres spécialisés imparfaits et contradictoires des micro-cosmos : Le Grand Rangement et nos petits rangements-arrangements. Dans ceux-ci, l'enjeu de la hiérarchisation suggérait une réciprocité de dépendance des objets mais sans égale dignité ontologique. L'objet de forme cubique, dans son rôle de socle suggérait la subordination, alors qu'il devenait sculpture vu autrement, sans changer ni bouger. L'ambiguïté de ces objets provenait-elle de la détermination de leurs relations, ou bien d'une apparence leur autorisant un double-jeu ? L'enjeu s'appuyait aussi sur la relation spatiale impliquant une certaine pénétration des objets combinés (*Socle/Socle I* et *II*) dans l'espace d'exposition. Du contact physique entre l'objet et le plafond de l'espace résultait une inscription de l'objet dans son site et de cela la possibilité de l'élargissement de l'œuvre à tout l'environnement : l'installation *invitait*²⁸⁶

²⁸⁶ « Inviter », concept esthétique coréen mais aussi japonais et chinois. Le paysage vu à travers une fenêtre est *invité* dans la pièce : il est dedans. Même chose pour l'arrière-plan

en elle le site qui l'*abritait*, l'ensemble créant l'œuvre (et brouillant toute distinction claire entre installation et site). Pour *Socle/Socle II*, la priorité historique du lieu de l'exposition (l'ancienne maison japonaise) dans la biennale ne pouvait être sous-estimée. Ainsi, cette installation devait moduler l'agencement de ses cartons cubiques pour s'harmoniser avec cet espace et *faire de la totalité* l'œuvre. C'est un « parasitisme transfigurant ». Et comme la biennale ne durait qu'un moment, l'œuvre en acquérait un statut éphémère bien propre à plaire aux Japonais, pour qui les cerisiers en fleurs seraient moins beaux s'ils duraient, pour ainsi dire.

Un phénomène de chevauchement était l'enjeu étudié dans la dernière partie « Image et plastique ». Ce phénomène, provenant de la perception de spectateur, résulte d'un fusionnement dans l'objet de son « image » et de sa « plastique ». Le mot « image » désigne l'identification de la chose vue, qui repose sur la perception de semblables choses auparavant mais qui peut être erronée. L'image est source d'œuvres parce que la mémoire y intervient et atténue l'attention : on croît reconnaître. La chose présente un aspect « qui fait penser à » et qui empêche qu'on la regarde bien en elle-même et pour elle-même. Dans *€52850*, *€52851* et *SHOPPING*, l'effacement de la surface des objets pouvait contribuer à supprimer ou à repousser à l'arrière-plan leur image mentale, mais leur forme plastique restait identique et passait au premier plan (bien que pour les présentoirs à livres de *€52850* leur position ne soit plus la même). L'accentuation de la « plastique » me permet aussi d'évoquer, par l'absence d'aspect original, « l'image préliminaire ». Pourtant, la mission de l'art n'est pas seulement de *retracer* la nature, mais de *l'exprimer*²⁸⁷. C'était donc afin d'amener le spectateur à voir ma problématique, celle de l'univers du « système consommationnel ». Ce processus ne dépendait pas seulement de l'attention déclenchant l'évocation chez le spectateur, mais aussi de certains indices perceptibles suffisamment dans l'œuvre. La mise en ordre de la perception (repérer le semblable et

montagneux d'un jardin : il fait partie du jardin.

²⁸⁷ « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer », dit Frenhofer à Porbus, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu, de Balzac*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993, p. 15.

différencier) renvoie ici au même mode identificatoire que pour le rangement du projet *RANGER*. Concernant l'enfant et son expression par laquelle il désigne par le contenant (ce que montre l'image attirante du contenant) le contenu de l'objet, cela est dû à l'ignorance du mot, mais c'est un effet rendu possible par la manipulation de l'« image ». Par ailleurs, cela suggère autrement l'écart entre vérité et réalité. Ainsi, pour en revenir à la question que je posais au début de cette conclusion : qu'est-ce l'art pour moi ? C'est donc la vérité quant à l'objet que je voulais et voudrais démontrer au travers de mes œuvres. C'est comme cela que je veux comprendre ce que dit Martin Heidegger : « Dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité, qui est à l'œuvre et précisément selon le mode de l'œuvre.²⁸⁸ ».

²⁸⁸ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 80.

Table des figures

Fig. 1 : Fabrice Hyper, <i>P.O.F. Shop, the Lab</i> , 1999, « Spiral TV », Tokyo, courtesy UR-Sarl.	61
Fig. 2 : Tobias Rehberger, <i>Jack Lemmon's legs and libraries</i> , 2000, vue de l'installation, Friedrich Gallery, New York.	70
Fig. 3 : Atelier van Lieshout, <i>Aperto 95</i> , 1995, vue de l'installation, Nouveau Musée/institut Villeurbanne, Courtesy gal. R. Pailhas.	71
Fig. 4 : Edy Brunner, <i>Steckerkuben</i> , 1968, vue de l'Installation, prises électriques de forme cubique, fils électriques.	79
Fig. 5 : Atelier van Lieshout, <i>AVL Ville</i> , 2000, 90 x 60 cm, aquarelle sur papier, édition 5/5.	80
Fig. 6 : Robert Filliou, <i>Optimistic Box n° 1</i> , 1968, boîte en hêtre, étiquettes, pierre, laiton, Ed. VICE-Versand, Wolfgang Feelisch, Remscheid, Edition illimitée signée « R.F. » à l'intérieur, 11 x 11 x 11 cm.	104
Fig. 7 : Rachel Whiteread, <i>House</i> , 1992, béton.	115
Fig. 8 : Marcel Broodthaers, <i>Pense-bête</i> , 1964, plâtre, livres.	115
Fig. 9 : Rachel Whiteread, <i>Embankment</i> , 2006, dimensions variables, résine. ...	116
Fig. 10 : Rachel Whiteread, <i>Table and Chair (Clear)</i> , 1994, 69 x 102 x 75 cm, caoutchouc.	116
Fig. 11 : Auteur inconnu, 2005, le socle de la statue de Charles Fourier.	126
Fig. 12 : Le Collectif <i>Aéroporté</i> , <i>Embrèvement numéro 3</i> , 2007, installation illicite d'œuvre en milieu urbain.	126
Fig. 13 : Max Ernst, <i>Jeu de constructions anthropomorphes</i> , 1935, plâtre, fragment de sculpture, objet.	132
Fig. 14 : Absalon, <i>Les Cellules</i> , 1983-1993, plâtre, carton.	135
Fig. 15 : Didier Fiuza Faustino, <i>One Square Meter House</i> , 2003, croquis.	137
Fig. 16 : Gabriel Orozco, <i>Horse Running Endlessly</i> , 1995, 8,7 x 87,5 x 87,5 cm, échiquier en bois avec cavaliers.	144
Fig. 17 : Bertrand Lavier, <i>Brandt/Haffner</i> , 1984, frigidaire, coffre-fort.	145
Fig. 18 : Piero Manzoni, <i>Socle du monde</i> , 1961, 82 x 100 x 100 cm, iron, bronze, Herning Kunstmuseum, Denmark.	150

