



HAL
open science

Création à partir de l'impact

Oh Shin Choi

► **To cite this version:**

Oh Shin Choi. Création à partir de l'impact. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2013. Français. NNT: 2013STRAC001 . tel-01702425

HAL Id: tel-01702425

<https://theses.hal.science/tel-01702425>

Submitted on 6 Feb 2018

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.

ÉCOLE DOCTORALE- 520

EA 3402 Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques

THÈSE présentée par :

Oh Shin CHOI

soutenue le 19 Janvier 2013

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Arts Visuels

Création à partir de l'impact

THÈSE dirigée par :

Monsieur ROBIC Jean-François Professeur, Université de Picardie -Jules

RAPPORTEURS :

Monsieur LUSSAC Olivier Professeur, Université de Lorraine –Antenne Paul Verlaine- Metz

Monsieur TOULOUSE Ivan Professeur, Université de Rennes

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Monsieur ROESZ Germain Professeur, Université de Strasbourg

Remerciement :

à ma mère, à mon ange gardien,
à mon directeur de thèse, le Professeur Jean-François Robic, sa patience et son respect m'ont
permis de réaliser cette thèse métissée entre culture asiatique et occidentale et
à Marie-Elisabeth qui a eu le courage de comprendre ma pensée et mon écriture pour la
correction.

Création à partir de l'impact

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	P. 08
---------------------	--------------

PARTIE I. Questionnement sur l'Art contemporain à travers les matériaux

I. Introduction	P. 14
------------------------	--------------

II. Définir la notion du matériau en Art	P. 15
---	--------------

1. Dada, Réinventer l'art	P. 15
2. Matériau à ses possibilités infinies	P. 17
3. Réinvention du matériau, Marcel Duchamp et Le ready-made	P. 18
Ready-made et Langage	P. 21
4. Le hasard créatif, chez John Cage	P. 26

III. Matériaux à (re)-présenter la réalité	P. 28
---	--------------

A. Introduction	P. 28
------------------------	--------------

1. L'Art à travers la récupération	P. 30
------------------------------------	--------------

B. Rôle de l'objet dans la perception de la réalité	P. 35
--	--------------

1. <i>Nouvelles approches perceptives du réel</i>	P. 37
2. Pop-Art – Artifice	P. 40

C. Arte Povera	P. 56
-----------------------	--------------

1. Du matériau pauvre à l'attitude pauvre	P. 56
2. Objectivité, chez Michelangelo Pistoletto	P. 58
3. Révélateur de l'énergie, L'acte créateur	P. 62

IV. La potentialité des matériaux	P. 65
--	--------------

A. De la matière comme l'énergie, chez Joseph Beuys	P. 65
--	--------------

1. Etat de conscience : Graisse, Feutre	P. 65
2. Sculpture sociale	P. 68

B. Art sonore, Eveil des sens et être à l'écoute de son environnement	P. 70
--	--------------

1. <i>Expérience de l'écoute</i>	P. 70
2. La conscience des lieux	P. 75
3. Le son, présence immatérielle	P. 77
4. Le son comme présence symbolique par l'expérience unique	P. 79
5. Le son, manifestation de vie	P. 80
6. Beuys et le silence	P. 82

PARTIE II. Fluidité de la matière, comme porteur d'irréversibilité

I. Nature-processus entropique : la matière liquide-solide	P. 88
1. Géométrie de la nature	P. 88
2. Fluidité de la matière ou système vivant d'une matière en mouvement	P. 93
3. La matière, comme porteuse de la mémoire de vie	P. 96
4. Transcription artistique pompéienne	P. 98
II. Matière entre nature-culture	P. 101
1. « <i>Trois Stoppages-étalon</i> » de Marcel Duchamp	P. 102
2. Robert Morris, Une forme indéterminée : Objet de nouveaux possibles	P. 104
3. Révéler les possibles par l'acte volontaire	P. 107
III. Questionnement sur la création à travers la matière et le temps	P. 109
1. Cassé-Collé de Hubert Duprat	P. 109
2. Etre fleuve de Giuseppe Penone	P. 112
3. L'impact, caractère entropique et créatif	P. 114
IV. Questionnement sur l'Art et la Nature : Système créatif, Art et Nature	P. 117
A. Une démarche invasive de redécouverte du système nature	P. 118
1. « <i>Dissipate No.8</i> » de Michael Heizer	P. 118
2. « <i>La Spiral Jetty</i> » de Robert Smithson	P. 119
B. Une démarche d'adaptation à la nature dans une visée de « retour aux sources »	P. 120
1. Un artiste à la charnière de ces deux démarches : Hubert Duprat	P. 120
2. « <i>Etre fleuve I</i> » et autres œuvres de Giuseppe Penone	P. 121
3. « <i>Faire de l'art en marchant</i> » : Richard Long	P. 123

PARTIE III. Questionnement sur l'Art et l'Entropie

I. Introduction de l'entropie	P. 126
1. <i>Le désordre, c'est l'ordre moins le pouvoir</i>	P. 126
2. Réflexion sur Art et Entropie	P. 128
II. L'entropie, un processus artistique	P. 131
1. La ruine	P. 133
2. Imaginaire des Ruines par (dans) une vision de Romantisme et du Land Art	P. 134
3. Spéculations fantasmagoriques dans l'œuvre et le site	P. 137
4. Crée le désordre du lieu par l'intervention artistique	P. 139
5. « <i>Spiral Jetty</i> » et l'affrontement des systèmes	P. 142

PARTIE IV. Réaction de l'art face à l'impact du réel	P. 146
I. L'impact de l'art, une arme pour la liberté	P. 147
1. La guerre civile espagnole, l'art se mobilise	P. 147
2. Guernica, un lieu, un tableau, un symbole	P. 148
3. Guernica, vision à rebrousse-temps par Alain Resnais	P. 153
4. Une mémoire oubliée, 38 ^e parallèle	P. 157
II. La mémoire en images	P. 159
A. Shoah, mémoire reconstituée par Claude Lanzmann	P. 162
1. Collision entre le Maintenant et l'Autrefois, Générer le devoir de mémoire	P. 162
2. Entre répétition et imagination, une mémoire dynamique	P. 165
3. Shoah de Lanzmann	P. 166
III. L'art, une façon d'interroger les lieux	P. 168
1. Richard Long, délimiter le lieu	P. 169
2. La découverte de l'histoire par le lieu par Sophie Ristelhueber	P. 171
3. Métaphore de la mémoire par Marie-Jeanne Musiol	P. 174
IV. Christian Boltanski, Mémoire – objets	P. 178
1. L'imaginaire, une vision venue de l'enfance	P. 179
2. Un présent au passé	P. 179
3. Reconstitution, présence-absence, nombre-individu	P. 181
4. Fabriquer de nouvelles identités	P. 186
V. Claude Parmiggiani, Inventer le lieu	P. 189
A. Souvenir du lieu métaphorique	P. 189
1. Entre expérience physique et métaphysique	P. 190
2. L'oreille de la nature, l'oreille de l'homme : deux témoins du passé	P. 191
3. Percevoir la mémoire de la nature en silence	P. 192
B. Créer le lieu	P. 193

**PARTIE V. Réflexion
sur la puissance créatrice de l'impact**

I. Créer l'origine	P. 199
1. Perception des sens – intuition	P. 201
2. Le hasard comme méthode	P. 205
3. Big Bang, l'accessibilité à l'origine	P. 207
II. Rapport de l'impact à ma pratique	P. 211
1. Créer un moment de l'histoire, un paroxysme	P. 211

2. Refus de l'illusion	P. 213
3. Acte volontaire à sa source	P. 216
4. Expérimentation de l'impact, comme mouvement générant le questionnement : « Click » et « 3 phrases éclatées »	P. 220
III. L'impact provoque le questionnement	P. 224
1. Détruire, construire, l'esprit de la matière	P. 226
2. De la provocation, Fluxus	P. 227
3. L'art, l'invention des sensations et du souvenir	P. 230
EPILOGUE	
1. Réflexion sur la réminiscence entre expérience vécue et intime	P. 235
2. Les images mises en présence sont porteuses de mémoire	P. 237
CONCLUSION	P. 241
BIBLIOGRAPHIE	P. 243
ANNEXE : Illustrations – Travaux Personnels (2005-2012)	P. 252

INTRODUCTION

La problématique de l'impact qui sera développée ici s'inscrit sur un double plan, qui peut se résumer dans l'emploi de l'homonymie /*vεB*/. En effet, dans l'étude du processus de transformation de la matière, le terme de « verre » (matériau phare de ma pratique) représente la *fracture*, le matériau éclaté qui est issu de l'acte volontaire ou de l'accidentel. Par la suite, l'impact provoqué amène à une réflexion sur l'*impact de la réalité*, sur « ce vers », suggérant la direction, la suite, le passage vers la fracture, dans le sens évolutif du terme. Le résultat de l'impact ne révèle pas uniquement la poétique de la matière, mais aussi sa puissance évocatrice. Il s'agit de produire des révélateurs de ce *réel à réinventer*, tout en effectuant un travail de mémoire.

Ce geste de l'impact sur la matière est donc un point de départ (et non une finalité) et une référence à la créativité. L'impact provoque une transformation, une mutation, et celle-ci est irréversible. Il abolit la condition passée du matériau ou de la personne et engendre un changement qui peut prendre une forme de « relecture » de ce passé, mais dans une dimension inédite car l'impact ne peut que générer de la nouveauté. Marcel Duchamp fut comme l'explorateur de la notion d'impact intellectuel par l'objet industriel pour lequel l'objet n'est qu'un élément de base. Dans son œuvre où l'idée prévaut sur la création, l'impact amène à faire table rase du passé ; je reprendrai cette notion dans ma pratique, tout en cherchant à donner à l'impact la valeur d'un nouveau point de départ.

Ma pratique, ainsi que l'analyse que j'en fait ici, a cette particularité de ne pas se focaliser sur le geste en premier lieu, mais bien sur le résultat qui découle de l'impact et qui devient le point de départ de la réflexion, voire de l'expression artistique. Le résultat n'est donc pas un *aboutissement*.

L'idée de travailler sur le geste de l'impact m'est venue alors que je m'intéressais déjà au verre, en tant que matériau, et que je tentais d'en faire la découpe. A la place de la ligne que j'espérais, dès qu'il y eut contact entre la scie et le verre, celui-ci s'est brisé en mille morceaux, ne me laissant que de la poudre entre les mains. La transformation si brutale de cette plaque de verre à l'état de débris a provoqué en moi un choc, ou mieux, un *impact* émotionnel, qui fut le point de départ de ma recherche artistique ; en regardant cette poudre de verre dans mes mains, j'ai alors pensé : « Là, il y a quelque chose à faire... à explorer ».

Par la suite, j'ai également développé un intérêt pour l'art sonore, qui m'a amené à la réalisation de la vidéo « *Click (2009)* »¹ : l'idée de cette vidéo m'est venue alors que je nettoyais un four. Après l'avoir réchauffé, j'ai ajouté un produit afin de le dégraisser, lorsque soudain j'ai entendu le son de l'ampoule qui a explosé ! C'est le choc thermique qui a ici produit un impact autant visible qu'audible, ouvrant la porte à une nouvelle réflexion...

Il m'a donc fallu définir l'impact : je l'analyse comme étant le processus de transformation de la matière. L'impact est le point de départ où le choc généré par la

¹ Vidéo réalisée (4:36sec) par CHOI Oh Shin en 2009, http://www.youtube.com/watch?v=duT_FTF5s5E.

rencontre de deux corps transforme la matière qui se présente autrement, métamorphosée en autre chose. Cette transformation comporte quelque chose de vivant. Matière réelle, nouvelle-née venue d'une ancienne réalité, elle éveille la conscience de l'artiste pour le porter vers l'au-delà des choses. L'impact, pour Novalis, est le début d'une suite d'événements temporels ; « *la nuit chemin de la connaissance et de la vérité du réel. Traverser la matière, faire l'expérience du processus de mort est nécessaire pour régénérer ses forces et redevenir créatif.* »²

De fait, l'étude du verre en tant que matériau n'a rapidement plus été en mesure de répondre à mes attentes. Cet impact physique, palpable, a dessiné dans mon esprit un besoin d'exploration de ce choc dans le monde du caché, de la résonance émotionnelle. J'ai éprouvé le besoin de m'ouvrir à une forme d'art qui serait la traduction de mes sensations vécues personnelles. Je n'aborde pas ce travail en l'analysant de l'extérieur (comme le ferait un historien de l'art), mais bien en exposant ici les reflets de mon âme.

Ce double impact – matériel et émotionnel – a engagé ma réflexion, celle-ci me plaçant peut-être en décalage avec d'autres artistes qui sont destinés à montrer le désir révolutionnaire de détruire. Mon art prend corps *après* l'impact même si le geste ne peut être dissocié de ma réflexion, en ouvrant la porte à de nouvelles créations et réflexions. En réalité, ma réflexion ne vient pas uniquement après l'impact. Elle commence à partir du moment où j'ai choisi d'utiliser l'impact, comme processus créatif qu'anime la volonté de geste créateur.

Dans l'analyse de ma pratique que je livrerai tout au long de ce travail, les artistes cités ne sont donc pas tant pour moi des sources d'inspiration, que les tenants d'une pratique parallèle à la mienne. Le travail de réflexion, les moyens employés peuvent être similaires, mais l'utilisation que je fais de l'acte d'impact amorce la différence entre leur pratique et la mienne.

J'emploierai l'image suivante pour décrire la méthode de travail utilisée tout au long de cette thèse : j'explore ma pratique comme une personne aveugle découvre le monde qui l'entoure, à travers ses autres sens que la vue. Je tire les réflexions découlant de mes actes comme cette personne se représentera un objet par les sensations que le toucher imprimera dans sa mémoire. C'est pourquoi mon raisonnement synthétisera une vision très large du monde artistique qui entoure ma pratique, et parcourra des domaines variés (l'art, la philosophie, mais aussi l'histoire, la physique...).

L'inspiration de cette analyse est double : je m'intéresse aux travaux d'autres artistes – mais non dans un esprit de comparaison – et aux résultats obtenus dans ma propre pratique. Il s'agit donc de confronter deux types d'issues, tout en les décrivant. Dans ma méthode, l'exploration large prime sur le besoin – peut-être plus accentué dans l'esprit occidental – d'aller au fond des choses.

Ma culture orientale enracinée est à la fois une force et une faiblesse pour ce travail. Elle me donne ici cette impression, tout comme la personne aveugle, de ne pas percevoir les aspects de ma pratique avec l'*évidence* que l'on pourrait attendre d'une personne élevée dans l'esprit occidental. Des lacunes culturelles et linguistiques ne me permettent pas de poser un type de raisonnement typique et comme allant de soi pour un travail universitaire en France

² Cité in Joseph Beuys Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Max Reithmann (textes et entretiens choisis), Propos recueillis par Achille Bonita Olivia, Ed. L'Arche, 1988, P. 65-96.

(plus particulièrement pour tout ce qui touche à la philosophie ; celle-ci étant basée sur des concepts totalement différents de ceux développés dans l'esprit oriental). Ma recherche peut sembler plus « collatérale » – ou, dit d'une autre manière, elle se fait par le biais des autres sens.

En réalité, malgré toutes ces différences, ma culture orientale me permet de me *confronter* à l'esprit occidental dans l'approche de ma pratique. Si l'on se représente ce travail comme un objet en trois dimensions, une personne imprégnée d'une culture occidentale aura plutôt tendance à approfondir sa vision d'une des faces de l'objet, jusqu'à ce que celle-ci n'ait plus aucun secret pour l'observateur. A l'inverse, une personne baignant dans une culture orientale considérera l'objet dans son ensemble et s'attardera sur toutes ses facettes.

Ainsi, l'angle sous lequel j'aborde mon travail m'offre l'avantage de me focaliser sur l'essentiel, ce qui donne une vision directe et sans détour de ma pratique. Il n'était pas indispensable alors, partant de cette approche, de dresser un catalogue exhaustif d'artistes dont la pratique partage un point commun de près ou de loin avec la mienne, mais de garder à l'esprit ceux qui ont produit un impact sur mon propre regard.

Une autre difficulté est à relever ici : il s'agit de l'imprévisibilité du résultat obtenu par l'impact, celui-ci portant en lui sa part de hasard. Cela ne signifie pas que ma pratique dépende du résultat, mais plutôt que l'impact produit une ouverture d'esprit qui implique une nouvelle forme de terrain de jeu. Ainsi donc la réflexion n'est pas figée ; au contraire, elle évolue au fur et à mesure de la pratique, mais également au sein d'une seule « création ». Cela rejoint d'une part l'aspect original de mon travail et d'autre part mon mode de pensée, plus axé sur une vision d'ensemble, privilégiant l'exploration globale à la précision.

Mais avant même de s'intéresser à l'impact, il faut en étudier son *récepteur*, le matériau. Ainsi, dans la première partie « **Questionnement sur l'Art contemporain à travers les matériaux** », celui-ci est constamment réinventé, c'est l'avènement du dadaïsme.

Par la suite, Marcel Duchamp a introduit cette vision inédite du matériel comme une fin et non plus un moyen, dans le sens où l'on peut lui donner une signification nouvelle, et cela même sans y apposer de trace. Le matériau devient une source d'énergie pour l'artiste. Ma matière, même faisant l'objet du hasard, recèle des potentialités qui sont à creuser. Tout comme l'artiste John Cage, cette notion de hasard fait partie intégrante de ma pratique. Puis, tout comme dans le Pop Art (plus particulièrement illustré par Robert Rauschenberg et Jasper Jones), les objets du quotidien sont à la fois source d'inspiration et éléments intégrés à l'œuvre, alors que leur caractère unique est développé. Andy Warhol s'aventurera plus loin encore en employant pour support des situations, des événements déjà médiatisés, alors que Oldenburg jouera sur l'*illusion* du matériau. L'*Arte Povera*, par réaction au Pop Art, prônera à l'inverse un « retour à la nature », par l'usage de matériaux dits « pauvres », ceux-ci générant une nouvelle pensée créatrice (comme chez Michelangelo Pistoletto, qui ira plus loin en intégrant le spectateur à son œuvre, dans ses « tableaux-miroirs »). Une nouvelle énergie est alors exploitée, extraite de la potentialité des matériaux ; celle-ci ne se limite d'ailleurs pas qu'au visuel. Le son, entre autres, est un magnifique instrument artistique qui, loin d'être restreint au domaine musical, peut se conjuguer avec des éléments visuels pour recréer ou réveiller en nous la conscience d'un lieu, d'un instant, d'une présence... Joseph Beuys, John Cage, ont travaillé tant sur la notion de bruit que sur celle de silence, comme exprimant l'événement du réel. Dans ma pratique, je n'ai pas innové en terme de recherche de matériaux. A l'instar de ces artistes, mon travail veut s'inscrire dans la multidisciplinarité de la matière et en exploiter ses potentialités.

Partant de là, dans la deuxième partie « **Fluidité de la matière comme porteur d'irréversibilité** », on peut s'interroger sur la fluidité de la matière : la nature en est le premier « cocon », et son témoignage permet de dégager une réflexion essentielle sur ma pratique, qui se veut être une attestation de la mémoire du temps, contenue dans la matière. Mais la nature n'est pas un support maniable au gré des intérêts de l'artiste. Peut-on parler d'une « géométrie de la nature » ? Y a-t-il une logique immuable dans son organisation interne ? Le matériau – objet concret – est indissociable du concept de *temps* – notion abstraite. Le temps nous permet de saisir cette fluidité de la matière (que je définirai comme étant un système vivant d'une matière en mouvement – mouvement que des artistes, comme Michael Heizer ou encore Hubert Duprat, utilisent dans leur pratique). La matière, pour peu que l'on sache l'observer, se révèle porteuse de la mémoire de vie : une pierre fossilisée, les cernes d'une souche d'arbre... portent la trace du temps écoulé. Les œuvres de Joan Crous et Daniel Spoerri, directement inspirées par Pompéi, utilisent ce « témoignage de la matière » pour créer un impact chez le spectateur ; la matière prend une dimension « culturelle » et non plus seulement « naturelle ». L'impact est ensuite déterminé comme processus de transformation de la matière. Marcel Duchamp, Robert Morris..., infligent à un processus naturel un acte artificiel qui va générer un nouveau processus aléatoire, révélant le « possible ». L'indissociable allié de la matière est le temps : Hubert Duprat le valorise avec le matériau de la pierre, Guiseppa Penone en utilisant la pierre et l'eau. L'impact est donc simultanément révélateur (pour la nature) et créatif (pour l'artiste ou l'observateur), mais il permet également de redécouvrir le système nature (comme l'expriment les œuvres de Michael Heizer et Robert Smithson). Ce mouvement de retour peut viser à retrouver un état initial, vierge de toute intervention humaine, mais ce n'est qu'illusion : la nature peut reprendre ses droits et, mieux encore, révéler par le truchement d'un impact ses caractéristiques de départ demeurées jusque-là cachées, mais son état initial sera à jamais corrompu par la fracture de l'impact (Duprat, Penone, Richard Long...). Une redécouverte de la nature permet donc d'explorer le caractère entropique de la notion d'impact.

Dans la troisième partie « **Questionnement sur l'Art et l'Entropie** », la charnière de ce travail de thèse se situe dans l'analyse faite sur le rapport entre art et entropie. Avant de s'intéresser à ce rapport, un rappel de l'entropie sera fait ; entropie dans le cadre du passage d'un ordre établi à un désordre résultant de processus simplifiant un système complexe. Quels sont les critères qui permettent de parvenir à cette « structure dissipative » ? L'impact créatif peut offrir ce retour au point de départ, mais en engendrant à chaque retour une nouvelle inconnue à redéfinir. La complexité de l'esprit humain appose un impact dans toutes sortes de domaines. Partagé entre son sens créatif et les frontières physiques de son univers matériel, l'homme voit s'ouvrir devant lui un espace de création à la fois défini (dans la matérialité) et indéfini (dans son irrationalité). La vie et l'art seraient-elle les seules droites parallèles qui finissent par se croiser ? Dans son œuvre, l'artiste Robert Smithson exploite la notion d'entropie comme procédé artistique, dans ses dimensions temporelle et spatiale. Par exemple, le temps est un sculpteur ; c'est lui qui confère aux ruines une histoire, une vie. Le romantisme s'inspirera et développera largement cette figure de la ruine, sur laquelle la nature conserve toujours l'avantage. Deux siècles plus tard, le Land Art renouera avec la vision du romantisme, en reprenant l'intérêt développé alors pour la géologie. Dans son approche du Land Art, Smithson, pour établir l'entropie, voue une véritable prédilection aux chantiers et aux carrières abandonnés, des « non - espaces » de la plus grande importance qui deviennent des lieux de création. Par le geste artistique, il provoque la nature, il remet en vie ce qui semblait arrêté et éteint à tout jamais, une sorte de récupération naturelle dans une communion établie dans une forme art-nature. Les systèmes – nature, temps, intervention de l'homme – se confrontent. Le processus d'entropie, généré par l'impact, progressera irréversiblement.

Dans notre travail, l'approche est donc évolutive. C'est pourquoi la quatrième partie, « **Réaction de l'art face à l'impact du réel** », développe la pensée que le geste a engendrée : le regard mène à la réflexion ; l'impact sur le matériau conduit à l'impact sur le réel. Ainsi, étant partis de la notion d'impact et de son rapport à l'art, nous basculons ensuite dans la notion de réaction de l'art, face à l'impact du réel – en ne nous focalisant donc plus sur le matériau. L'art devient un acte déclencheur, une arme qui modifie un tracé. Ce terme d'« arme » n'est pas anodin : l'art permet de se défendre, du moins de dénoncer les situations injustes vécues aux quatre coins du monde. C'est, par exemple, le sens de *Guernica*, réalisé par Picasso ; une force se dégage, qui déborde le tableau. Alain Resnais y sera sensible puisqu'il réalisera un film sur cette œuvre, dans le but de préserver la mémoire de cet événement. Ce type d'événement chaotique génère habituellement une nouvelle forme d'art, qui s'avère être nécessaire et proportionnelle à l'étendue de sa portée sur le public. Je détaillerai plus ici ma notion personnelle de mémoire, plus particulièrement en me fiant à l'histoire de mon pays, la Corée. Ce geste, cette volonté d'impact, sont mis au service du rappel de la mémoire des événements ; je souhaite imprégner à la mémoire un caractère dynamique. Certaines tragédies historiques sont trop banalisées aujourd'hui pour que l'on en saisisse l'ampleur. Là où la société tente d'occulter, l'artiste se doit de rappeler la mémoire de l'événement. Claude Lanzmann, dans son film *Shoah*, rétablit le lien entre passé et présent – le paradoxe est que Lanzmann a admis avoir besoin de la distance temporelle d'avec l'événement pour pouvoir l'aborder... Ainsi, la notion de temps où de lieu n'entache pas le dynamisme des œuvres portant sur la mémoire – mais cette distance inévitable ne permet pas une réelle réactualisation ; c'est au spectateur de se représenter l'événement. L'art, employé dans une volonté de *faire mémoire* interroge avant d'instruire. Représenter un lieu peut suffire à raviver les souvenirs, par sa seule évocation. Christian Boltanski illustre ce type d'impact, en voulant traduire par son art les histoires relatives à l'Holocauste qu'il a entendues enfant, mais qu'il n'a jamais vécues. D'une manière similaire, je cherche à faire ressortir l'enfant qui vit en moi, trop souvent étouffé ; à réécrire les événements, plutôt que de les subir. A cette fin, mes instruments sont tant les matériaux eux-mêmes que leur signification dans l'imaginaire collectif. Mais la nature est la première à m'offrir l'interrogation qui mène à la réalisation de l'ouvrage. Je me réfère en cela au travail de Claude Parmiggiani, qui mène une fine observation de la nature, afin d'en recréer un lieu garant de sa mémoire. Et c'est l'impact qui produit le lieu, et le recrée pour en transcender sa capacité de témoignage.

J'achèverai mon travail sur cette notion de mémoire, qui est à la fois moteur et but, dans la cinquième partie, « **Réflexion sur la puissance créatrice de l'impact** ». Il s'agit d'évoquer l'origine en présentant le résultat de l'impact ; impact qui se métamorphose donc en une puissance créatrice, orientée dans le dessein de restaurer le souvenir. Ce retour à l'origine est à assimiler à une « purification » (comme le suggère John Cage). L'artiste n'est alors plus le seul créateur : il *choisit* un support, un matériau, un contexte à partir duquel l'observateur formera une réflexion. Dans ma pratique, j'y ajoute la notion de *hasard*, mais en lui donnant une signification propre. Le 20^{ème} siècle a permis aux artistes de quitter le carcan de la figuration, de la représentation. La ressource, l'énergie, sont points de départ à la création. A l'instar de John Cage, je voudrais créer à partir de ce *rien* – « rien », non au sens de *vide*, mais d'*énergie* – tout en refusant l'illusion (que l'on retrouve par un refus de se confronter à la réalité ; je développe ce point en menant une réflexion sur le miroir comme matériau). Je suis prête à accepter l'expérience que m'ouvrira le geste de l'impact. En réalité, il s'agira surtout de générer du questionnement (je le présenterai plus particulièrement à travers deux travaux que j'ai effectués – « *Click* » et « *3 phrases éclatées* »). L'impact provoque également le questionnement, un nouveau point de départ... même à partir de l'emploi du chaos, comme processus (le mouvement *Gutai* en est une illustration) ; il s'agit d'un retour à l'emploi de « valeurs primaires », qui se retrouvent dans le geste physique de la

rencontre entre l'homme et la matière. Le mouvement *Fluxus* fait un pas de plus en « créant » ce chaos nécessaire à la rencontre de l'homme et de la matière, aussi chaos des valeurs traditionnelles rattachées à l'art. Ce courant utilise l'impact pour conjuguer au passé la notion d'art traditionnel – une sorte de devoir de mémoire inversé, si l'on veut... Joseph Beuys emploiera l'impact comme un acte générateur, dont l'artiste est le point de départ une fois qu'il a pris conscience de l'état chaotique d'origine. Le travail de mémoire et son lien existant entre passé et présent se fait ensuite par l'interprétation, qui n'est pas systématiquement proposée par l'artiste, mais peut être propre à chaque observateur. L'art devient alors invention de l'esprit qui se refuse à demeurer figé. Il est un point de rencontre où le réel devient irréel, ou le contraire, ou bien les deux à la fois. Les impalpables souvenirs se déplacent dans la mémoire et constituent ce que l'on pourrait appeler l'expérience, celle qui produit des sensations transformées en images.

Enfin, dans « **l'épilogue** » qui clôture cette dernière partie, j'exprime le fait que ce travail de thèse, tout comme ma pratique, est un acte d'impact visant à générer le questionnement. L'homme lui-même est matière vivante, continuellement en mouvement ; chaque résultat déclenche en lui un nouveau commencement. Je l'illustrerai en décrivant mon expérience personnelle comme « *événement clé* »³, par l'odeur de l'encens brûlé qui me rappelle le parfum de ma mère, expérience dont le point de départ est un impact émotionnel généré par l'absence de ma mère, qui est à la fois porteur de créativité, et qui libère l'enfant en moi et révèle ce que je suis devenue aujourd'hui. Par la description de mes travaux, comme « *Les enfants disparus* », je démontre en quoi dans mon travail les images mises en présence sont porteuses de mémoire. L'art permet d'exprimer, en dépassant les lois rationnelles de l'homme ou de la nature, un monde de sensations et d'imaginaire créatif. Dans ma pratique, cette expression est entièrement mise au service de la mémoire.