Fig. 19 : Didier Vermeiren, <i>Double exposition</i> , 1990, 38,5 x 24,6 cm, tirage argentique par surimpression/silver print, double exposure.	156
Fig. 20 : Constantin Brancusi, <i>La Colonne sans fin</i> , Vers 1938, Tîrgu Jiu, Roumanie.	159
Fig. 21 : Constantin Brancusi, <i>La Colonne sans fin I à II, La Colonne sans fin III</i> , 1933, atelier Brancusi.	159
Fig. 22 : Simon Starling, <i>3 white desks</i> , 2008-2009, bois, peinture, vernis, acier inoxydable, acier chromé, caisses de transport. 2260 x 762 x 590 mm, 1800 x 750 x 600 mm et 1468 x 734 x 680 mm, Courtesy Collection Rennie, Vancouver...174	174
Fig. 23 : Ancienne maison Nakamura, 2010.	186
Fig. 24 : Vue de l'ancienne maison Nakamura à partir du jardin.	190
Fig. 25 : Ai Wei-Wei, <i>Template (Avant/Après)</i> , 2007, bois de temples chinoise des époques Ming et Qing, documenta XII.	191
Fig. 26 : Max Ernst, <i>Forêt et colombe</i> , 1927, huile sur toile, 100,3 x 81,3 cm, Tate Collection.	210
Fig. 27 : René Magritte, <i>La trahison des images</i> , 1928-29, huile sur toile, 62,2 x 81 cm, Los Angeles, Country Museum.	221
Fig. 28 : Andras Gursky, <i>Prada II</i> , 1997, 166 x 316 cm, Mixed Média, Kunstmuseum Wolfsburg.	229
Fig. 29 : Sophie Calle, <i>Disparition</i> , 1991, photographie, texte.	230
Fig. 30 : Drapeau arc-en-ciel graphique vectoriel, 1024 x 881 pixels (pixel dimension), 72 pixels/inch (résolution).	238
Fig. 31 : David Hammons, <i>African ? American flag</i> , 1990, 152 x 236 cm, cotton, tissu, Courtesy The Monsoon Art Collection, London.	239
Fig. 32 : Jasper Johns, <i>Flag</i> , 1954-55, 107.3 x 153.8 cm, encaustique, huile et collage sur toile, The Museum od Modern Art, New York.	240
Fig. 33 : Jean-Pierre Raynaud, <i>Drapeaux Israël et Palestine</i> , 2000-2003, 260 x 149 cm, drapeaux montés sur châssis.	241
Fig. 34 : Wilfreto Prieto, <i>Apolitico</i> , 2001-2006, dimension variable.	242
Fig. 35 : Susan Hiller, <i>Dedicated to the unknown artists</i> , 1972-1976, cartes postales, graphiques et cartes sur carton.	247
Fig. 36 : Auteur inconnu, le phare de Chréc'h, Ouessant.	249
Fig. 37 : Le résultat de la recherche sur le mot « Tour Eiffel » sur Google.....	250
Fig. 38 : Christian Robert-Tissot, <i>Place de l'Opéra</i> , 2003, st, 98 x 180 cm, cibachrome.	253

Fig. 39 : Candida Höfer, <i>Ny Carlesberg Glyptotek Copenhagen</i> , 2000, I 207,2 x 152 cm, II 99,8 x 85 cm, III 85 x 85 cm, IV 85 x 85 cm.	255
Fig. 40 : Daniel Buren et Xavier Veilhan, <i>La Cabane éclatée aux Paysages Fantômes</i> , 2006-2007.	261
Fig. 41 : Simone Rachel, <i>Senza titolo</i> , 2004, Installation, bois, PVC, plastique, vernis.	264
Fig. 42 : Philippe Ramette, <i>Métaphore photographique</i> , 2003, 150 x 120 cm, photographie couleur.	270
Fig. 43 : Jasper Johns, <i>Flag</i> , 1954-55, 107.3 x 153.8 x ? cm, encaustique, huile et collage sur toile montée sur contreplaqué, trois panneaux, VAGA, New York.....	276
Fig. 44 : Jasper Johns, <i>Painted Bronze</i> , 1960, 14 x 20,3 x 12 cm, huile sur bronze.	277
Fig. 45 : Bertrand Lavier, <i>Steinway & Sons</i> , 1987, 106 x151x180 cm, peinture acrylique sur piano, vue de l'exposition « Bertrand Lavier », Castello di Rivolo – Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, 1996.	280
Fig. 46 : Richard Artschwager, <i>Table and Chair</i> , 1963-64, mélamine, bois, objet 75,5 x 132 x 95,2 cm, objet 114,3 x 43,8 x 53,3 cm.	282
Fig. 47 : Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965, chaise en bois et 2 photographies, 200 x 271 x 44 cm.	283
Fig. 48 : L'armée en terre cuite dans le mausolée de l'empereur Qin.	292
Fig. 49 : Chen Zhen, <i>Purification Room</i> , 2004, dimensions variables, objets quotidiens.	293
Fig. 50 : Charlotte Posenenske, <i>Vierkantrohre Série DW</i> , 1967.	296
Fig. 51 : Charlotte Posenenske, <i>Vierkantrohre Série D</i> , 1967.	296
Fig. 52 : Andy Warhol, <i>Brillo Boxes</i> , 1964, 43,2 x 43,2 x 35,7 cm, sérigraphie sur bois.	299
Fig. 53 : Koki Tanaka, <i>Setting Up and Taking Down</i> , 2007, dimensions variables, objets quotidiens.	301
Fig. 54 : Georges Rousse, <i>Blanc-Mesnil</i> , 2006, dimensions variables, photographie argentique.	321
Fig. 55 : Felice Varini, <i>Projet à Milan</i> , 2010, dimensions variables, Milan, Italie.	321
Fig. 56 : Lilian Bourgeat, <i>Dispositif pour lancer des ballons de basket</i> , 1998, installation, dimensions variables, bois, impression sur papier, corbeille.	326

Références bibliographiques et vidéographiques

Nous avons réparti nos références bibliographiques sous les rubriques suivantes :

- I. Ouvrages généraux
- II. A. Catalogues d'exposition
B. Livres d'artistes
- III. Articles
- IV. Internet
- V. Vidéographie

I. Ouvrages généraux :

L'art américain depuis 1950-2011, Paris, Centre Pompidou, 2011.

AMANN Dominique, *La Tarasque*, Marseille, Édition Gaussen, 2011.

ARCHER Michael, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames et Hudson, 1998.

ARCHER Michael, OLIVEIRA Nicolas De, OXLEY Nicola, PERTRY Michael, *Installations I, l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson, 1997.

Installations II, l'empire de sens, Paris, Thames & Hudson, 1997.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

AUGÉ Marc, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

_____ *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012.

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu, de Balzac*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993.

BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahier du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980

- _____ *L'Empire des signes*, Paris, Édition du Seuil, 2007.
- _____ *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art*, Paris, Édition Sens & Tonka, 1996.
- _____ l'article « Le photoreportage en son miroir à *Visa pour l'image* », Paris, *Le Monde*, 29. 08. 2003.
- _____ *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- _____ *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1986.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.
- _____ *Essais 2*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/ Gontier, 1983.
- _____ *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2006.
- BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., 2007.
- BLANC Nathalie et RAMOS Julie, *Écoplasties : Art et environnement*, Paris, Manuella, 2010
- BOCHNER Mel, *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 2003.
- BOIS Yves-Alain, BUCHLOH Benjamin Heinz-Dieter, FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
- _____ *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
- _____ *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Denoël, 2009.
- _____ *Radical: Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- BRUNN Burhard, MESCHEDE Friedrich, RECK Hans Ulrich, *Charlotte Posenenske*, Frankfurt-am-Main, Museums für Moderne Kunst, 1990.
- BUCHLOH Benjamin Heinz-Dieter, *Essais historiques I : Art moderne*, Villeurbanne, Art édition, 1992.
- _____ *Essais historiques II : Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992.
- CABANNE Pierre, *Constantin Brancusi*, Paris, Édition Pierre Terrail, 2002.

CABANAS Kaira, BON François, BOURRIAUD Nicolas, *Jacques Villeglé*, Paris, Flammarion, 2007.

Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1987.

CALLE Sophie, *Disparitions*, Paris, Actes sud, 2000.

Candida Höfer, München, Schirmer/ Mosel, 2003.

CAMUS Albert, *L'Étranger* [1942], Paris, Édition Gallimard, 1996.

CASTELLI Leo, *Jasper Johns*, Paris, Assouline, 1997.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 1994.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Édition du Seuil, 2002.

CRIQUI Jean-Pierre, *Un trou dans la vie : Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, P.U.F., 2000.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Édition du Seuil, 1967.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

Dictionnaire d'art et d'archéologie, Paris, Larousse, 1995.

DIEHL Gaston, *Max Ernst*, Paris, Flammarion, 1991.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008.

_____ *Entretien avec James Johnson Sweeney, NBC, 1955, diffusé en 1956, reproduit in Michel Sanouillet, Duchamp Du Signe*, Paris, Champs Flammarion, 1994.

_____ *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Adagp, 1995.

DURAND Régis, *Disparité, Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, 2002.

FILLIOU Robert, *Robert Filliou : Éditions et multiples*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, volume III*, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel et MAGRITTE René, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986.

- FOSTER Hal, *Le Retour du Réel : Situation actuelle de l'avant-garde (1996)*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.
- FRANCBLIN Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Édition du Seuil, 1974.
- _____ *Contre la théâtralité*, Paris, Édition Gallimard, 2007.
- GINTZ Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979.
- GODFREY Tony, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 1998.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Art and Illusion*, trad. française de Guy Durand, L'Art et L'Illusion, Paris, Gallimard, 1971.
- GUILLAUME Paul, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937.
- GREENBERG Clement, *Regards sur l'art américain des années soixante*, traduit de l'américain par Claude Gintz, Paris, Territoires, 1979.
- GROSENNICK Uta et RIEMSCHEIDER Burkhard, *Art Now*, Köln, Taschen, 2002.
- HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Fernand Hazan, 1997.
- HEDLIN HAYDEN Malin, *Out of minimalism : the Referential Cube, contextualising sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, Uppsala, Uppsala universitet, 2003.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- JOUVAL Sylvie, *Filliou Robert, Éditions et multiples*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.
- JUHEL Françoise, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006.
- JULLIEN François, *La Grande Image n'a pas de forme*, Paris, Édition du Seuil, 2003.
- KOCUR Zoya, LEUNG Simon, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Londres, Blacwell Publishing, 2010.
- KOUTH Joseph, *Teksten/Textes*, Anvers, ICC, 1976.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

_____ *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit de l'américain par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.

_____ *Postmodernisme's Museum without Walls : Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

KWON Miwon, « one place after another : Notes on Site Specificity », *October*, vol. 80, printemps 1997.

LAO-TSEU, *Tao-tö king*, *Connaissance de l'Orient*, trad. de Kia-Hway Liou, Paris, Gallimard, 1990.

LEGROS Hervé, *Jean-Pierre Raynaud : projet drapeau, base sous-marine*, Paris, Édition Léo Scheer, 2005.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LÓPEZ-DURÁN Fabiola, *Felice Varini : points de vue*, Baden, Lars Müller, 2004.

LORTHIOIS Jacques, *L'image manipulée : presse, affiche, télévision, informatique, internet, l'image et l'enfant*, Nîmes, AVf Image et Communication, 2000.

MAGRITTE René, *Les mots et les images : choix d'écrits*, Bruxelles, Labor, 2000.

MARZONA Daniel, *Art conceptuel*, Paris, Taschen, 2005.

_____ *Art Minimal [2004]*, Paris, Taschen, 2009.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2003.

_____ *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006.

_____ *Sens et Non-Sens*, Paris, Gallimard, 1995.

_____ *Le Visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

MEYER James, *Minimalisme [édition française]*, Paris, Phaidon, 2005.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : Une introduction à l'art contemporain*, Paris, B.N.F., 2011.

MORRIS Robert, *Continuous project altered daily (the writings of Robert Morris)*, New York, MIT Press, 1994.

OBRIST Hans Ulrich, *Textes : Gerhard Richter*, Dion, Les Presses du réel, 2012.

O'DOHERTY Brian, *White cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP|Ringier, 2008.

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Millésime, 2012 & 2013.

PARK Chang-Seo, *Perméabilité et ambiguïté du processus artistique, Langage, Production, Appréciation*, Thèse sous la direction de Jean Da Silva, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

_____ *Inimages*, Cérap, Paris, Klincksieck, 2008.

PEREC Georges, *Penser/classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

PICABIA Francis, *Poèmes : Mémoire du Livre*, Paris, Montréal, 2002.

PISU Renata, *L'armée ensevelie de l'empereur Qin*, Paris, Solar, 1985.

POINSOT Jean-Marc, *Supports-Surfaces*, Paris, LIMAGE 2, 1983.

_____ *Quand l'œuvre a lieu*, Paris, Art édition, 1991.

PUJO Natali, *Japon*, Paris, Hachette, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RENAN Ernest, *L'Avenir de la science*, Paris, Flammarion, 1995.

RESTANY Pierre, *Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun*, Paris, Cimaïse, septembre, 1961.

_____ *Le nouveau réalisme*, Paris, Transédition, 2007.

_____ *Nouveau réalisme 1960-1990 [1990]*, Paris, La Différence, 2007.

ROYOL Jean-Pierre, *Art Thérapie : quand l'inaccessible est toile*, Jargeau, Dorval-Passion Écrire, 2008.

SAMSON Marie, *Dictionnaire usuel des arts plastiques*, Canada, Via Medias, 2004.

CHEN Zhen-SANS Jérôme, *Chen Zhen : Les entretiens*, Dijon, Les Presses du réel/Palais de Tokyo, 2003.

STEINBERG Leo, « Jasper Johns : Les sept premières années de son art », dans : *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979.

TABART Marielle et LEMNY Doïna, *La Colonne sans fin, les carnets de l'atelier Brancusi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

TABART Marielle, *Brancusi L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard/Centre Georges Pompidou, 2009.

La Tarasque - légende, sculpture, et tradition vivante, Tarascon, Édition Les Chevaliers de la Tarasque, 2006.

TATLINE Vladimir, *Tatline – sous la direction de Larissa Jadova*, Paris, Philippe Sers, 1990.

TILMAN Pierre, *Robert Filliou : nationalité poète*, Dijon, Les Presses du réel, 2006.

VERJUX Michel, *Morceaux réfléchis : Écrits 1977-2011*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2011.

VILLEGLÉ Jacques, *La lacéré anonyme*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

_____ *URBI & ORBI*, Mâcon, W, 1986.

WIEHAGER Renate, *Charlotte Posenenske 1930-1985*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1992], traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.

ZAUGG Rémy, *Rémy Zaugg- La ruse de l'innocence*, Dijon, Édition Les Presses du réel, 1997.

II. A. Catalogues d'exposition :

Absalon, catalogue de l'exposition au KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 28 novembre 2010 – 20 février 2011, Berlin, 2010.

Airs de Paris, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 25 avril - 16 août 2007, Paris, 2007.

Andreas Gursky, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou/ Galerie Sud, Paris, 13 février - 29 avril 2002, Paris, 2002.

Anselm Kiefer au Grand Palais : Sternenfall, chute d'étoiles, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, 30 mai - 8 juillet 2007, Paris, Éd. du Regard, 2007.

Au Centre Pompidou : Céline Ahond, Pawel Althamer, Ziad Antar, Liliana Basarab, Veaceslav Druta, Adriana Garc'a Gal'n, Kapwani Kiwanga, Elise Mougín, Vincent Olinet, Emilie Pitoiset, Koki Tanaka, Adam Vackar, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 3 septembre - 27 novembre 2006, Paris, 2006.

Artschwager, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne- Galeries contemporaines, Paris, 17 juillet - 17 septembre 1989, Paris, 1989.

Atelier van Lieshout : ein Handbuch, catalogue de l'exposition au Kölnischer Kunstverein, Köln, 16 mai – 12 juillet 1997 et au Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 6 septembre – 16 novembre 1997, Köln, 1997.

Bernd et Hilla Becher, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 20 octobre 2004 - 5 janvier 2005, Paris, 2004.

Bertrand Lavier, catalogue de l'exposition ARC- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1 mars - 24 avril 1985, Paris, 1985.

Bertrand Lavier, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Dijon, 11 octobre - 17 novembre 1986 et au Musée de Peinture et Sculpture de Grenoble, 13 février - 30 mars 1987.

Bertrand Lavier, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 20 février - 14 avril 1991, Paris, 1991.

Bertrand Lavier, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 31 mai - 22 septembre 2002, Paris, 2002.

Bertrand Lavier, Depuis 1969, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 26 septembre 2012 - 7 janvier 2013, Paris, 2012.

Biwako biennale 2010 : Magical World, catalogue de l'exposition à Omihachiman-city, 18 septembre - 7 novembre 2010, (NPO) Energy Field, 2011.

Brancusi Constantin, 1876-1957, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, 14 avril - 21 août 1995, Paris, 1995.

Brancusi et Duchamp, catalogue de l'exposition à la Galerie de l'Atelier Brancusi, Paris, 29 mars - 26 juin 2000, Paris, 2000.

Candida Höfer. Douze-Twelve, catalogue de l'exposition au Musée de Calais, 31 mars - 10 juin 2001, Calais, 2001.

David Hammons : Been there and back, catalogue de l'exposition au Salzburger Künstlerverein, 4 août - 27 septembre 1995, Salzbur, 1995.

Didier Vermeiren, catalogue de l'exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles, 4 avril - 10 mai 1987, Bruxelles, 1987.

Didier Vermeiren : sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves) plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant l'Appel aux armes, plâtre, 1912, catalogue de l'exposition au Centre d'art contemporain de Dijon, Ed. Le Consortium, 25 novembre 1988 - 14 janvier 1989, Dijon, 1988.

Didier Vermeiren, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 3 mai - 18 juin 1995, Paris, 1995.

Didier Vermeiren : solides géométriques, vues d'atelier, catalogue de l'exposition au Musées Bourdelle, Paris, 22 septembre 2005 - 8 janvier 2006, Paris, Paris musée, 2005.

Douglas Huebler, "Variable", etc., catalogue de l'exposition au F.R.A.C. Limousin, Limoges, 11 décembre 1992 - 15 mars 1993, Limoges, éd. Les Coopérateurs, 1992.

Ernst Max, catalogue de l'exposition à la Fondation Maeght, Saint-Paul, 5 juillet - 5 octobre 1983, Saint-Paul, 1983 .

Face à l'histoire 1933-1996, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 19 décembre 1996 - 7 avril 1997, Paris, 1996.

Gabriel Orozco. Clinton Is Innocent, catalogue d'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28 mai - 13 septembre 1998, Paris, 1998.

Gabriel Orozco, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 19 septembre 2010 - 3 janvier 2011, Paris, 2010.

Georges Rousse, catalogue d'exposition au Musée des beaux-arts d'Orléans, 19 avril - 3 juin 1985, Orléans, 1985.

Georges Rousse - Tour d'un monde, 1981-2008, catalogue de l'exposition, Arles, 9 avril - 8 juin 2008, Arles, Actes Sud, 2008.

Felice Varini au 18, rue Antoine-Bourdelle, catalogue d'exposition au Musée Bourdelle, Paris, 8 février - 21 mai 2006, Paris, 2006.

Gerhard Richter au Centre Pompidou, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris, 6 juin - 24 septembre 2012, Paris, Beaux Arts Édition, 2012.

L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne, Paris, 2 octobre 1989- 1 janvier 1990, Paris, 1989.

Jacques Villeglé : La comédie urbaine, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 17 septembre 2008 - 5 janvier 2009, Paris, 2008.

Jasper Johns Flags 1955-1994 with an essay Saluting the Flags by David Sylvester, catalogue de l'exposition à Anthony d'Offay Gallery, Londres, 20 juin - 27 July 1996, Londres, 1996.

Jeanfamily, catalogue de l'exposition à la Galerie La bank, Paris, 8 décembre 2005 - 24 janvier 2006, Paris, éd. Booth-Clibborn, 2005.

Jean-Pierre Raynaud : Drapeau, catalogue de l'exposition au Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1 juin - 1 décembre 2001, Poitiers, 2001.

Jean-Pierre Raynaud : sous tension, catalogue de l'exposition à la Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 6 juin - 21 juillet 2001, Paris, 2001.

Les Années pop 1956-1968, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 15 mars - 18 juin 2001, Paris, 2001.

Magritte : exposition, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Jeu de paume, Paris, 11 février - 9 juin 2003, Paris, 2003.

Maisons-cerveaux, catalogue d'exposition au Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson, Noisiel, 21 octobre 1995 - 7 janvier 1996, Noisiel, 1995.

Max Ernst, sculpture, maisons, paysages, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, printemps 1998, Paris, 1998.