³ George Jappe-Joseph Beuys, « Interview sur des événements clés de sa vie. 27/09/1976 », in Max Reithmann, Joseph Beuys : la mort me tient en éveil, 1994, P. 28-29 : « *Les événements clés peuvent être variés, par exemple des événements tout à fait extérieurs, des expériences pratiques de la vie – faites au contact de choses diverses – qui deviennent événement clé, mais naturellement il y a aussi des événements... comment dire... qui ont presque un caractère visionnaire, par exemple de image de l'enfance... ou eidétiques ou... même en rêve on peut vivre des événements clés et... oui, c'est vrai, j'ai connu je crois une foule d'événements de ce genre. [...] Une autre chose, c'est que... ou disons plutôt comme ça : les véritables événements clés ont toujours par nature quelque chose de... oui, d'une expérience intime, d'un « Erlebnis » au sens large et... qu'on ne peut pas intégrer purement dans un système de connaissance rationnelle. Souvent, en tout cas, ils se présentent à la conscience d'un homme qui a une attitude tout à fait rationnelle face à la vie comme quelque chose de mythique ou bien, oui, d'imagé, de mythologique tout simplement. Parce que je crois que justement les événements clés de la deuxième catégorie apparaissant dans l'enfance, que ces événements sont beaucoup plus déterminants que les événements extérieurs, plus tard, ou de moins il s'opère une connexion ».*

PARTIE I. Questionnement sur l'Art contemporain à travers les matériaux

I. Introduction

Avec l'arrivée du 20^{ème} siècle, on assiste à une redéfinition totale de l'art. Qu'il s'agisse de sa conception ou de son application, l'art contemporain se présente aujourd'hui à travers différents matériaux qui, comme un miroir, nous retournent l'image de ce que nous sommes devenus et présagent possiblement de ce que nous deviendrons.

Plus que jamais, les artistes ont à leur disposition des outils qui ouvrent les possibilités d'élargir leur créativité pour rejoindre et interpeller leurs sociétés. L'accessibilité à cette multitude de nouveaux matériaux a permis une certaine démocratisation de l'art, aussi bien dans le sens de l'exécution que celui de la pensée déterminant l'œuvre à faire.

Ce siècle, directement issu de la révolution industrielle, a connu des changements radicaux dans la vie qui s'est transformée et dont le fonctionnement s'est réorganisé à tous les niveaux, pour le meilleur et pour le pire. Jamais dans l'histoire de l'humanité, une époque n'avait connu autant de bouleversements sur une si courte période de temps.

Le monde occidental sera le plus touché par ces transformations qui engendreront une migration des populations rurales vers les villes, ce qui donnera lieu à un développement chaotique du milieu urbain, là où le capitalisme sauvage règne en maître. Deux guerres mondiales marqueront profondément la première moitié du siècle et seront déterminantes pour l'avenir de l'humanité. Les chocs sont partout ; le monde politique, les religions, les philosophies, l'art, la science, l'éducation, le monde industriel, tout change à une vitesse folle.

On éclate les valeurs du passé pour inventer un nouveau présent qui semble des plus prometteurs. Mais tous ces changements ne se font pas sans heurts et il est étonnant de constater à quel point, le passage du 20^{ème} siècle s'est déroulé à coups d'impacts qui mettent en évidence le processus de la table rase du passé, qui a frappé et changé de façon drastique les sociétés et les comportements humains.

La Première guerre mondiale a provoqué le démantèlement des grands empires européens alors que la Deuxième guerre mondiale a servi de tremplin pour créer le nouvel ordre des superpuissances économiques et militaires.

L'art s'est retrouvé ainsi pris dans une effervescence d'idées qui allaient rapidement remettre en question le rôle de l'artiste qui s'affranchissait du conservatisme des académies, ainsi que des pouvoirs politiques, aristocratiques et religieux.

Mon propos repose sur le questionnement de la pertinence et la symbolique des matériaux utilisés en art aujourd'hui. Depuis l'arrivée du 20^{ème} siècle, le monde des arts s'est transformé d'une manière telle, que le public et les artistes manquent de points de repères sur la compréhension même du produit artistique ainsi que du rôle qu'ont à assumer les artistes, et

ici je ne parle pas spécifiquement du monde des arts visuels, mais de toutes les formes d'arts réunies.

II. Définir la notion du matériau en Art

1. Dada, Réinventer l'art

Dada a assurément été ce grand mouvement de l'art qui s'est affirmé à travers la dérision la plus totale, et aussi comme celui du refus des valeurs du passé. « *Dada n'est pas un mouvement ayant pour but premier la production de chefs-d'œuvre, mais les tracts, les billets imprimés, les revues publiées avec des modestes moyens ont une importance artistique du même ordre que les peintures ou les objets. Dada n'avait pourtant jamais fait l'objet d'une exposition. Dada n'avait pas de caractéristique formelle particulière comme certains autres styles, mais une nouvelle étiquette artistique d'où sont nées, à vrai dire d'une manière inattendue, de nouvelles formes d'expression.* »⁴

Marcel Duchamp exprimait dans un entretien avec Richard Hamilton ; « *Dada, c'est un esprit ! Ce n'est pas simplement un mouvement de 1916, 1917 et 1918. Il a toujours existé depuis Adam et Eve. Alors, si je ne suis pas Dada au sens de 1916, j'ai au moins quelque chose en commun avec Rabelais ou un Jarry, dans la façon d'appréhender la vie.* »⁵

Né durant la Première guerre mondiale autour d'un groupe d'artistes, d'écrivains, de musiciens venus de partout, opposés à la guerre et au système culturel et social, le mouvement manifeste un mépris total pour les valeurs sociales et tout particulièrement celles de l'art. Après avoir rejeté toutes ces anciennes valeurs, l'artiste Dada découvre à travers le sarcasme et la provocation, le principe même de la liberté absolue en art. Le mouvement se présente comme une force réactive qui repense l'art à neuf. Dada réinvente la peinture et la sculpture, puis intègre d'autres médias comme la poésie, la photographie et le cinéma, dans une suite créatrice où l'absence d'une hiérarchie des moyens conduit à l'expérimentation de l'art total. Il est à l'origine de l'art moderne et contemporain, celui qui inscrit le non-art dans l'art et qui invite à revoir le sens de l'esthétique. Hans Richter écrivait : « *Les énergies accumulées, irradiées par Dada, se sont manifestées en formes nouvelles, en nouveaux matériaux, en nouvelles idées, en nouvelles tendances et en nouveaux hommes, pour s'adresser à un public nouveau.* »⁶

Cette nouvelle approche vers l'expression artistique ouvrira la voie à la spontanéité et la simplicité dans l'utilisation des matériaux, rejetant ainsi la notion de permanence et de monumentalité dans les œuvres. La récupération de matériaux usagés et le détournement d'objets deviendront choses courantes et révéleront l'art sous un autre jour. Cet attrait pour les matériaux perçus comme hétéroclites à l'époque, avait commencé avec la révolution cubiste

⁴ Le Bon Laurent (directeur de publication), Dada : Paris, Washington, New York : (exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 octobre 2005 - 9 janvier 2006 ; National gallery of art, Washington, D.C., 19 février - 4 mai 2006 ; Museum of modern art, New York, N.Y., 18juin-11septembre), Ed Scientifique, 2010, P. 134.

⁵ Richard Hamilton, Sur Marcel Duchamp, Le Grand Déchiffreur, Ed. Trp Lringier, 2011, P. 71.

⁶ Hans Richter, Dada art et anti-art, Ed de la Connaissance S.A. Bruxelles, 1965, P. 8.

menée par Braque et Picasso, qui intégraient à leurs œuvres des matériaux comme la sciure de bois, du sable mais aussi des objets de la vie. Des papiers collés, des tickets de tramways, des pages de journaux, des partitions musicales et même des objets tels que des peignes, pouvaient servir à la composition des tableaux cubistes de ce début de siècle.

Picasso a proposé deux éléments dans sa peinture, en 1912 : un morceau de toile cirée et le cordage (cadre), « *en tant que révolution de la notion même d' « œuvre d'art ».*⁷ *A partir de cet exemple, l'art constitue l'un des modèles permettant de penser la récupération de matériaux comme opération inaugurale de notre rapport au monde.* »⁸

A peine quelques années plus tard, Dada, dans sa démonstration de l'absurdité des valeurs du monde occidental, utilisera des matériaux jugés ignobles. Des déchets, des débris et des matériaux de récupération serviront de matière première à ces re-présentations. L'importance réside ici dans la nécessité de repartir à zéro pour redonner une origine à l'art, celle qui consiste à reconstruire un système de re-présentation composé par les déchets du 20^{ème} siècle, donner un statut artistique en construisant à partir des ruines de son propre temps.

Hans Richter explique que le dépassement conscient de la pensée rationnelle a mené à une effervescence de l'art qui s'exprimait à travers de nouvelles formes par l'utilisation d'une multitude de nouveaux matériaux. Quand je dis « nouveaux matériaux », la seule nouveauté se trouve dans leur intrusion dans le monde de l'art qui détruisait les frontières de l'acceptable ; « *nous sommes parvenus à dépasser assez souvent dans les années suivantes, les limites des arts individuels : de la peinture à la sculpture, du tableau à la typographie, au collage, à la photographie et au photo-montage, de la forme abstraite à l'image développée en rouleau, du rouleau au film, du relief à l'objet trouvé, au ready-made. En effaçant les frontières entre les arts, la peinture se tourne vers l'art poétique et le poète vers la peinture. On voyait partout se refléter cette nouvelle absence de frontières. La soupape était ouverte.* »⁹

Cet éclatement des frontières de l'art se manifestait à travers une mouvance d'idées qui loin du nihilisme, donnait un nouveau souffle qui rapprochait soudainement tous les acteurs de la nouvelle création artistique.

« [...] *les mouvements d'avant-garde, quelle que fût la violence de leur opposition aux systèmes établis, demeuraient dans une ligne de pensée accessible aux assauts de leurs adversaires ; tandis que Dada s'attaque aux fondements même de la pensée en mettant en cause le langage, la cohérence, le principe d'identité, ainsi que les supports et les véhicules de l'art tels qu'ils se pouvaient concevoir avant son irruption sur la scène publique. La dislocation de la syntaxe, la substitution aux mots de la langue de cris, sons, exclamations et borborygmes ; la préférence donnée, en art, aux objets trouvés, aux débris, au rebut pour remplacer le matériau noble ; l'insulte permanente au talent, au génie, avec l'arrière-pensée niveleuse d'une extinction des hiérarchies, la bêtification élevée au niveau d'un dogme.* »¹⁰

⁷ Il s'agit de Nature morte à la chaise cannée. La véritable révolution opérée par le collage tient à ce qu'il échappe à la définition classique de l'œuvre d'art comme « modèle réduit » (Claude Lévi-Strauss), processus forcément envisagé comme perte : « Même la 'grande nature' suppose le modèle réduit, puisque la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet » ; Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962, P. 34. Dans le collage, non seulement l'échelle du modèle est exactement la même que celle de son objet, mais l'objet est rentré en quelque sorte intact dans l'œuvre d'art.

⁸ Eric Vandecasteele [sous la direction de], L'art du recyclage, Ed. de l'Université de Saint-Etienne, 2009, P. 8-9.

⁹ Hans Richter, Dada art et anti-art, Ed de la Connaissance S.A. Bruxelles, 1965, P. 54.

¹⁰ Patrick Waldberg, Dada, la fonction de refus, Ed. de la Différence, Paris, 1999.

2. Matériau à ses possibilités infinies

Il ne faut pas négliger l'influence dadaïste sur l'art contemporain : le Pop-Art, le Nouveau Réalisme, les assemblages et les objets que nous propose l'art contemporain ne sont que les suites normales au Big-Bang provoqué par Dada, et peut-être plus encore, par Marcel Duchamp, le père du ready-made.

Comme nous l'avons vu, l'utilisation des objets usuels était de plus en plus fréquente en art, mais ce que Duchamp développera comme pensée créatrice à partir de l'objet, mènera à la naissance prématurée de l'art conceptuel.

Hans Richter souligne ainsi l'implication de Duchamp par rapport aux autres artistes dans l'utilisation des objets ; « *Le ready-made était la conséquence radicale que Duchamp avait tirée du refus de l'activité artistique et du sens problématique de la vie. Il a montré à un public de connaisseurs une seule roue de bicyclette, montée sur un tabouret, un porte-bouteilles et finalement un urinoir.*

Ses ready-made devenaient des œuvres d'art, a-t-il décrété, par le fait qu'il les nommait ainsi. En choisissant tel et tel objet, par exemple une pelle à charbon, celui-ci fut arraché au monde mort des choses inaperçues et placé dans celui – vivant – des œuvres d'art qui méritent particulièrement d'être remarquées : le regarder les rendait telles.

Cette approche subjective du monde des objets a été entreprise à l'occasion aussi par Art, Schwitters, Janco, Richter lorsqu'ils sont utilisés tels quels dans leurs œuvres, des matériaux bruts de l'entourage naturel... mais jamais ils ne l'exprimèrent avec une rigueur aussi cartésienne. »¹¹

Cet éclatement dans le monde de l'art donnait lieu à la création d'une nouvelle origine, celle par laquelle la pensée de l'artiste primait sur le support matériel qui la portait. Du coup, la qualité de l'œuvre d'art n'était plus assujettie par le savoir-faire et l'adresse manuelle conditionnée par le métier d'artiste. Le savoir-être de l'artiste imposait une expression visant désormais à aller au-delà de la représentation visuelle. Une pensée ou un message devenait une forme d'intention à provoquer la réflexion, celle suscitée par l'objet visuel qui, du coup, n'était plus une fin en soi, il prenait le sens d'un moyen. Naissait ainsi une véritable confrontation sur le sens et la notion de l'esthétisme en art.

On parle de récupération d'objets, mais nous devrions aussi parler de récupération de l'Art lui-même, et à ce propos, Marcel Duchamp déclarait dans une lettre à Hans Richter, au sujet des « néo-dadas » ; « *Ce Néo-Dada qui se nomme Nouveau Réalisme, Pop-Art, Assemblage, etc., est une distraction à bon marché qui vit de ce que Dada a fait. Lorsque j'ai découvert les ready-made, j'espérais décourager le carnaval d'esthétisme. Mais les néo-dadaïstes utilisent les ready-made pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique.* »¹²

Cette virulente réaction de Duchamp ouvre au questionnement posé sur la récupération en art, sur celui des objets et celui des matériaux. Comme si cinquante années plus tard, les nouveaux mouvements artistiques se réclamaient de Duchamp alors qu'ils allaient à l'encontre même de

¹¹ Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, P. 86-87.

¹² *Idem*, p. 196.

sa vision concernant l'importance de l'absence d'esthétisme, une condition incontournable pour les ready-made de Duchamp.

Duchamp présentait ses objets avec un incroyable souci d'objectivité et de neutralité esthétique dans la forme. Seul le titre et le lieu où l'objet était présenté lui conféraient une particularité, une unicité acquise par le choix de l'artiste.

« Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-made ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète. »¹³

La confrontation entre œuvre d'art et objet d'art commençait par le fait du vide laissé par une sorte de manque de désignation. On a encore aujourd'hui cet encadrement et ces catégories pour classer les artistes et les matériaux, mais où et comment classer Duchamp et ses œuvres, ses pièces ou ses objets, devrais-je dire ? Malgré le fait qu'il eût toujours refusé toute filiation à un mouvement artistique, il fut le plus souvent associé à Dada, il le fut aussi au Surréalisme et à d'autres encore. Mais Duchamp est uniquement Duchamp et l'œuvre de sa vie, c'est sa vie elle-même. Sa relation avec la matière passe le plus souvent par l'objet dépouillé de sa fonction usuelle, créant ainsi une forme d'absence de matérialité qui oblige à penser au-delà, voir autrement, toujours plus loin, dépasser la fonction rétinienne pour réfléchir à ce détournement d'objet.

Les ready-made de Duchamp apparaissent comme une provocation pour disqualifier le « faire » et le « savoir-faire » au profit de l'activité mentale pure, celle de l'imaginaire créatif.

Le rejet du processus de produire matériellement une œuvre est un moyen qui sert à conserver la pureté du concept.

Par ailleurs, il ne faudrait pas croire que Duchamp n'utilisait pas son « faire » et son « savoir-faire », son œuvre ne se limite pas exclusivement aux ready-made, son *Grand verre* ou encore les *Boîtes en valise* sont des assemblages d'objets et d'images peintes qui demandent une très grande maîtrise ainsi qu'un savoir-faire dans le sens d'une approche plus traditionnelle de l'exécution du travail artistique.

3. Réinvention du matériau, Marcel Duchamp et le ready-made

Christophe Colomb a découvert l'Amérique, il ne l'a pas inventée, elle existait déjà sous d'autres noms, différents noms associés à des caractéristiques plus régionales.

Chacune des régions présentera son Amérique selon son point de vue. Elle sera la terre de feu pour l'un, et la terre de glace pour l'autre, et tous deux seront américains et auront raison. Plus il y aura de migrations entre les deux pôles, plus on découvrira différentes terres et plus le concept de l'Amérique s'élargira.

¹³ Michel Sanouillet, Duchamp du signe, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet Collection Champs / Flammarion. Marcel Duchamp, texte écrit à l'occasion d'un colloque en 1961, P.191-192.

Tout homme a son point de vue, et c'est par celui-ci qu'il tente d'expliquer la réalité, mais à vrai dire, il n'exprime que sa réalité, celle qu'il voit et qu'il peut constater physiquement.

Accepter les réalités venues d'ailleurs, c'est s'ouvrir vers l'inconnu, celui du possible et de l'impossible, celui du matériel et de l'immatériel. S'ouvrir, c'est accepter le jeu de l'inconnu qui ouvre la voie à l'imaginaire créatif.

La connaissance étend les possibilités d'atteindre les plus hautes sphères de la pensée créatrice. Depuis toujours, l'art s'est manifesté comme un véritable moteur pour représenter cette pensée.

Quels sont les points communs entre l'art des grottes de Lascaux, Michel Ange et sa Chapelle Sixtine, puis Marcel Duchamp ?... La créativité.

La grotte de Lascaux est considérée comme le chef-d'œuvre de l'art préhistorique. Il y a 18 000 ans, des hommes peignirent et gravèrent des images sur la pierre, un des meilleurs supports naturels pour recevoir ces signes de l'existence d'humains. Les hommes préhistoriques ont délibérément pris plus de temps pour représenter la faune avec laquelle ils cohabitent, que leur propre espèce. La magie des représentations animales s'établit sur une relation entre l'image et son sujet. Agir sur l'image, c'est agir sur l'animal figuré, prendre en quelque sorte possession de lui, comme une tentative de contrôle pour se l'approprier, le dominer.

Les pratiques magiques se manifestaient de trois façons ; la magie de la chasse, celle de la fertilité et la magie de la destruction. La capacité mentale de l'homme lui permettait déjà à cette époque, l'utilisation de l'énergie cérébrale, cette force immatérielle de la pensée qui développait des codes de représentation et installait une symbolique par l'image, le signe et l'objet. En comprenant les raisons de l'existence de l'art, nous sommes amenés à nous interroger sur les visions du monde qui véhiculent les représentations de l'art préhistorique.

Quant à Michel-Ange, engagé par le pouvoir religieux catholique, il s'est vu passer la commande de peindre « *Le jugement dernier* », selon les dogmes de l'Eglise. Il s'agissait pour lui d'illustrer le passage de la vie à la mort selon la spiritualité et les croyances en vigueur à la Renaissance, illustrer le surnaturel en quelque sorte. Tout en respectant les codes de représentation imposés, Michel-Ange ira bien au-delà de la figuration commandée et livrera une œuvre fascinante et tragique où l'humanité est représentée, impuissante et soumise à l'impitoyable puissance de la volonté divine.

Marcel Duchamp, pour sa part libre de toute contrainte à servir les pouvoirs en place, s'est penché à développer le concept en art.

Contrairement aux époques antérieures de la création artistique, basées sur le système de la « représentation », Duchamp développe un système de « présentation » des idées, et s'affranchissant de toute référence à la réalité pour construire une œuvre évocatrice, il présente un objet de la réalité, un objet usuel servant à porter son idée poétique. La présentation matérielle devient accessoire quand l'essentiel est dans la représentation mentale.

« *L'œuvre d'art fonctionne pour Hegel comme tremplin ou trait d'union entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel, de la réalité brute (les matériaux) et de la pensée pure (forme, concept)* ». ¹⁴

Le matériau qu'utilise l'artiste est le point de départ pour rendre l'expression de ses idées. Il peut se présenter comme un matériau naturel ou encore comme un matériau industriel. Les différentes caractéristiques composant le matériau éveillent les sens de l'artiste. C'est par une exploration et une recherche constante que l'artiste peut assujettir le matériau qui servira des fins esthétiques et porteuses des effets recherchés.

Les ready-made de Duchamp se présentent comme une alternative au « matériau », ce dernier qui relève de la matière physique et qui peut être souvent très complexe à maîtriser. Le matériau est à sculpter, modeler ou mouler, peu importe, il est en devenir tant qu'il n'est qu'à l'état de matière ou matériau vierge de toute transformation par l'homme.

Duchamp, pour sa part, prend la matière à contre-courant, sans la revendiquer en tant que matière, il en fait un support conceptuel. La puissance de l'œuvre ne se trouve pas dans l'objet matériel lui-même, mais plutôt dans sa capacité à générer le questionnement chez l'observateur qui y est confronté.

L'impact chez Duchamp se trouve dans l'absence d'intervention sur le matériau, celui présenté sous la forme d'un objet industriel fabriqué en série.

« *La qualité des ready-made de Marcel Duchamp réside dans leur concept idéologique et dans les conséquences que l'on peut en tirer. Ces œuvres sont, comme il ne le cesse de le répéter, non pas des œuvres d'art, mais d'a - art, résultant d'expériences intellectuelles et non sensuelles. Leur sens réside donc dans la notion de ces expériences, dans ce qui a mené à celles-ci, et dans les voies qu'elles allaient ouvrir. [...]*

Il est étrange que Duchamp lui-même, le nihiliste de l'art, ait donné forme et expression à cet espoir de rechercher le merveilleux dans l'intelligence exacte et dans le jeu scientifique. » ¹⁵

Je m'avancerai à comparer le ready-made à l'impact d'une balle sur une plaque de métal. L'impact laisse une trace physique, dont il résulte égratignures, boursouflures, décolorations et autres. Il prouve visuellement qu'il y a eu effet dynamique par contact d'une manière qui n'est pas sans rappeler le travail traditionnel de l'artiste, qui confronte la matière en y laissant sa trace unique et exclusive, ce qui souvent, moyennant un certain talent ou une certaine renommée, lui confère son statut d'œuvre d'art.

Chez Duchamp, il en va autrement car la seule trace qu'il laisse, semble être l'absence de trace, celle de l'impact de la balle qui a traversé la plaque métallique. On ne voit que le trou laissé par l'impact, un vide où seule la dématérialisation du métal nous confirme qu'il y a eu impact. C'est à ce moment que commence le travail d'investigation mentale. N'ayant plus ni la balle, ni la surface métallique affectée, les questionnements commencent et prennent des chemins multiples, et libres à chacun d'interpréter comme il le pense.

Quand je parle du vide, je parle naturellement du ready-made, de cet objet qu'on ne voit pas parce que trop commun, par le simple fait qu'il est usiné en série et qu'il ne porte aucune trace de fabrication artistique.

Présenter un objet industriel pour l'exhiber en tant que pure forme, soulève l'intérêt du spectateur qui peut s'y intéresser pour ce qu'il est lui-même. Duchamp le place hors contexte et le titre pour autre chose que sa fonction utilitaire. L'objet atteint de ce fait une forme

¹⁴ Florence De Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, HER-Larousse, 1999, P. 9.

¹⁵ Hans Richter, Dada art et anti-art, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, P. 91.

d'immatérialité, et c'est là qu'il ouvre au cheminement labyrinthique de la pensée. L'objet industriel est utilisé comme un matériau qui perd son origine au profit de la valeur créatrice, par le simple jeu de l'esprit de l'artiste. Le jeu est lancé et la suite appartient au spectateur, c'est ainsi que Duchamp parlait de son premier ready-made, la Roue de bicyclette ; « *C'était un gadget, et c'est devenu important seulement beaucoup plus tard, quand des gens l'ont découverte et ont pensé qu'ils pourraient en parler et dire quelque chose.* »¹⁶

L'artiste s'engage dans une relation charnelle avec la matière, il se confronte à des matériaux en utilisant ses mains pour atteindre son but. Ses mains sont l'outil qui ressent et qui agit, assisté de ses yeux qui dirigent les gestes, l'ouïe qui détecte les sons qui préviennent des nouvelles mesures à prendre au fil de la progression de la matière en évolution. Le goût et les odeurs qui se dégagent de la matière sont d'autres informations qui fournissent des renseignements précieux à l'artiste.

*« Ainsi, c'est en tant qu'objet non plus reçu mais constitué que la matière devient œuvre. Le geste fabricant induit le passage du matériau à l'état de nature au matériau à l'état de culture. »*¹⁷

La qualité ou la crédibilité de l'œuvre d'art ne relève plus aujourd'hui du matériau utilisé, mais plutôt du message qu'il transporte. C'est par le choix de l'artiste que l'objet industriel peut être utilisé comme matériau et au final, aboutir en œuvre d'art.

Depuis Marcel Duchamp, nous savons qu'en art, tout est possible. L'art est un jeu de l'esprit qui se développe de la même manière qu'un philosophe élabore une pensée à travers les mots.

La poésie n'est-elle pas le meilleur exemple de l'immatériel qui sait produire des images ?

Le mot constitué de lettres en est le matériau de base, il n'a ni poids, ni volume, il n'est que l'élément de base de la langue. Utilisé de manière graphique ou comme son, le mot correspond à un sens lié à la représentation des êtres, des objets mais aussi des concepts. Il permet à l'aveugle de voir et au sourd d'entendre, et Marcel Duchamp a exploité cette voie/x d'une façon remarquable.

Ready-made et Langage

Avec l'entrée en scène du ready-made, on a souvent l'impression que Duchamp a, à lui seul, exprimé, expliqué, et fait le tour fondamental de l'art du 20^{ème} siècle. Duchamp remet tout en question, les matériaux, l'exécution, l'œuvre, la pertinence de l'art académique et le rôle de l'artiste lui-même.

*« L'objection de Duchamp à la responsabilité et l'intentionnalité de l'artiste a bel et bien été entendu et va continuer pendant longtemps à caractériser les pratiques artistiques contemporaines mais le rendez-vous par lequel Thierry du Duve définit le ready-made, n'est plus celui d'un objet (de préférence inerte) et d'un auteur, mais plutôt celui d'un matériau (de préférence actif) et d'un artiste expérimentateur. »*¹⁸

¹⁶ André Gervais, Cahiers du MNAM N° 30, Citations de Duchamp extraites de "Roue de bicyclette, épi texte, texte et intertextes", P. 59-80.

¹⁷ M. Fréchuchet, Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du 20^{ème} siècle, Paris, Ed. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, P. 16.

¹⁸ Idem.

Son ready-made daté de 1914, et présenté sous le titre de *Porte-bouteille*, nous fait voir un objet utilitaire fabriqué en série, il est en fer galvanisé, d'une hauteur de 64cm et d'un diamètre de 42cm. Il n'est pas le premier ready-made de Marcel Duchamp : il vient après *Roue de bicyclette* (1913), une roue de vélo à l'envers fixée sur un tabouret.

Si j'insiste ici pour parler du *Porte-bouteille*, c'est qu'il est, à mon avis, le plus neutre de tous les ready-made choisis par Duchamp. L'objet n'a subi aucune modification, contrairement à *Roue de bicyclette* qui est un assemblage formé par deux éléments étrangers l'un à l'autre : le tabouret, au dire de Duchamp lui-même, n'était autre que le socle qui supportait la roue. La présence du *Porte-bouteilles* présenté là, comme un objet directement sorti de l'usine, nous confronte.

D'ailleurs, en écrivant ces lignes, je suis confuse à le désigner, dans le sens où j'aurais dû écrire : « de *Porte-bouteilles* ». Le « de » précédant le titre lui confère le sens d'un nom propre titrant l'œuvre d'art, alors qu'en utilisant « du *Porte-bouteilles* », l'œuvre est ramenée au rang d'objet utilitaire simplement désigné comme un nom commun.

Que peut-on dire de plus que ceci : ce que présente l'objet, c'est ce qu'il représente et vice-versa, ou encore, qu'il ne représente rien d'autre que ce qu'il est, tout simplement un objet métallique utilitaire et manufacturé. Une seule nuance à apporter, l'artiste l'a choisi, il l'a signé et titré. Ce choix, fait par l'artiste, détermine un caractère particulier et unique à l'objet qui devient le porteur d'une idée. Le porte-bouteilles affiche désormais un titre qui l'identifie parmi tous les autres porte-bouteilles, il est unique et se nomme maintenant *Porte-bouteilles*.

Parlons maintenant de « *Fountain* » (fontaine), une œuvre qu'a présenté Duchamp à New-York en 1917 et qui a soulevé – et continue encore aujourd'hui de soulever – tant de controverses.

Sollicité pour faire partie du comité fondateur de la Society of Independant Artists, société fondée sur le modèle du Salon des Indépendants à Paris et reprenant la même devise : « Ni jury, ni récompense », Duchamp accepte le mandat comme Directeur du Comité d'Accrochage.

Il inscrira et présentera sous le pseudonyme de R. Mutt, sa pièce « *Fountain* » qui finalement sera refusée. L'œuvre serait toutefois restée sur place, cachée derrière des panneaux. On constate ici que la notion de remise en question de l'œuvre d'art est posée par des artistes de l'avant-garde de l'époque et non jugée par les gardiens de l'art académique.

A propos de *Fountain*, Duchamp signe en 1917 l'urinoir sous le pseudonyme de R. Mutt et déclare ; « *Que M. Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains ou non est sans importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un élément ordinaire de l'existence et l'a disposé de telle sorte que la signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une pensée nouvelle pour cet objet.* »¹⁹ Autrement dit, il lui a donné un sens nouveau.