Nouvelles du monde renversé, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris, 1 février - 6 mai 2007, Paris, 2007.

Personal Programs, Andra Zittel, catalogue de l'exposition au Centre d'art Deichtorhallen, Hamburg, 19 novembre 1999 - 27 février 2000, Hamburg, éd. Hatje Cantz, 1999.

POF : Fabrice Hyber 1991-2012, catalogue de l'exposition au MAC/VAL - Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 20 octobre 2012 - 20 janvier 2013, Vitry-sur-Seine, 2012.

Philippe Ramette, catalogue de l'exposition à la Galerie Xippas, Paris, 24 janvier - 6 mars 2004, Paris, 2004.

Qu'est-ce que la sculpture moderne?, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 3 juillet - 13 octobre 1986, Paris, 1986.

La sculpture dans l'espace : Rodin, Brancusi, Giacometti..., catalogue de l'exposition au musée Rodin, Paris, 17 novembre 2005 - 26 février 2006, Paris, 2005.

Simone Racheli : anatomica colf : Antonio Colombo Arte Contemporanea, catalogue d'exposition au centre d'art contemporain de Milano, 18 novembre 2004 - 22 janvier 2005, Milano, éd. Raffaele Gavarro, 2004.

Simon Starling, Thereherethere..., catalogue de l'exposition au MAC/VAL - Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 18 septembre - 27 décembre 2009, Vitry-sur-Seine, 2009.

Le spectacle du quotidien : Xe Biennale de Lyon, catalogue de l'exposition, Lyon, 16 septembre - 3 janvier 2010, Dijon, éd. Les Presses du réel/ CNAP, 2010.

Sylvie Fleury, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), Genève, 7 juin - 8 septembre 1996 et au Centre national d'art contemporain (Magasin), Grenoble, 21 octobre 2001 - 6 janvier 2002, Dijon, éd. Les Presses du réel, 2001.

Step to Entropy : Richard Artschwager, catalogue de l'exposition au Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhenec, Bignan, 29 juin - 21 septembre 2003, Bignan, 2003.

Rough Sea 1972-1975/ Susan Hiller, catalogue de l'exposition à Gardner Centre Gallery, University of Sussex, avril 1976, Sussex, 1976.

Three Graphic Artists : Charles White, David Hammons, Timothy Washington, catalogue de l'exposition au Los Angeles County Museum of Art, 26 janvier - 7 mars 1971, Los Angeles, 1971.

Tobias Rehberger 1993-2008, – the chicken-and-egg-no-problem wall-painting, catalogue de l'exposition, Amsterdam, 22 février - 25 mai 2008 et Buchverlag, , 28 juin - 21 septembre 2008, Köln, éd. DuMont, 2008.

Tobias Rehberger : night shift, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris, 24 octobre 2002 - 12 janvier 2003, Paris, 2002.

II. B. Livres d'artistes :

BOURGEAT Lilian, *Lilian Bourgeat*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

VIART Christophe, *LA GAMME*, Rennes, Édition Incertain sens, 2005.

_____, *têtes ou queues*, Rennes, Édition Incertain sens, 2005.

III. Articles :

AMMANN Jean-Christophe, « Step to Entropy : Richard Artschwager », dans le catalogue de l'exposition au Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 29 juin - 21 septembre 2003, p. 10.

ARDENNE Paul et ASSOULINE Pierre, « Anselm Kiefer : Sternenfall, chute d'étoiles », dans : *Anselm Kiefer au Grand Palais : Sternenfall, chute d'étoiles*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, 30 mai - 8 juillet 2007, Paris, Édition du Regard, p. 320.

BRÜDERLIN Markus, « Be good. Be bad. Just be », dans : *Sylvie Fleury*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Genève, Mamco, 7 juin - 8 septembre 1996 et au Magasin de Grenoble, 21 octobre 2001 - 6 janvier 2002, p. 19.

BUCHLOH Benjamin Heinz-Dieter, « Gerhard Richter : Entretien avec Benjamin H. D. Buchloh », dans : HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Fernand Hazan, 1997, p.1128.

CLAUSTRES Annie, « La reproduction de l'objet au temps des masses », dans : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N° 99, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 63-81.

DA SILVA Jean, « Tautologie et polysémie dans quelques formes d'art dit conceptuel. Note sur Secret Painting (1967-1968) de Mel Ramsden », dans : *Ce que vous voyez est ce que vous voyez : tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, BROGOWSKI Leszek et FRANGNE Pierre-Henry (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 59-70.

DUPUIS Dorothée, « Xavier Veilhan et Daniel Buren », dans : *Airs de Paris*, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 25 avril - 16 août 2007, Paris, p. 90.

EIBLMAYR Silvia, *David Hammons : Been there and back*, catalogue de l'exposition au Salzburger Kunstverein, Salzbur, 4 août - 27 septembre 1995, Salzburger, p. 5.

- EXERTIER Nicolas, « Portrait de l'artiste en jeune chien », dans : *Lilian Bourgeat*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 21.
- FRANCBLIN Catherine, « Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite », dans : *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, p. 166.
- FRIED Michael, *Art and Objecthood*, trad. N. Brunet et C. Ferbos, in *Art studio*, n°6, 1987, reed. In Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Fernand Hazan, 1997, p. 896-909.
- GAUTHIER Michel, « Transferts - Sur les "Répliques" de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren », dans : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N°47, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 117-131.
- HACKER Dieter, « La montagne invisible », dans : *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, catalogue de l'exposition de Paris, Musée national d'art moderne, 12 octobre 1989 - 1 janvier 1990, p. 67.
- HOU Hanru, *Le spectacle du quotidien : Xe Biennale de Lyon*, catalogue de l'exposition de Lyon, Les Presses du réel/ CNAP, 16 septembre - 3 janvier 2010, p. 19-20.
- HUEBLER Douglas, « Déclarations », dans : *Douglas Huebler, "Variable", etc.*, catalogue de l'exposition au F.R.A.C. Limousin, Limoges, 11 décembre 1992 - 15 mars 1993, Limoges, éd. Les Coopérateurs, 1992, p. 169.
- HUITOREL Jean-Marc, « Dispositif pour lancer des ballons de basket », dans : *Lilian Bourgeat*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 33.
- KRAUSS Rosalind, « Échelle/monumentalité, modernisme/postmodernisme, la ruse de Brancusi », dans : *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 3 juillet- 13 octobre 1986, Paris, 1986, p. 246-253.
- LAUTERWEIN Andrea, « Kiefer en quelques thèmes », dans : *Anselm Kiefer au Grand Palais : Sternenfall, chute d'étoiles*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, 30 mai - 8 juillet 2007, Paris, Édition du Regard, 2007, p. 51.
- O'DOHERTY Brian, « Inside the White Cube: Notes on Gallery Space (Part I) », *Artforum*, mars 1976, p. 24-30.
- _____ « Inside the White Cube: The Eye and the Spectator (Part II) », *Artforum*, avril 1976, p. 26-34.
- _____ « Inside the White Cube : Context as Content (Part III) », *Artforum*, novembre 1976, p. 38-44.
- _____ « The gallery as a gesture », FERGUSON Bruce W., GREENBERG Reesa, NAIRNE Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 321-340.
- OROZCO Gabriel, « Benjamin Buchloh s'entretient avec Gabriel Orozco à New York », dans *Gabriel Orozco. Clinton Is Innocent*, catalogue d'exposition au

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28 mai - 13 septembre 1998, Paris, 1998, p.132.

PAGÉ Suzanne, *Bertrand Lavier*, catalogue de l'exposition ARC- Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1 mars - 24 avril 1985, Paris, 1985, p. 3.

REHBERGER Tobias, « Tobias Rehberger, translation, perspective et perception », interview par Jérôme Sans, dans : *Art press*, N° 284, novembre 2002, Paris, p. 44-48.

ROUGÉ Bertrand, « Pour une esthétique ironique. Danto et les *Brillo Boxes* ou une fin de l'art en trompe l'œil », dans : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N° 63, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 90-111.

SPIES Werner, *Max Ernst, sculpture, maisons, paysages*, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, printemps 1998, Paris, 1998, p. 116.

IV. Internet :

AI Wei-Wei, « Feuilleton » article publié sur la documenta 2007 dans le *Frankfurter Allgemeine*, du 21 juin 2007 [en ligne]. Disponible sur : <<http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstzerstoerung-das-geschenk-der-wett-ergoetter-1437587.html>>, (consulté le 15. 06. 2012).

_____ l'interview pour Art.net. par Nataline Colonnello : Do you think that everybody has his/her own inner temple? Ai Weiwei : Yes, I think that everybody has such a thing [en ligne]. Disponible sur : <http://www.artzinechina.com/display_vol_aid499_en.html>, (consulté le 15. 06. 2012).

« Adobe Illustrator », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Illustrator>> (consulté le 23.12.2013).

« BAN Shigeru », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Shigeru_Ban>, (consulté le 21.10.2013).

« Claque », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Calque_\(infographie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Calque_(infographie))>, (consulté le 08. 06. 2012).

« CNAP », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.cnap.fr/navigation/ressources-en-ligne/études-d'art/entrer-dans-une-école-d'art#node-1857>> (consulté le 03. 01. 2013).

« Drapeau arc-en-ciel », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_arc-en-ciel> (consulté le 28.10.2013).

« *Embrèvement numéro 3* » [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article400>> (consulté le 04.05.2013).

« FOURIER Charles », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier> (consulté le 04.05.2013).

« Fréquence de restitution », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Film_d%27animation> (consulté le 10. 03. 2013).

« Google (moteur de recherche) », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Google_%28moteur_de_recherche%29> (consulté le 30.12.2013)

« Kickstarter », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kickstarter>>, (consulté le 20. 02. 2013).

« Identité visuelle », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A9_visuelle> (consulté le 03. 01. 2013).

« Irori », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Irori>>, (consulté le 08. 06. 2012).

« Qu'est-ce qu'une marque (*INPI*, Institut national de la propriété industrielle) » [en ligne]. Disponible sur : <<http://www.inpi.fr/fr/marques/qu-est-ce-qu-une-marque.html>>, (consulté le 02. 11. 2014).

« Magasin éphémère », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Magasin_%C3%A9ph%C3%A9m%C3%A8re> (consulté le 21. 03. 2013).

« Mausolée de l'empereur Qin », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mausol%C3%A9e_de_l'empereur_Qin> (consulté le 24.07.2012).

« Miracle taiwanais », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Miracle_ta%C3%AFwanais>, (consulté le 23. 10. 2014).

« Phare de Créac'h », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Phare_de_Créac%27h> (consulté le 28.06.2013).

« Qin Shi Huang », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Qin_Shi_Huang> (consulté le 24.07.2012).

« ROUSSE Georges », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Rousse>, (consulté le 21. 06. 2012).

« Le Rubik's Cube », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rubik%27s_Cube>, (consulté le 23. 12. 2012).

« Shakers », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Shakers>>, (consulté le 06. 03. 2013).

« Thermoformage », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Thermoformage>>, (consulté le 03.07.2013).

« Ukiyo-e », *Wikipédia* [en ligne]. Disponible sur : <
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e>>, (consulté le 08. 06. 2012).

HUITOREL Jean-Marc, « Lilian Bourgeat », dans le dossier de presse de l'exposition collective *Usages et convivialités* [en ligne]. Disponible sur : <
<http://maisondesarts.malakoff.fr/archives/2012/usages-et-convivialite/>>, (consulté le 01. 10. 2012).

V. Vidéographie :

CAYO Elsa, *Didier Vermeiren, extraits de 123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, 16mm, couleur, 1987.

MABEN Adrian, *Mode d'Emploi Les Nouveaux Réalistes*, MHF production, 1heure 11mm, 1975.

« Texture Tile, Ernst 02 », *Youtube* [en ligne]. Disponible sur <
<http://www.youtube.com/watch?v=CHdU4JfY-bU>>, (consulté le 05.12.2013)

VILLEGLÉ Jacques, *Un mythe dans la ville, 1974-2002*, 16mm, couleur, sonore, 29'27''. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 2002.

Index des noms propres

- ABSALON, 135, 136, 362
- AI Wei-Wei, 191, 192, 363
- AMANN Dominique, 8
- AMMANN Jean-Christophe, 283
- ANDERSEN Hans Christian, 204, 293
- ARDENNE Paul, 30, 93, 307
- ARTSCHWAGER Richard, 282, 283, 364
- ASSOULINE Pierre, 30
- Atelier van Lieshout (AVL), 70, 71, 80, 362
- AUGÉ Marc, 116
- BAKER Gilbert, 236
- BAN Sigeru, 173
- BARTHES Roland, 63, 67, 194, 249
- BAUDRILLARD Jean, 99, 240, 269, 299, 314
- BECHER Bernd et Hiller, 229
- BENJAMIN Walter, 260
- BERGSON Henri, 286
- BISHOP Claire, 352
- BLANC Nathalie, 71, 364
- BOIME Albert, 236
- BORMAND Marc, 236
- BOUCHNER Mel, 10, 139, 182
- BOURGEAT Lilian, 326, 327, 364
- BOURRIAUD Nicolas, 351, 352
- BRANCUSI Constantin, 123, 125, 141, 157, 158, 159, 160, 173, 229, 363
- BROODTHAERS Marcel, 112, 115, 362
- BRUDERLIN Markus, 297, 298
- BRUNN Burkhard, 296
- BRUNNER Edy, 79, 362
- BUCHLOH Benjamin, 186
- BUERGEL Roger M., 296
- BUREN Daniel, 261, 262, 364
- CABANNE Pierre, 266, 320
- CALLE Sophie, 230, 363
- CAYO Elsa, 147
- CHALUMEAU Jean-Luc, 305
- CHEN Wen-Yao, 194
- CHEN Zhen, 293, 294, 364
- CHENG Anne, 255
- CHIEN Hua-Bao, 201
- COLLIN Philippe, 229
- COLONNELLO Nataline, 192
- DA SILA Jean, 341, 353, 355
- DEBORD Guy, 206
- DELEUZE Gilles, 16
- DERRIDA Jacques, 260
- DIDI-HUBERMAN Georges, 265
- DINAHET Marcel, 248
- DUCHAMP Marcel, 62, 103, 146, 209, 229, 266, 297, 298, 304, 305, 310, 320
- DUPUIS Dorothée, 261, 262
- DURAN Simon, 157
- DURAND Régis, 229, 230, 259
- EIBLMAYR Silvia, 238, 239
- ERNST Max, 132, 133, 209, 210, 259, 362, 363