Un porte-bouteilles est devenu *Porte-bouteilles* alors qu'un urinoir est devenu *Fountain* ; ces titres personnalisent l'objet, c'est-à-dire qu'ils autorisent le passage de l'objet vers un flux d'énergie mentale qui nous le révèle pour sa forme, conséquence de sa perte de fonctionnalité.

¹⁹ Dominique Berthet, Art et critique : dialogue avec la Caraïbe, Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques, Editions L'Harmattan, 1999, P. 196.

« La présence d'un titre non descriptif apparaît ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible. »²⁰

« *Fountain* », dans les livres d'art, est présentée dans sa fiche descriptive, comme suit ; « *Fontaine*, de Marcel Duchamp. Musée national d'Art moderne. 3ème réplique. Réalisée sous la direction de l'artiste en 1964 par la Galerie Schwarz. Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture. 63 x 48 x 35 cm. »

Ou bien encore d'une autre manière presque similaire ; « *Fontaine*, Marcel Duchamp. Tate Modern, Londres. Réplique de 1964 certifiée par l'artiste et réalisée par le marchand d'art Arturo Schwarz, d'après une photographie de Alfred Stieglitz. Porcelaine, 360 x 480 x 610 mm. »

Nous pourrions continuer longtemps ainsi, mais l'important est de savoir que l'œuvre originale de 1917 fut égarée et que sous l'initiative d'Arturo Schwartz, en 1964, Duchamp accepta de réaliser dix reproductions, des multiples.

Walter Benjamin, parlant des reproduction ; « *Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont « le sens du semblable dans le monde » se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique.* »²¹

Toujours sur les reproductions mais bien des années plus tard, Thierry De Duve souligne l'évolution croissante qui a marqué le concept de l'objet et de la reproduction en art ; « *La pelle à neige qui pend dans mon garage a droit tout autant qu'une autre au titre de réplique authentique d'un Duchamp, elle est aussi unique, ni plus ni moins, que chacun des huit tirages que leur auteur autorisa en cédant son copyright à Arturo Schwarz. Mais malgré son unicité et son authenticité ma pelle à neige n'a pas d'aura, n'en déplaise à Benjamin qui ne pouvait pas prévoir, en 1930, que « le sens du semblable dans le monde » se verrait intensifié à tel point que, moyennant la reconnaissance de la priorité de la reproduction sur l'original, la perception parviendrait à rendre unique un objet standard.* »²²

En continuant sur l'œuvre originale « *Fountain* », elle se voulait porteuse de l'idée d'une machine distribuant les liquides. Ici se développe le rapport « homme/machine » à travers ce transfert des liquides au quotidien, et supporté par une représentation de la réalité n'ayant que peu d'attraits au sens de l'esthétique. Du même coup, Duchamp rencontre l'idée de la cinétique, soit le mouvement, par le déplacement ininterrompu des liquides.

Comment passer sous silence l'importance du titre « *Fountain* », *Fontaine* en français, même s'il fut presque toujours désigné dans la langue de Molière comme « l'urinoir » de Duchamp, soit par son caractère fonctionnel. L'intérêt qu'a développé l'artiste pour l'usage des mots, nous fait découvrir un sens poétique hors du commun qui rencontre d'une manière intègre le sens du jeu dans l'idée proposée. Même les titres (mots), deviennent des matériaux à l'édification et la matérialisation des idées.

²⁰ Michel Sanouillet, Duchamp du signe, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet Collection Champs / Flammarion. P. 221.

²¹ Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, in L'homme, le langage et la culture, Ed. Denoël / Gonthier, Paris, 1971, P. 146, traduction modifiée.

²² Thierry De Duve, Résonances du Marcel Duchamp, Paris, Minuit, 1984, P. 17.

Multiplicité qui devient unicité par choix de l'artiste, sérigraphie gravure, le bloc de marbre vierge ne serait-il pas un ready-made ? De la même manière, Duchamp considérait que les tubes de peinture fabriqués industriellement et les tableaux étaient forcément des ready-mades. La démarche esthétique devra déclencher le jeu des représentations symboliques associées spontanément à ces formes.

Pour Duchamp, après le 19^{ème} siècle, l'art est devenu ready-made et tout spécialement depuis l'invention du tube de peinture. Il disait qu'à partir de là, la représentation ne pouvait donc plus être innocente ni quelconque : « *Un autre aspect des ready-made est leur manque d'unicité... La reproduction d'un ready-made transmet le même message... en fait, presque aucun des ready-made, qui existent aujourd'hui n'est un original dans le sens conventionnel du mot. Encore, pour terminer, une remarque concernant ce cercle vicieux : puisque tout les tubes de couleurs que l'artiste sont des produits industriels et ready-made, nous devons conclure que tous les tableaux dans le monde sont des ready-made.* »²³

Si je parle de Duchamp à travers mon sujet portant sur la définition du matériau en art, c'est qu'il a révolutionné la notion même du matériau, en le réinventant, en le redéfinissant. De là survient ce que je qualifierai d'impact créatif, une explosion d'idées nouvelles en devenir.

Nos cinq sens, ainsi que notre intelligence, permettent un ensemble d'images et d'interprétations par lesquelles nous prenons contact avec la réalité. Pour pouvoir communiquer nos impressions, nous devons utiliser un langage commun et accessible à tous.

Prenons la phrase « *Là, tu joues avec les mots !* ». La langue est un code pour la communication et les mots en sont le matériau de base. Une suite de mots appliqués dans un ordre donné résultera en une phrase, c'est-à-dire une idée, une intension, ou autre. Le simple fait de changer l'ordre des mots appliqués à cette même phrase peut en changer le sens. Voyons un exemple :

« *Là, tu joues avec les mots !* » : le mot « là » marquerait une insistance sur le moment, une occasion.

« *Tu joues avec les mots, là !* » : le mot « là » marquerait plutôt un endroit.

Prenons maintenant le mot « *maudit* » : utilisé tel quel, nous en comprenons tous le sens, mais écrivons maintenant « *mot dit* », la sonorité est la même, en revanche nous avons maintenant deux mots et le sens est changé. Nous pourrions construire ainsi des jeux de mots de plus en plus complexes, qui deviendraient comme des matériaux ou des signes, une matière à ériger des idées visuellement tangibles comme les objets et pourtant immatérielles.

Je n'ai pas la prétention d'avoir le sens du langage que possédait Duchamp, mais tentons de déterminer quelque peu la façon dont il utilisait ses jeux de mots, calembours, contrepèteries et malversations de la langue.

Duchamp utilise les mots dans un fonctionnement très plastique, comme s'il utilisait de la matière physique, il prend les mots qu'il démembré et recompose à coup de hasards ou de fantaisie. Le mot devient ainsi un matériau en mutation en vue de transformation, qui s'érige dans une architecture inédite jusqu'alors. Le mot donne un nouveau sens aux choses auxquelles il est associé.

²³ Hans Richter, Dada art et anti-art, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965, P. 88.

L'artiste adoptera trois pseudonymes différents au cours de sa vie, qui sont : *Rose Sélavy*, *Belle Haleine* et *Marchand du sel*, ce dernier étant un anagramme pour Marcel Duchamp. Ainsi Marcel Duchamp, par l'utilisation de *Marchand du sel*, transforme son propre nom à l'état d'objet, mais aussi à l'état de nom fictif, ainsi qu'en jeu de mot. L'anagramme n'est pas un objet représenté ou non représenté, car il ne se développe pas en rapport à la représentation, mais en fonction de la ressemblance ou non-ressemblance du titre par rapport à la chose. *Marchand du sel* apparaît sous le concept de l'objet, il fait ainsi disparaître le sens ordinaire d'une chose par le fait de sa nouvelle appellation.

Duchamp s'avère être le maître de la transformation, celui qui sait projeter dans l'ailleurs et dans le temps, comme il le fait dans "*En prévision du bras cassé*" (*In advance of the broken arm*), en présentant une simple pelle à neige sur laquelle est inscrite la phrase.

Autre jeu avec *L.H.O.O.Q.*, cinq lettres pour un retour humoristique sur *la Joconde*, femme assise en permanence depuis des siècles, une véritable icône de l'art à qui Duchamp a posé sans se gêner, des moustaches.

Avec *Air de Paris*, une ampoule de verre vidée de son contenu et scellée par la suite se transforme, par son titre, en contenant plein d'idées, de mémoires et de rêves. Il s'agit seulement d'en accepter le jeu et le contenant se remplit de représentations matérielles, dans l'immatérialité des représentations mentales... une ampoule vide qui se transforme en machine à produire des images et des idées.

Jean-François Lyotard parle de Duchamp comme d'un artiste qui ne réalise pas des « performances », mais plutôt des « transformances ».

« Ce qui est important n'est pas l'acte (par exemple laisser tomber une ficelle pour fabriquer des Stoppages-étalon), c'est la projection de la ficelle par ce dispositif de transformation qu'est le hasard.

Autres dispositifs de transformation :

- *le travestissement. Il se déguise en femme. Un visage d'homme est projeté en visage de femme. Ou bien : un même objet neutre (Duchamp) est projeté en homme et en femme. Les deux volumes obtenus ne sont pas superposables. Ils sont incongruents.*

- *le langage, par exemple lorsque des règles de grammaire sont détournées.*

- *la perspective géométrique, dessinée sur un verre (la partie basse du Grand Verre, celle des célibataires), est transformée par transparence.*

- *pour passer du Grand Verre à Etant donnés... l'objet est le même : la femme mise à nu, les mêmes éléments sont transformés.*

Le performer est un transformateur complexe, une batterie de machines à métamorphoser. Le monde est une multiplicité de dispositifs qui transforment des unités d'énergie les uns dans les autres. »²⁴

Duchamp s'applique à jouer avec les idées et sa créativité se présente sans complexe face à l'histoire de l'art. Toute sa démarche est en constante relation avec son époque, la société industrielle et l'ère de la machine ; cette machine qui doit servir l'homme et lui permettre moins d'efforts physiques et moins de manipulations contraignantes, pour atteindre ses buts.

²⁴ Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Ed. Galilée, 1977, P. 40.

Savoir prévoir que l'imaginaire agira pour activer la représentation mentale, rencontre l'idée de l'immatériel qui met l'esprit en mouvement. Duchamp a rendu la solution entre ce qu'est l'art et le non-art, c'est le choix de l'artiste libre qui sans contrainte, œuvre en laissant derrière lui le problème de la définition de l'art. Le ready-made ne peut s'interpréter que par lui-même, en tant que simple objet. Mais nous savons tous qu'en creusant un peu, cette simplicité de départ peut mener à une complexité sans limite, celle qui relève de la capacité et de l'intérêt de chaque homme à s'interroger devant un objet présenté là comme œuvre d'art.

Quels sont les matériaux utilisés en art aujourd'hui ? Voilà une question qu'il faut se poser car elle est essentielle à la bonne compréhension du chemin qu'a ouvert Duchamp. La multiplicité des matériaux, à travers le sens qu'on leur donne, augmente encore plus la complexité d'une bonne compréhension de l'intention créatrice.

4. Le hasard créatif, chez John Cage

Comment parler de John Cage sans parler du monde de l'enfance, un monde de découvertes où tout est possible et où l'infiniment petit rencontre l'infiniment grand, sans aucun ordre hiérarchique ?

L'imaginaire de l'enfant se développe dans la découverte du monde, par les jeux et l'éveil des sens. L'enfant possède cette force mentale et cette gratuité d'imaginer sans concession et sans référence aux conventions qui régissent la réalité du monde des adultes.

Pour lui, un simple caillou peut devenir une pierre précieuse, ou une boîte de carton, sa voiture... nous sommes déjà dans l'esprit du ready-made. Qu'il s'agisse de châteaux de sable ou d'une vieille branche devenue épée, l'enfant utilise tout ce qui s'offre à sa découverte du monde et se l'approprie en lui attribuant de nouvelles valeurs. La matière, les matériaux et les objets manufacturés sont également utilisés sans aucune prédétermination, à l'édification de son univers mental.

L'impact créatif survient au moment où, au hasard de sa découverte, l'enfant transcende le matériau carton et s'invente une voiture, et là, souvenons-nous d'un urinoir devenu « *Fountain* ». Le matériau carton est porteur de son idée et c'est elle qui prime, une idée devenue réalité.

La citation du mot « impact » implique qu'il ne faut pas oublier son synonyme « heurt », car l'impact généré par John Cage est un heurt au fonctionnement de la pensée établie. Les contenus peuvent devenir contenants, les vides des pleins, et autres... tout cela est généré par sa conception de l'art et de la vie à travers sa pensée créatrice fortement influencée par la philosophie orientale.

Compositeur musical, performeur, poète, théoricien, plasticien, mycologue et écrivain, toutes ces désignations s'appliquent à John Cage, cet insatiable chercheur qui s'intéresse à tout ce qui peut éveiller l'esprit et susciter à percevoir le monde et les choses autrement. Repousser les cadres culturels jusqu'à faire passer l'art à la vie, voilà la véritable intention de l'artiste qui a eu un impact considérable sur l'art de son siècle.

Le hasard représente pour John Cage un incontournable effet générateur de créativité. Comme l'enfant qui découvre, Cage explore pour se laisser surprendre, constater l'inattendu.

Novalis parlait du hasard comme d'un matériau ; « *Tous les hasards de notre vie sont des matériaux, desquels nous pouvons faire ce que nous voulons. Celui qui a beaucoup d'esprit fait beaucoup de sa vie. Chaque rencontre, chaque incident, serait – pour le totalement spirituel – un élément d'une chaîne infinie, un commencement d'un roman infini.* »²⁵

Cage s'est investi à mettre en place des situations dans lesquelles le hasard permet la découverte des possibilités créatrices. En utilisant les notions d'action-musique, ces événements ouvrent la porte aux avenues qu'offre le matériau sonore trop souvent restreint dans une fonction de musique organisée. Le hasard devient ainsi la règle qui empêche l'improvisation.

« *L'usage du hasard nous empêche de faire uniquement ce que l'on veut, c'est comme être assis en tailleur.* »²⁶

Pour parler de matériau dans l'art d'aujourd'hui, nous sommes contraints de dépasser l'aspect matériel du sujet et voir jusqu'où peut aller l'artiste dans l'invention de son nouvel espace de recherche.

John Cage, comme Duchamp et Dada, travaille à l'intégration de l'art à la vie et vice-versa, et c'est à travers une recherche de nouveaux potentiels sonores qu'il parvient à décloisonner la création musicale et sonore. L'utilisation du hasard et de l'indéterminé est pour Cage une façon d'atteindre cette liberté créatrice qui exclut toutes les règles de conformité qui régissent la notion traditionnelle de l'art musical.



John Cage prépare un piano en insérant des objets entre les cordes. Cette technique innovatrice modifie le son du piano pour émuler un ensemble de percussions, 1947.

En inventant le « *piano préparé* »²⁷, Cage transforme le piano traditionnel en un véritable orchestre de percussions. C'est en introduisant dans le piano divers corps et matériaux qui sont insérés entre les cordes, que Cage modifie les timbres de l'instrument.

²⁵ Novalis, « *Das philosophisch-théoretische Werk, t. II* », Ed. Hans-Joachim Mähl, Munich-Vienne, Hanser, 1987, P. 252, frgt. 65. Ulrike Kasper, « *Ecrire sur l'eau, l'esthétique de John Cage* », Ed. Hermann, 2005, P. 33.

²⁶ John Cage « dans le film de Henning Lohner, *La revanche des indiens morts* », 1993.

La façon de monter un piano préparé est unique car s'il n'en était pas ainsi, il deviendrait un instrument classique comme tous les autres, il comporterait un mode d'emploi à usage déterminé et c'est justement l'indéterminé que cherche Cage, celui qui nous surprend, celui qui nous fait découvrir l'inattendu au hasard des recherches.

Un piano préparé naît du hasard : les tonalités sont définies par le matériau utilisé, la taille des différents corps mis en place, ainsi que leur positionnement dans l'instrument. Les objets métalliques tels des boulons, vis, pièces de monnaie et autres, produisent les tonalités des instruments à percussion métallique rappelant le gamelan balinaï, et les corps en bois ceux des instruments en bois, plus près du marimba ou du xylophone. Le verre, le plastique, le caoutchouc, le tissu, la gomme à mâcher, tout peut s'utiliser dans la confection d'un instrument aux résultats incertains.

Alors qu'un piano représente l'outil générateur de notes qui rendent l'écriture musicale traditionnelle, le piano préparé a comme principale fonction d'être un objet de recherche sonore, celui qui génère des sons comportant des textures sonores et des timbres étrangers à la codification musicale traditionnelle.

Ainsi, Cage développe lui-même une nouvelle écriture en fonction de l'outil devenu matériau.

III. Matériaux à (re)-présenter la réalité

A. Introduction

« [...] Au 19^{ème} siècle cette situation change avec le développement de l'industrie et avec l'arrivée d'objets de civilisations non européennes incorporés progressivement aux beaux-arts. Parallèlement la mise en valeur de plus en plus grande de l'art populaire avec la diversité de ses matériaux communs sinon même de récupération, entraîne un enrichissement notable de la liste des matériaux des arts. Au 20^{ème} siècle l'histoire de l'art est une histoire de la destruction des hiérarchies, à commencer par celle des matériaux. »²⁸

Avec l'arrivée du 20^{ème} siècle, nous assistons à l'éclosion du questionnement sur le sens même des matériaux de l'art. Nous pourrions même dire que les remises en questions frappent toutes les formes de manifestations artistiques.

²⁷ En 1938, à la Cornish School de Seattle, la chorégraphe Syvilla Fort demande à John Cage une musique pour son ballet *Bacchanale*. A cette époque, John Cage compose beaucoup pour des instruments à percussion dont il joue lui-même. Mais la scène où doit avoir lieu la représentation est bien trop petite pour accueillir les danseurs et l'orchestre à percussion. Comme il s'y trouve un piano à queue, John Cage se souvenant des expériences de Henry Cowell en vint à insérer des corps et matériaux divers entre les cordes, et ce piano prit le nom de « piano préparé ». Selon John Cage ; « *Le piano préparé est en réalité un ensemble de percussion confié aux mains d'un seul interprète.* »

²⁸ Sur les matériaux de l'art, Krzysztof Pomian, in *Matériaux et techniques de l'art au XXe siècle*, Laboratoire de recherche des musées de France, Paris 1998, P. 7.

Depuis l'inestimable pensée créatrice, développée par Marcel Duchamp, c'est toute la pensée artistique qui s'est manifestée par un refus de tout académisme. Les nouvelles idées ont fait du chemin depuis cette montée de l'avant-garde.

Il s'agit donc d'une rupture dont on peut penser qu'elle ouvre une nouvelle époque de l'art. L'art est devenu un jeu de l'esprit, l'artiste se doit « d'être » avant de « faire ». Duchamp a cessé de peindre pour jouer aux échecs, Glenn Gould arrête les concerts pour se consacrer à l'enregistrement, John Cage, grand amateur de champignons, préfère le titre de mycologue à celui de compositeur musical, Romain Gary, sous le pseudonyme d'Émile Ajar, s'amuse à fustiger le monde littéraire en gagnant une deuxième fois le prix Goncourt. Tant d'exemples pour montrer que l'Art et l'artiste ont changé.

Les artistes ne sont plus assujettis aux pouvoirs religieux, ou à ceux de la noblesse et de la bourgeoisie. Ils ont maintenant leur propre destinée en main. L'apport des nouvelles technologies a grandement contribué à la démocratisation de l'Art. Le développement de l'informatique ne permet-il pas un nouvel art de la communication ? Le cinéma ne pourrait-il pas être considéré comme le meilleur support pour la réalisation de l'Art Total ?

Toutes ces questions, je les soulève, sans vouloir trouver de réponse, car elles sont en devenir et en constants changements. L'art n'a plus le temps de s'arrêter pendant quelques années pour être représenté par tel ou tel mouvement à la mode du jour.

L'artiste d'aujourd'hui se diffuse lui-même car il possède maintenant les outils dont il a besoin. L'imagination est, plus que jamais, sollicitée pour atteindre une nouvelle créativité dans notre monde qui évolue à une vitesse folle...

Ici, je cite John Cage ; « *Je n'entends pas la musique au moment où je l'écris. J'écris pour entendre quelque chose que je n'ai pas encore entendu* ». Cette phrase résume bien le rôle de chaque artiste, celui du chercheur et du communicateur, celui qui s'émerveille de l'inattendu.

La pensée de John Cage m'a procuré une très grande ouverture d'esprit sur mon environnement, et par le fait même sur le développement de mon travail artistique. Prendre conscience de tout ce qui nous entoure ; regarder et écouter, au lieu de voir et d'entendre. Être conscient des moindres sons, des moindres mouvements.

Dans « 4'33'' », composition musicale de Cage où le pianiste s'assoie au piano, mais ne joue pas, on enregistre le silence de la salle pour finalement se rendre compte que ce silence n'existe pas. Ce silence s'est changé en murmures et petits rires discrets des spectateurs en attente de musique. 4 minutes 33 secondes plus tard, le pianiste se lève et s'en va, le concert est terminé.

Le silence est musique chez Cage, c'est à dire qu'il provoque une réaction chez l'auditeur. Il fait partie intégrante de l'œuvre musicale au même titre que les sons audibles. L'environnement, c'est-à-dire le lieu et les composantes qui s'y trouvent, qu'il s'agisse d'objets ou d'êtres humains, et même des conditions atmosphériques, tous font partie de ce qui compose le matériau sonore. De là, cet intérêt de Cage pour la prise de conscience sur notre environnement.

Dans le chapitre sur « l'art sonore », on peut également parler du travail de Bill Fontana, un artiste qui invente des paysages sonores inusités, en déplaçant le son typique d'un

environnement vers un autre lieu ; « le travail de Bill Fontana, pour qui la notion d'environnement et de paysages sonores est quasi omniprésente dans son travail. Ainsi, il procède à l'extraction d'ambiances sonores d'une ville (phonographies) et les transporte dans un autre lieu donné (un autre quartier, une autre ville), avec un effet recherché de "superposition complémentaire", par le fait de rajouter des sons de même nature (des sonorités urbaines) à ceux préexistants dans un espace donné, mais aussi de décalage. L'idée de ce décalage, comme un glissement perceptif dépaysant vient du fait de capturer (enregistrer) des sons de la vie quotidienne captés en un point X, et de les restituer dans un point Y, un autre lieu qui possède déjà ses propres sons, mais qui les assimilent néanmoins pour donner naissance à un nouveau paysage sonore. Si par exemple on superpose, par une transposition temporelle, parfois en temps réel, et un déplacement géographique, des sons de Calcutta à des sons parisiens, et vice et versa, on créera un effet "d'exotisme" tout à fait dépaysant et intrigant pour l'oreille.

On se trouve là encore dans une expérimentation des espaces sonores publiques qui nous questionnent sur ce que peuvent être les aspects patrimoniaux de notre environnement sonore, et sur les façons de mettre en éveil nos écoute pour prendre conscience à la fois de leurs beautés intrinsèques, mais aussi des dangers qu'ils courent dans notre civilisation aussi trépidante que bruyante. »²⁹

1. L'art à travers la récupération

« Mais l'objet brisé et abandonné, que fête l'art contemporain, retient aussi en raison de sa singularité : le neuf et l'intact glissent vers l'uniformité et surtout, nous le savons, nous trompent parce qu'un placage ou un vernis ou une manière de le présenter l'enjolivent trop. Ils ont été dotés d'une existence chatoyante, parfois même frelatée puisqu'il leur fallait, à tout prix, miroiter.

Or, ce même objet, désormais effiloché et déconstruit, a perdu sa valeur d'échange, tandis que « la valeur d'usage » vient de s'éteindre ; il quitte donc le cercle commercial. Justement, délivré de ses rôles, ne se met-il pas à exister pour lui-même, dans sa concrétude ? Ne nous dévoile-t-il pas une sorte d'architecture interne ? N'allons-nous pas reconnaître aussi en lui tout le caché qui le soutenait, un rembourrage, des ressorts, des ajustements ou des raccords que nous ne soupçonnions pas et qui assuraient son équilibre ? »³⁰

À propos de cette partie, elle me servira de plate-forme pour consigner ma recherche sur la pensée créatrice à travers mon propre cheminement artistique.

Je me positionne humblement, comme un être humain stimulé par son environnement et avide de découvertes. Mon monde, ce n'est pas uniquement les humains, c'est aussi la terre, la matière, les fonctionnements de la vie et ses interrelations. Quelles sont les préoccupations de l'artiste d'aujourd'hui, quelles actions doit-il prendre afin de s'accomplir dans son propre

²⁹ <http://desartsonnants.over-blog.com/article-14552080.html>.

³⁰ François Dagognet, Des détritiques, des déchets, de l'abject, Ed. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1997, P. 74.

temps ? Autant de questions qui se posent et auxquelles je tenterai de répondre d'une manière singulière et personnelle.

Verrière de formation, j'ai bien appris les techniques traditionnelles qui permettent de contrôler ce formidable matériau qu'est le verre. Par contre, à travers l'évolution de ma pensée artistique, je me suis lassée des résultats obtenus. Le verre me procurait uniquement de beaux objets qui rencontraient tous les critères de qualité et de fabrication. Mon propre questionnement sur la notion de matériau d'art débutait ici.

Ma rupture avec l'académisme m'a menée au questionnement et à la recherche sur la création artistique. Lentement et curieusement, je découvrais que toutes les formes d'art se rejoignaient dans un but commun, que les médiums et les moyens avaient très peu d'importance. Ouvrir son esprit, imaginer les choses autrement, comprendre les multiples facettes de la vie, apprendre la communication avec soi-même et les autres, réfléchir et prendre les moyens d'atteindre la créativité, voilà ce que je considère comme l'ultime but de l'art.

Lentement, tout en progressant dans l'élaboration de mon travail, j'ai découvert qu'il n'y avait pas de noblesse dans les matériaux ou dans les objets, toute hiérarchie de l'esthétisme n'est que pure spéculation, ils font simplement partie de la vie. De là, l'idée de récupérer pour redonner vie aux choses, amener les gens à prendre conscience de la vie et de leur environnement, soulever le questionnement par l'œuvre que je présente.

Ma démarche s'est développée depuis quelques années autour de la récupération d'objets jetés, particulièrement ceux qui étaient en verre. Personnellement, il n'y a rien au monde qui vaille la découverte d'un bel objet qu'on ne cherchait pas. Quand je dis « bel objet », j'en parle ici comme d'un matériau inspirant, sans qu'il soit question de valeur financière ou autre.

Les objets viennent de la vie, ils sont issus de la matière, transformés et utilisés par l'homme. Ils ont une ou plusieurs histoires que l'on connaît, ou pas. François Dagognet définit ainsi l'objet ; « *comme la concrétion de multi-valeurs, comme ce qui manifeste l'activité humaine qu'il prolonge et qu'il sert.* »³¹

Dans cette définition de l'objet, il explique qu'il correspond à un désir de l'homme. L'objet n'est pas une erreur humaine, puisqu'il se situe et se place entre le savoir-faire et le savoir-vivre de tout sujet. « *L'objet est un entre-nous, un trait d'union de réalité.* »³²

Nous avons l'impression que l'objet fabriqué a un caractère de permanence, malgré le fait que la fabrication est en réalité bien souvent une production de déchets à venir. La fabrication a une finalité immédiate et intentionnelle, qui est celle de produire des objets utiles. Mais la société de consommation a, le plus souvent, une vision très éphémère en ce qui a trait à la qualité et la durabilité des objets. Son but est de séduire le plus rapidement et le moins longtemps possible, et ainsi remplacer l'objet par du neuf. Ainsi les objets devenus déchets s'accumulent et augmentent toujours, du fait que certains sont intransformables.

Les décharges publiques et les vidanges de la rue rassemblent des montagnes d'informations qui, comme des miroirs, nous renvoient l'image de ce que nous sommes devenus. Elles sont comme des bibliothèques à ciel ouvert, où les livres seraient remplacés par des objets de la vie. Il nous reste à en prendre conscience, ce que l'art nous démontre

³¹ François Dagognet, *Eloge de l'objet*, Paris, Ed. J. Vrin, 1989, P. 54.

³² « L'objet sans qualité », par Valentine Oncins, Cité in Eric Vandecasteele [sous la direction de], *L'art du recyclage*, actes du colloque international, Ed. de l'Université de Saint-Étienne, 2009, P. 87.

depuis longtemps. « *Pour les artistes contemporains, le déchet signifie moins le résultat d'une décomposition, qui met fin à l'existence de l'objet, que le surgissement des unités dont l'univers est formé. Nous serions en présence d'un spectacle non de mort mais de libération.* »³³

Aujourd'hui, je vis avec trois cultures différentes. A la base, je suis de culture asiatique, coréenne de naissance ; actuellement – depuis déjà dix ans et jusqu'à maintenant – je vis en France pour y poursuivre mes études, et en parallèle, j'ai fait à plusieurs occasions de longs séjours au Canada. Cela m'a apporté un regard différent sur le monde. Troublantes à certains moments mais toujours enrichissantes, ces rencontres culturelles m'ont permis d'évoluer et d'ouvrir mon esprit aux multiples façons d'aborder la vie.

Dans notre culture coréenne, l'objet est lié à l'esprit, comportant un caractère ancestral et assurément spirituel. Mais aujourd'hui, l'Asie toute entière étouffe du mal venu de cette exubérance industrielle. Malgré tout, la spiritualité demeure présente dans l'esprit du respect de ce caractère ancestral.