EXERTIER Nicolas, 327
 FILLIOU Robert, 103, 307, 362
 FIUZA FAUSTINO Didier, 136, 362
 FOUCAULT Michel, 12, 49
 FOURIER Charles, 126, 127, 362
 FRANCASTEL Pierre, 154, 236
 FREUND Gisèle, 247, 248, 250
 FRIED Michael, 178, 179
 GAUTHIER Michel, 125, 147, 149, 279, 281
 GEIST Sidney, 159
 GIDE André, 35
 GOMBRICH Ernst Hans, 259
 GUATTARI Félix, 16
 GUILLAUME Paul, 259
 GURSKY Andreas, 229, 363
 HACKER Dieter, 246, 247
 HAMMONS David, 236, 238, 239, 240, 363, 375
 HEIDEGGER Martin, 11, 357, 361
 HEINICH Nathalie, 146, 304
 HILLER Susan, 229, 246, 363
 HÖFER Candida, 254, 364
 HOU Hanru, 206
 HUEBLER Douglas, 25, 376
 HUITOREL Jean-Marc, 326
 HYBER Fabrice, 61, 64
 JOHNS Jasper, 240, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 299, 363, 364
 JOUVAL Sylvie, 103
 JUHEL Françoise, 254
 JULLIEN François, 255
 KIEFER Anselm, 30
 KLEIN Yves, 64, 310
 KOSUTH Joseph, 4, 283, 364
 KRAUSS Rosalind, 123, 124, 141, 173
 LAO TSEU, 255
 LAVIER Bertrand, 145, 146, 147, 279, 280, 281, 305, 362, 364
 LÉVI-STRAUSS Claude, 335
 LIOU Kia-Hway, 255
 LORTHIOIS Jacques, 355
 MAGRITTE René, 221, 222, 284, 363
 MALEVITCH Kazimir, 324
 MANZONI Piero, 150, 362
 MARZONA Daniel, 177, 297
 MEREDIEU Florence de, 321, 324
 MERLEAU-PONTY Maurice, 258
 MORRIS Robert, 179, 189
 MURAKAMI Takashi, 113
 MVRDV, 105
 NAKATA Yoko, 185
 NOACK Ruth, 296
 O'DOHERTY Brian, 196
 OBRIST Hans Ulrich, 211
 OROZCO Gabriel, 144, 186, 362
 PAGÉ Suzanne, 145
 PARK Chang-Seo, 341, 351, 352, 353, 355
 PARSY Paul-Hervé, 146
 PATTERSON, 307
 PEREC Georges, 29
 PICABIA Francis, 145, 306
 PONOMAREV Alexandre, 248
 POSENENSKIE Charlotte, 296, 297, 364
 PRIETO Wilfredo, 242, 243, 363
 RACHELI Simone, 264
 RAMETTE Philippe, 270, 364

RAMOS Julie, 71
RANCIÈRE Jacques, 352
RAYNAUD Jean-Pierre, 242, 243, 363
REHBERGER Tobias, 70, 71, 362
RENAN Ernest, 79
RESTANY Pierre, 277, 310, 311
RICHTER Gerhard, 209, 210, 211
ROBERT-TISSOT Christian, 253, 363
RODIN Auguste, 255
ROUSSE Georges, 321, 322, 324, 325, 364
ROWELL Margit, 180
ROYOL Jean-Pierre, 33
SANOUILLET Michel, 103
SANS Jérôme, 71, 113, 127, 145, 146, 201, 202, 255, 264, 266, 294, 298, 308, 324, 341
SERRA Richard, 177
SHIMMURA Takuji, 194, 195
SOLOMOUKHA Kristina, 97
SPIES Werner, 132, 133
STARLING Simon, 174, 363
STEINBERG Leo, 276
TABART Marielle, 158, 229
TANAKA Koki, 301, 302, 364
TATLINE Vladimir, 78
TILMAN Pierre, 307
TSAI Ming-Liang, 5
VAN GOGH Vincent, 279
VARINI Felice, 321, 325, 364
VEILHAN Xavier, 261, 262, 364
VERMEIREN Didier, 125, 147, 149, 156, 157, 363
VIART Christophe, 7
WANG Théo, 341, 347, 348, 354
WANG Yann, 341, 343, 344, 345, 347, 348, 354
WARBURG Aby, 6
WARHOL Andy, 113, 299, 302, 364
WHITEREAD Rachel, 115, 362
WITTGENSTEIN Ludwig, 322
ZAUGG Rémy, 20

Table de matière

Remerciements	1
Sommaire.....	2
Intercalaire	3
Introduction	10
1^{RE} PARTIE RANGER.....	27
1.1. Le concept de <i>rangement</i>	30
1.1.1. Une définition précise du mot « ranger »	30
1.1.2. Une nouvelle relation aux objets	32
1.1.3. Privilégier des objets quotidiens de ma vie.....	34
1.1.4. RANGER® comme « ranger ».....	35
1.2. RANGER® des objets	37
1.2.1. Le rangement des objets dans la vie quotidienne.....	39
1.2.2. De la figuration à l'objet.....	43
1.2.3. Prototypes.....	45
1.2.3.1. <i>Prototype A</i>	47
1.2.3.2. <i>Prototype B</i>	48
1.2.4. Dispositifs	49
1.2.4.1. Le <i>Rubik's Cube</i> RANGER®.....	53
1.2.4.2. Le <i>Taquin</i> RANGER®	57
1.2.4.3. La <i>Boîte d'emballage</i>	60
1.2.5. Les procédés d'identification	63
1.2.6. Le logotype.....	65
1.2.7. La limite entre arts plastiques et design	69
1.3. RANGER® comme société	75
1.3.1. L'intention de commercialiser l'objet RANGER®	75
1.3.2. La société RANGER®	78
1.3.3. La représentation de la société.....	81
1.3.4. La représentation informatique	82
1.3.5. La représentation matérielle.....	87

1.3.5.1.	Le catalogue	87
1.3.5.2.	Le formulaire de souscription	93
1.3.5.3.	Le <i>Bureau</i>	96
1.3.6.	La présentation publicitaire.....	99
1.3.7.	La <i>Boîte RANGER</i>	103
1.3.7.1.	Les métamorphoses transportables d'une boîte isotherme.....	105
1.3.7.2.	Les contenus des tiroirs.....	107
1.3.8.	Une mise en question de certaines relations.....	110
1.3.8.1.	La frontière et l'équilibre entre domaines artistique et économique	110
1.3.8.2.	L'organisation en tant qu'art dans un régime donné	112
1.3.8.3.	Un produit auquel a collaboré un artiste est-il pour autant un objet d'art ?	113
1.3.8.4.	L'excès des réalisations et des propositions de rangement.....	115