Dans la pensée bouddhiste, la création poursuit un mouvement circulaire éternel : le monde est constamment dans un état périssable, mais se reconstitue aussitôt. Cet esprit correspond à l'un des préceptes de la philosophie zen qui consiste à « *Ne rien jeter* ». Les ustensiles du zen étant par essence extrêmement réduits, toute la philosophie zen est tournée vers l'usage du peu.

Dans la culture américaine, j'ai l'impression que le but de la fabrication, c'est de jeter ; c'est-à-dire que nous construisons pour détruire et remplacer. J'étais fascinée de voir les objets qui pouvaient être jetés, sans même penser au recyclage. En effet, quel geste pouvait poser l'artiste pour participer, intervenir et modifier cette évolution collective de l'humanité, tout en demeurant en accord avec l'évolution de la nature, elle qui nous offre tant et qui se recycle toute seule ?

Les gens vivent leur réalité à travers une vision à court terme. L'histoire du père de Max Ernst en est un exemple : il peint un tableau réaliste qui illustre les deux arbres plantés dans son jardin. Revenu à l'intérieur de la maison, il observe un déséquilibre pictural dans sa toile, qu'il corrige immédiatement, en effaçant un des deux arbres, ce qui lui permet de retrouver l'équilibre pictural souhaité. Satisfait de son œuvre, il va dans le jardin et coupe l'arbre effacé du tableau. Cet homme retrouvait ainsi toute la quiétude d'un univers bien réel, c'est-à-dire qu'il ne devait y avoir aucune différence entre la réalité visuelle et spirituelle.

Cette petite histoire, à propos de Monsieur Ernst, me permet bien souvent d'expliquer ce qu'est la fermeture de l'esprit par rapport à la pensée créatrice, celle qui permet d'aller au-delà des choses, de se dépasser soi-même pour atteindre de nouvelles réalités. Le Père Noël ou Batman ne sont que des inventions de l'homme, et pourtant ils existent bel et bien, dans la mesure où ils déplacent des foules et deviennent des fondements qui conditionnent nos civilisations...

Mon rapport aux matériaux est un rapport de respect ; ils sont la source de ma quête de découvertes visuelles, ce qui constitue la base de mon aventure artistique.

³³ François Dagognet, *Des détritux, des déchets, de l'abject*, Ed. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1997, P. 79.

Je n'utilise pas des matériaux neufs pour les casser ou les détruire, mon intérêt va plutôt vers des objets de verre ayant déjà eu une vie que je qualifierai d'utilitaire.

J'utilise le cadre de ce qui a été manufacturé, comme une porte de douche, des fenêtres, des miroirs... Mon objectif est de donner une autre forme de vie à l'objet devenu inutile, tout en conservant les structures physiques et utilitaires d'une vie antérieure. Je ne le présente pas comme il était, je lui invente une autre vie, créée à partir de l'impact. Une porte de douche bien ordinaire se transforme ainsi en robe d'ange, et des goulots de bouteilles deviennent des mailles pour fabriquer un textile qui devient vêtement de verre.



Pare-brise, miroir cassé-collé, 140x80x40cm, 2005-2006, CHOI Oh Shin

En premier lieu, les matériaux que j'ai utilisés se composaient de miroirs, de fenêtres préfabriquées, de portes de douche, et d'autres éléments de vitreries commerciales, comme des pare-brises de voitures cassés et condamnés à être envoyés à la décharge. Mon intervention donne de nouvelles valeurs à ce qui aurait pu être pris pour des déchets. Le simple geste de récupérer ces objets m'inspire. Je me dois de composer avec toutes ces données.

Dans ces approches sur la récupération, il ne faudrait pas confondre le rôle de l'art et celui des entreprises de recyclage. L'artiste transcende la matérialité et l'utilité de l'objet devenu déchet, il l'élève au rang d'œuvre d'art, un objet visuel qui porte à penser.

L'impact sur l'objet est nécessaire pour reconstituer sa matière, il brise ainsi l'ancien lien qui justifiait son existence dans la vie des hommes. Peu importe l'état de l'objet, l'artiste peut alors le récupérer pour lui donner une nouvelle origine, une création de l'esprit, un support à la pensée.

Lorsque j'éclate une vitrine, le verre se présente sous une autre forme. La matière est la même, mais devenue totalement dysfonctionnelle, en tant que composante d'un objet. Ce nouvel état prend vie par l'impact, l'ancienne vitrine peut s'inscrire maintenant comme une possible œuvre d'art. Il s'agit d'une manière poétique pour représenter l'entropie, comme tout système qui n'évolue plus, et donc voué à une mort certaine.

Quand je crée l'impact sur le verre, il génère un changement total de l'objet en l'éloignant de toute définition et de tout définitif ; il crée du presque même et du jamais plus. Ainsi cet objet récupéré apparaît comme le matériau transformable d'un processus de passage

d'un état à un autre. L'impact lui permet tout simplement de mettre en œuvre un nouveau changement d'état.

Ainsi ma pratique se caractérise par la démolition, la brisure et l'éclatement, en vue de récupérer pour reconstruire. C'est à ce moment, et avec un peu de recul, que j'ai compris que tout se rejoignait et se regroupait dans une parfaite harmonie. J'avais bouclé ma boucle en rapport avec ma pensée artistique. Il suffisait de l'impact d'un simple coup de marteau et je recréais un tout autre univers. Rien n'était prévisible, le matériau de verre étant ce qu'il est, comme la nature, très fragile et très dur à la fois. Je me devais de composer avec toutes ces données. Le simple geste de récupérer ces objets qui deviennent des déchets l'inspirait comme matériau. L'intervention de l'artiste peut-elle influencer sa société, son environnement naturel et humain ?... Je m'avancerais à dire que oui.

L'artiste intervient et donne de nouvelles valeurs à ce qui aurait pu être pris pour un élément bon à jeter. L'artiste est le maître d'œuvre qui peut redécouvrir ou expérimenter. Plus encore, redonner un nouveau sens à ce cycle de vie. C'est en intervenant sur les objets de la vie, en donnant un nouveau sens au mouvement de la nature que je chercherai à construire une nouvelle pensée qui, je l'espère sera en accord avec l'évolution de mon monde. Seul l'imaginaire de l'art m'a permis d'intervenir à la création.

Les rebus servent l'artiste. Ils sont l'image même du monde qui l'entoure, et en contrepartie, l'art est le reflet du monde dans lequel il vit. C'est-à-dire que l'art nous donne les moyens de percevoir le milieu dans lequel nous vivons, il est celui qui rend l'environnement visible.

« Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. »³⁴

Ma position engagée, contre cette société de consommation polluée et gaspilleuse, n'en est que stimulée par l'impact de redonner une nouvelle vie aux déchets. Quand je pense au sculpteur César, avec ses voitures compressées, sorties de la presse à métal et dont les grands musées s'enorgueillissent d'en posséder un exemplaire, les spectateurs y voient-ils encore la critique des sociétés de consommations, ou ne font-ils qu'un petit sourire en coin pour souligner l'étrangeté de la sculpture dans son passage à l'âge moderne ?

Il est évident que les artistes du mouvement *Nouveau Réalisme* développent une esthétique qui mène bien au-delà de la simple position dénonciatrice. Par exemple, César va récupérer dans les dépotoirs de ferraille les matériaux qui serviront à ses premières sculptures : des tubes, des boulons, des vis et divers objets de métal qui lui servent pour créer des insectes. Plus tard, nous assisterons aux compressions de voitures à l'aide de presses hydrauliques. Ainsi l'artiste développe une nouvelle esthétique à partir d'objets devenus déchets, mais en plus, il intègre à son art de nouveaux outils, comme la soudeuse à l'arc, les presses hydrauliques... César va même jusqu'à utiliser les ateliers mécaniques de peinture des usines Fiat.

En conséquence, cette recherche qui se développe autour du matériau récupéré bifurque jusqu'à atteindre différentes sortes de compressions où les œuvres apparaissent sous formes monolithiques, jusqu'aux bas-reliefs. Même des voitures neuves serviront de matériau dans certaines compressions réalisées plus tardivement.

³⁴ Roland Barthes, *la nouvelle Citroën*, Mythologies, Paris, Ed. Seuil, 1970, P. 141.

César s'approprié les objets ; ces boulons et ces voitures passent d'un état utilitaire et perdent, en quelque sorte, leur identité lorsqu'ils deviennent déchets. L'artiste détourne l'objet pour qu'on puisse le regarder autrement, ainsi il lui redonne une nouvelle origine. Ce détournement fait en sorte que l'objet disparaisse dans sa perception formelle et devienne matériau vierge par lequel s'érige l'œuvre façonnée et née de l'impulsion spirituelle de l'artiste.

B. Rôle de l'objet dans la perception de la réalité

Dans sa quête de rapprocher l'art à la vie, John Cage – comme nous l'avons déjà mentionné – découvre de nouvelles façons qui portent le quotidien de l'homme dans une représentation à travers des lieux et des espaces multiples, mais aussi et encore, à travers les galeries et les musées. Comme nous l'avons constaté auparavant, le monde de l'art s'impose comme un miroir face à sa société.

Depuis les années soixante, le rôle que tient l'objet manufacturé, neuf ou récupéré, peut servir comme élément d'impact provoquant la critique sociale, ou encore à la prise de conscience sur notre vie quotidienne. Le 20^{ème} siècle est, pour l'histoire de l'art, celui de l'élimination accélérée des hiérarchies, à commencer par celle des matériaux qui sont remplacés par les objets usinés et fabriqués à la chaîne.

Rares sont les artistes qui aujourd'hui savent fabriquer les couleurs à partir des recettes traditionnelles élaborées dans l'utilisation des pigments et des liants, de la même façon, très peu de sculpteurs possèdent les connaissances techniques qui permettent la contrainte du matériau à celui de la pensée créatrice.

Les matériaux de l'art ainsi que les outils de création sont passés d'un milieu de fabrication artisanale à celui de la fabrication de masse, permettant ainsi une ouverture plus aisée et populaire donnant accès au monde de l'art. Il faut comprendre ici le phénomène de la production industrielle qui éliminait les chasses gardées du monde des arts. Ainsi, la *Joconde* ou le *David* de Michel-Ange, se retrouvaient dans tous les foyers sous forme de répliques fabriqués en série. Les pinceaux synthétiques et les tubes de couleurs, les instruments de musique en plastique ou en contreplaqué, évidemment fabriqués en série, donc économiques, faisaient partie du quotidien scolaire de tous les enfants, pas seulement de ceux issus des collèges privés et des conservatoires de musique. Comme l'invention de l'imprimerie de Gutenberg à la Renaissance – celle qui ouvrait vers la connaissance et le partage des idées – la société de consommation permettait l'accès aux multiples objets et matériaux, symboles de bonheur et de prospérité dans une Europe en fin de reconstruction et une Amérique en plein essor.

Ainsi, presque un demi-siècle après l'apparition des premiers ready-made de Duchamp, émerge un art populaire qui s'inspire de la société de consommation et qui s'exprime souvent à travers des objets créés à son image. Marcel Duchamp en était même venu à la déduction que le tube de peinture était lui-même un ready-made ; et comment pourrait-il en être autrement car, force est de constater qu'il est un objet tout droit sorti de la fabrication mécanique de l'usine, au même titre qu'un stylo à bille ou une voiture.

L'objet prend une proportion démesurée sur la fonction que lui attribuent les artistes. « *L'objet n'est plus illustré ou « représenté », comme il le fut vers le début du siècle au*

travers des œuvres du Cubisme ou de Fernand Léger. Il n'est plus détourné comme chez les surréalistes. Réel, pesant, multiple, il investit le champ de l'art. »³⁵

L'énumération des matériaux utilisés en art élimine toute forme de recensement car tout est utilisable et bien souvent réutilisable ; « *matériaux de rebut, objets détournés, matières industrielles, matières organiques, déchets domestiques ou humains, ce qui entraîne de nouvelles modalités de l'art et débouche sur une redéfinition de l'art lui-même. L'histoire des matériaux dans l'art du 20^{ème} siècle est celle d'une expansion de l'espace de liberté de l'artiste. »³⁶*

Richard Hamilton fonde le pop ; il reprend les bases du mouvement Dada, tout en lui retirant les idées destructrices qui le caractérisait. Cette attitude conciliante remet en cause la véritable fonction de l'art, celle de la remise en question, celle de la provocation et celle de la nouveauté du point de vue. En 1957, l'artiste décrétait que :

« *Le pop art est :*
Populaire (conçu pour un grand public)
Éphémère (solution à court terme)
Consommable (facilement oublié)
Bon marché
Fabriqué en série
Jeune (destiné aux jeunes)
Spirituel
Érotique
Fantaisiste
Glamour
Lucratif »³⁷

La conjoncture économique des années soixante donne lieu, en Amérique, à l'éclosion, du mouvement *Pop-Art*, alors que parallèlement apparaît en France le *Nouveau Réalisme*. Ce dernier s'exprime comme un regroupement d'artistes réunis dans un but commun, celui de s'inscrire dans une méthode d'appropriation directe du réel.

Les deux mouvements naissent presque simultanément pour marquer leur opposition à la peinture expressionniste abstraite, qui prédomine le monde de l'art des années d'après-guerre et qui est en voie de s'inscrire comme celle d'un nouvel académisme, un nouvel art officiel, conçu par et pour des spécialistes, un art impopulaire et bien loin des réalités de la vie.

« [...] *Si à New York on se sert du ready-made pour compenser l'usure signifiante du geste d'action painting, à Paris les nouveaux réalistes ont été écœurés par les excès du tachisme en épaisseur, ils se méfient de l'humour naturaliste dérivé de l'art bruit, ils rejettent enfin l'ambiguïté de l'informel. Le recours à l'objet correspond à une volonté de généralisation, de clarification, de précision dans l'appropriation perceptive. Ces démarches directes tendent toutes à la présentation du réel, à l'exaltation d'une dimension effective de sa présence. »³⁸*

³⁵ Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, HER-Larousse, 1999, P. 132.

³⁶ Sur les matériaux de l'art, Krzysztof Pomian, in Matériaux et techniques de l'art au XXe siècle, Laboratoire de recherche des musées de France, Paris 1998, P. 7.

³⁷ Laurence Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, Ed. Gallimard, Paris, P. 33.

³⁸ Pierre Restany, Le nouveau Réalisme, Ed. Luna-Park Transédition, San Francisco, 2007, P. 23.

1. « Nouvelles approches perceptives du réel »³⁹

« Le monde moderne est une source inépuisable d'expressivité latente. Produit de cette incessante activité des hommes que l'on nomme le progrès, la morphologie du réel est en perpétuel changement. Le phénomène urbain y occupe une place de plus en plus importante. La sociologie industrielle et la sociologie publicitaire ont profondément modifié le paysage de nos villes. Ce que les nouveaux réalistes tentent de faire, c'est de nous donner à voir cette réalité contemporaine à travers les images spécifiques qu'elle a suscitées, à travers ses formes organiques les plus intégralement pures, c'est-à-dire exemptes de toute rhétorique, de toute conceptualisation, de toute accommodation à un système esthétique.