**2^{ÈME} PARTIE TRANSLATIONS PHYSIQUES ET
CONCEPTUELLES 119**

2.1.	Le socle « sculpturé »	122
2.1.1.	<i>Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur</i>	122
2.1.2.	Le socle de <i>Contradictions spatiales entre intérieur et extérieur</i>	123
2.1.3.	Le socle devenu sculpture	125
2.1.3.1.	Le socle isolé.....	126
2.2.	La sculpture soclée	129
2.2.1.	Objet modulé et module.....	129
2.2.1.1.	<i>Empilement d'objets similaires</i>	129
2.2.1.2.	Un module non signifiant.....	132
2.2.1.3.	Le module signifiant	135
2.2.2.	Les relations entre objets.....	139
2.2.3.	La relation entre sculpture et socle.....	141
2.2.3.1.	Objets superposés.....	143
2.2.3.2.	Les superpositions d'objets de Bertrand Lavier	145
2.2.3.3.	Le socle chez Didier Vermeiren.....	147
2.2.3.4.	Quelque chose entre socle et sculpture	149
2.3.	La sculpture dans un lieu d'art (l'espace artistique)	154
2.3.1.	Quand la sculpture s'intègre à l'espace	155
2.3.2.	<i>Socle/Socle I</i>	165

2.3.2.1.	La forme interne de <i>Socle/Socle I</i>	167
2.3.2.2.	<i>Socle/Socle I</i> et l'espace	172
2.3.2.3.	La disposition de <i>Socle/Socle I</i> dans l'espace d'exposition	177
2.4.	La sculpture dans un lieu spécifique	182
2.4.1.	<i>Socle/Socle II</i>	185
2.4.2.	L'effet d'environnement du lieu	189
2.4.2.1.	Le laisser faire dans <i>Socle/Socle II</i>	190
2.4.2.2.	Les aléas de <i>Template</i> d'Ai Wei-Wei.....	191
2.4.3.	Lieu spécifique (hybride).....	194
2.4.3.1.	<i>Similitude</i> - une rencontre en surface	194
2.4.3.2.	<i>Le quotidien du spectacle</i>	200
2.5.	La surface des objets cubiques	209
3^{ÈME}	PARTIE IMAGE ET PLASTIQUE	216
3.1.	Les images de l'objet	219
3.1.1.	Le phénomène de l'identification.....	221
3.1.1.1.	<i>Physionomie</i>	221
3.1.1.2.	<i>Windows Shopping</i>	228
3.1.1.3.	<i>Drapeau No.1</i> et <i>Drapeau No.2</i>	236
3.1.2.	Ambiguïté de la perception	246
3.1.2.1.	<i>L'impression générale sur le voyage à Ouessant</i>	246
3.1.2.2.	<i>Place de l'Opéra</i>	253
3.1.2.3.	<i>Paysage</i>	258
3.1.3.	<i>À l'envers du sens</i>	264
3.1.3.1.	<i>La réalité</i>	269
3.1.3.2.	<i>Marcher</i>	272
3.1.3.3.	<i>D'où viens-tu ?</i>	274
3.2.	Objet et image	275
3.2.1.	La figuration plastique chez Jasper Johns	276
3.2.2.	Les objets peints de Bertrand Lavier.....	279
3.2.3.	L'objet équivoque de Richard Artschwager.....	282
3.2.4.	<i>Paquet de cigarettes</i>	286
3.2.5.	<i>€52850</i>	291
3.2.5.1.	La connexion chez Charlotte Posenenske	296

3.2.5.2.	Derrière <i>Brillo Boxes</i> d'Andy Warhol.....	299
3.2.5.3.	Le détournement d'objets quotidiens chez Koki Tanaka	301
3.2.5.4.	Quand l'objet commun devient-il œuvre d'art ?.....	304
3.2.5.5.	La cause du titre	309
3.2.6.	<i>€52851</i>	314
3.3.	Image et espace	320
3.3.1.	De la figure tridimensionnelle à la figure bidimensionnelle.....	321
3.3.1.1.	L'espace du plan pictural chez Georges Rousse et chez Felice Varini	321
3.3.1.2.	Une image de <i>Socle/Socle II</i>	324
3.3.1.3.	La fusion dimensionnelle chez Lilian Bourgeat.....	326
3.3.2.	La transformation de deux dimensions en trois dimensions	331
3.3.2.1.	Causer une impression	334
3.3.2.2.	Transmission	336
3.3.2.3.	Destination	338
3.3.3.	Fusion entre plastique et forme enfantine	341
3.3.3.1.	<i>Le Puzzle de Yann</i>	343
3.3.3.2.	<i>GNIK NOIL : les céréales de Théo</i>	347
3.3.3.3.	La relation entre le texte proposant l'exposition et les travaux proposés.....	351
	Conclusion.....	357
	Table des figures	362
	Références bibliographiques et vidéographiques	365
	Index des noms propres.....	380
	Table de matière.....	383

SITUATION ET AMBIGUÏTÉ DE L'OBJET

La mise en ordre comme phénomène

DISCIPLINE : ARTS PLASTIQUES

Résumé :

Cette recherche est une exploration, par la pratique, de la notion d'*ordre* dans le rapport à l'objet. Comment organisons-nous la perception de quelque chose pour le comprendre ?

Le statut des objets change en fonction de leur contexte mais aussi du regard que l'on porte sur eux. Mais comme leur sens premier leur reste toujours plus ou moins attaché ils en tirent une certaine ambiguïté, non seulement quant à leur identité mais aussi quant à leur statut. Où les classer ? À quelle place – ordre mais aussi hiérarchie – les ranger dans notre organisation du monde ?

Cette recherche, à la fois artistique et théorique, concerne les modalités du regard porté sur un objet banal dès lors que sa place dans la hiérarchisation sociale n'est plus assurée par sa fonctionnalité.

MOTS CLÉS : OBJET, ART, PERCEPTION, QUOTIDIEN, SCULPTURE, SOCLE, IMAGE, ESPACE.

SITUATION AND AMBIGUITY OF THE OBJECT

Ordering as a phenomenon

DISCIPLINE : ARTS

Summary :

This research is an exploration, through practice, of the notion of *order* in its relation to the object. How do we organize the perception of something in order to understand it?

The status of objects changes depending on their context but also on the look that you cast on them. But as their primitive sense still remains more or less attached to them, they out of this fact some ambiguity, not only as to their identity but also as to their status. Where to file them? In which place – order being also hierarchy – shall we store them in our organization of the world?

This research, both artistic and theoretical, is concerned with the terms of our outlook on everyday objects, as long as their place in the social hierarchy is not ensured by their functionality.

KEYWORDS : OBJECT, ART, PERCEPTION, DAILY, SCULPTURE, PLINTH, IMAGE, SPACE.

ÉCOLE DOCTORALE D'ARTS PLASTIQUES ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART,
53 RUE DES BERGERS 75015 PARIS