C'est sur le matériau de la sociologie urbaine, à cause de son immédiate spécificité et du profond caractère d'humanité dont il est imprégné, que se sont concentrées les démarches de nouveau réalisme. »⁴⁰

Récupération, détournement, compression, assemblage, accumulation et collages d'objets ou d'images, sont les actions prises comme modes d'expressions, pour représenter la fascination des Nouveaux Réalistes pour les objets de la vie, mais il s'agit aussi d'une dénonciation des dangers qu'ils représentent.

Je reprends l'idée d'Arman qui dénonçait la production de masse qui allait nous écraser. Il s'agit d'un « trop », d'un excès qui fait perdre le contact avec le réel. Quel paradoxe que celui qui dénonce une réalité devenue tellement réelle qu'elle nous fait vivre alors dans un monde irréel. Arman développe un processus créatif qui devient presque celui de combattre le feu par le feu.

« Le principe de l'accumulation se trouve au cœur de l'objet industriel, objet fabriqué en série et au pluriel, à la chaîne. Arman retrouve donc dans ses *Accumulations* et dans l'ajout incessant de l'objet à lui-même, quelque chose du processus de génération industriel. »⁴¹

Dans son processus des « Accumulations », Arman utilise des objets, des débris et des déchets, comme matériaux pour sa création d'œuvres d'art. Il juxtapose dans des boîtes en bois, en métal, mais aussi dans des caissons transparents (sortes d'aquariums en verre ou plexiglas), des objets identiques neufs ou usagés. Il propose ainsi un recyclage des formes qui est donné par la répétition de l'objet. Il utilise par exemple des masques à gaz, dans une accumulation nommée *Home Sweet Home*, ou encore des brosses à dents dans une œuvre intitulée *Perce-Neige*, et une accumulation de crucifix pour *Fétiches de la secte des Theophages*.

Pour représenter une industrialisation de masse, Arman accumule des objets dont certains contiennent en eux une symbolique très forte. Les masques à gaz dans *Home Sweet Home* par exemple, transportent le spectateur vers le souvenir des chambres à gaz, celles qui à l'image de l'œuvre, fonctionnaient en série ; une mort appliquée dans le système d'une chaîne de montage industriel.

³⁹ Pierre Restany, 60/90 Trente ans de Nouveau Réalisme, Ed. La Différence, Paris, 1990.

⁴⁰ Pierre Restany, Le nouveau Réalisme, Ed. Luna-Park Transédition, San Francisco, 2007, P. 29.

⁴¹ Florence de Méredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, HER-Larousse, 1999, P. 132.

Il faut voir que cette incursion dans l'univers du plein nous ouvre à une nouvelle perception de l'objet. En effet, l'objet présenté en solo ne présente rien d'autre que ce qu'il est, ce pour quoi il a été fabriqué, alors que s'il est présenté en multiple, l'objet perd ses propriétés usuelles et formelles, et l'accumulation œuvre à une nouvelle représentation, menant à un nouveau langage pictural et plastique.

Prenons l'exemple d'un clou planté sur une surface, il demeure un simple objet appelé clou. Si nous plantons mille clous sur la même surface, l'objet s'annule et devient élément d'un tout... et c'est incidemment ce tout, ce regroupement, qui prend la forme d'un nouvel objet. Ainsi l'artiste peut étendre la complexité et la plasticité du nouvel objet en variant la hauteur de l'enfoncement de chacun des clous, créant ainsi des textures données par les effets d'ombres et de lumière.

Chez Arman, il en va autrement, surtout par le fait de la variété des objets utilisés. Il ne travaille pas avec des objets trop symétriques aux formes simples et régulières. Il insiste pour nous mettre dans une position où nous reconnaissons l'objet juste avant qu'il ne se perde dans l'accumulation massive. « *L'accumulation réclame ainsi, sur le plan du nombre, le franchissement d'un certain seuil en deçà duquel l'objet est encore par trop reconnaissable et au-delà duquel il tend à se fondre dans une masse.* »⁴²

Arman, dans sa recherche de nouveaux matériaux, utilisera le contenu des poubelles, composées de déchets secs au départ. Par la suite, il ira même jusqu'à ramasser les matières organiques conservées dans une résine liquide et transparente qui durcira par après. De la même manière que l'ambre a conservé les insectes d'une époque lointaine, Arman utilise les détritiques de son temps comme des matériaux à représenter son époque.

Certaines poubelles seront présentées dans des séries nommées *Portraits*, elles seront même titrées du nom de leur propriétaire. *Poubelle de Jim Dine*, ou encore *La Poubelle de Bernard Venet* prendront, de par la nature de leur contenu, un sens anthropologique qui en dira long sur l'identité de l'individu ainsi que sur celui de la société dans laquelle il vivait.

En réponse à l'exposition du *Vide* réalisée par Yves Klein, Arman réalisera peu de temps après et dans la même galerie, l'exposition du *Plein*. Klein qui rêvait de faire un art dématérialisé, un art qui ne serait qu'un phénomène spirituel, avait peint en blanc les murs de la galerie Iris Clert, une façon d'évoquer le vide, un vide où l'absence et le rien ne pouvaient qu'évoquer les contraires, soit la présence et le tout. La contrepartie d'Arman qui dans son action, a rempli la même galerie de détritiques urbains, arrivait au même résultat.

Le *Vide* et le *Plein* ne sont que la suite des idées venues de Duchamp et de Cage, des concepts portés par l'absence ou la présence matérielle. Cette matière devenue objets de toute sorte, trouble l'homme, en ce sens que la société de consommation a créé des besoins qui ne sont que des bonheurs artificiels.

Arman lui-même, malgré la conscience de son action dénonciatrice envers la surconsommation, s'était attaché à ce *Plein* matériel ; « *Quand on a vidé le Plein, j'ai écrit une lettre angoissée à Eliane : « Pour moi, disais-je, c'est comme la mort d'un éléphant. » Je m'étais attaché à mon tas d'ordures.* »⁴³

⁴² Idem, P. 132.

⁴³ Arman, Mémoires accumulés, Entretiens avec Otto Hahn, Belfond, Paris, 1992, P. 30.

Dans son rapport à l'art, Arman développe une véritable introspection de l'objet. Il les accumule, les entasse, les découpe, les soude au gré de sa fantaisie, les mélange entre eux, les utilise comme tampons, mais aussi, les détruit.

Dans une série d'événements, Arman s'en prend physiquement aux objets tels que des instruments de musique ainsi que des voitures et autres. Il s'agit en général d'événements qui peuvent durer une vingtaine de minutes et qui se passent devant un public, comme une sorte de performance.

Connues sous le nom des *Colères* d'Arman, l'artiste casse, scie ou frappe à coups de hache ou de masse, des objets. Par la suite, il utilise les débris qui servent à la composition sur une toile. Parfois l'artiste les trempe dans la peinture et s'en sert comme tampon pour obtenir des traces picturales des objets, ce qui procure un caractère fantomatique à la représentation de ce qu'ils étaient dans leurs formes utilitaires.



Mamma Mia, 1961, Colère violon brisé sur panneau de bois, 93x 67x12cm

Chez Arman, l'impact transforme l'objet utilitaire au point de lui donner une nouvelle identité. L'objet devient porteur de cette colère qui s'exprime dans un véritable duel, par lequel l'artiste s'engage à transformer son sujet et à nous le faire découvrir comme jamais nous ne l'avons vu auparavant. La violence destructrice apparaît ici comme un moyen d'expression pour explorer la matière et s'appropriier l'objet, l'ultime réaction de l'homme primitif s'opposant à une société de consommation malade.

« Lorsqu'on a cassé cinq ou six violons, on sait ce que cela va produire, rien n'étant plus maîtrisable que le hasard. La colère se situe à un autre niveau. J'ai soudé entre eux quatre-vingts revolvers. C'est une sorte de destruction plus ou moins prévue. Ils apparaissent alors à la fois démilitarisés et plus menaçants. Il s'agit de sens critique plutôt que de colère. »⁴⁴

Le happening destructeur marque le moment du rapport entre le geste réel de l'artiste face à la réalité concrète de l'œuvre accrochée au mur. Le geste porte un message critique de l'art, il se manifeste sous une nouvelle forme de représentation, celui d'une appropriation de la réalité donnée par l'objet éclaté.

⁴⁴ Abdie Daniel [sous la direction de], Arman, Ed. Jeu de Paume et Réunion des Musées nationaux, Paris, 1998.

2. Pop-Art – Artifice

La période des années soixante aux Etats-Unis représente l'abondance, intervalle où l'art et l'économie capitaliste, celle de la consommation, se rencontrent dans une indissociable perspective, celle d'envahir la société par la puissance des images et des objets.

L'urbanité, celle des grandes villes modernes, s'affiche à travers ses produits qui révèlent et dictent les nouveaux modes de vie.

« Si la nature a longtemps fourni à l'art, en même temps que ses thèmes, la plupart de ses matières premières, il semble bien que ce soit désormais la rue et le grand magasin qui apparaissent comme les principaux pourvoyeurs et fournisseurs de matières. L'objet possède ainsi une dimension populaire et urbaine. »⁴⁵

C'est à New-York que le phénomène Pop prend son essor. Il est issu du travail de Robert Rauschenberg et Jasper Jones, deux artistes majeurs inspirés par Dada et dont le travail se caractérise par l'intérêt porté aux objets du quotidien qu'ils intègrent dans leurs œuvres. Rauschenberg nota ; *« Pour Dada, « il s'agissait d'exclure » tandis que pour le gens de ma génération « il s'agit d'inclure ». »⁴⁶ Rauschenberg a inclus dans son œuvre le quotidien lui-même, qu'il nous rend visible à travers la banalité de l'objet et de l'image. »⁴⁷*

Combine-Painting, Robert Rauschenberg

En quête d'un retour au réel qui devient support et matériau de l'oeuvre, Rauschenberg intègre dans une suite d'immenses tableaux appelés « Combine-Painting », une multitude d'objets usagés ramassés un peu partout et qui, combinés entre eux, sur et dans une surface, s'inscrivent comme un mode de représentation de l'activité humaine de son temps. Les objets entremêlés et souvent recouverts de peinture, présentent sans aucune hiérarchie, des thèmes disparates et reconnaissables par tous. Il s'agit, d'une certaine manière, de par la reconnaissance des objets du quotidien, d'ouvrir la voie qui mène à une meilleure compréhension de l'art pour le néophyte, soudainement confronté à l'univers matériel qui l'entoure. *« J'aimerais que l'on puisse déconstruire mes tableaux aussi facilement qu'on les reconstitue afin que l'on puisse reconnaître un objet quand on les voit. La peinture à l'huile ressemble vraiment à de la peinture à l'huile même dans le tableau le plus photographique. »⁴⁸*

Ces « Combine-Painting » qui associent différentes techniques et matériaux de l'art, deviennent des espaces de création où tout est permis. Ils ne sont pas des peintures, pas plus qu'ils ne sont des sculptures, ils interpellent le regard du spectateur qui entre dans un éclatement poétique où les images bidimensionnelles côtoient des objets tridimensionnels. Ces images qui sont déjà en soi des objets, se présentent sous la forme de coupures de journaux, de toiles de grands maîtres extraites des livres d'art, de femmes nues tirées des revues pornographiques, de cartes postales, de licences de voitures et autres qui s'associent à

⁴⁵ Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Paris, HER-Larousse, 1999, P. 133.

⁴⁶ Cité par A. Jouffroy, R. Rauschenberg, L'oeil, N° 113 mai 1964, P. 33.

⁴⁷ Jean-Pierre Keller, Pop Art et évidence du quotidien, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1990, P. 66.

⁴⁸ Swenson, Rauschenberg Paints a picture, Art News, 62 (2), avril, 1963, P. 65.

des objets tridimensionnels tels des animaux empaillés, de planches de bois, de balles de tennis, de pancartes routières, de pneus..., et tout ce qu'on peut associer comme objet est susceptible de se retrouver dans ses œuvres.

Pour Rauschenberg, l'objet ramassé au hasard d'une marche, peut venir de partout, du trottoir, d'une poubelle, ou d'un terrain vague. Il le choisit pour l'histoire qu'il porte en lui. Par le constat de son usure et sa dégradation, l'objet témoigne de son usage et de son utilité dans la société. Il inspire des histoires vraies ou fausses mais assurément possibles, comme le témoin d'un temps et de ce que vivaient les hommes de ce temps, ceux qui créaient et utilisaient ces objets.

Rauschenberg a depuis toujours fait l'éloge de l'objet ; « *J'ai beaucoup de sympathie pour les derniers moments de vie de quelque chose. Un objet abandonné, un déchet porte en lui toute son histoire : c'est ça qui me fait rechercher les objets abandonnés.* »⁴⁹

Dans l'univers de Rauschenberg, l'image, c'est-à-dire l'objet à la représentation, ne dépend pas de la transformation de l'objet lui-même, mais de son transfert hors du monde, celui de l'utilitaire pour lequel il avait été conçu. Ainsi, qu'il s'agisse d'une image publiée ou encore d'un objet tridimensionnel – en prenant pour exemple une publicité imprimée ou une bouteille de Coca-Cola – la nouvelle mise en situation affirme et confirme l'objet comme matériau d'art.

Une bouteille de Coca-Cola parle d'elle-même et raconte la popularité du produit ainsi que la durée et l'influence qu'elle marque sur la société. Ainsi, l'objet devient un référent à la vie, il peut s'inscrire de différentes manières dans l'existence des personnes. Il peut représenter l'image ou l'objet qui réactive une incalculable quantité d'informations dans la mémoire de celui qui regarde. D'ailleurs, Rauschenberg disait de ses œuvres qu'elles étaient, autant pour lui que pour le public, des objets de réminiscence propres à chacun.

Lorsqu'en 1952, Rauschenberg décida d'effacer le fameux dessin de Willem de Kooning, « *Erased De Kooning Drawing* »⁵⁰, événement qui fit scandale à l'époque, l'artiste venait de poser le geste de l'impact créatif, celui de reléguer l'Expressionnisme abstrait à sa propre époque, une façon personnelle de passer à autre chose en marquant une sorte de limitation au temps des choses et des événements. Ce retour à l'art populaire marqué par la redécouverte de l'objet en tant que matériau, donne lieu à une formidable révolution de l'art.

Pour Robert Rauschenberg, « *un tableau ressemble davantage au monde réel s'il est réalisé avec des éléments du monde réel. [...] Je ne veux pas qu'un tableau ressemble à autre chose qu'à ce qu'il est.* »⁵¹ Je pense ici à « *Minutiae (1954)* », œuvre composée de panneaux agencés entre eux pour ne former qu'un seul objet tridimensionnel et utilisé pour la scène, dans une chorégraphie de Merce Cunningham. Sur une musique de John Cage, le danseur se

⁴⁹ Cité par A. Jouffroy, *Les pré-voyants*, Bruxelles, Ed. La Connaissance, 1974, P. 158.

⁵⁰ Rauschenberg choisit un dessin auquel il tient beaucoup, un dessin aux lignes assez appuyées pour qu'il ne soit pas aisé de les faire disparaître. Rauschenberg insiste grandement sur l'effort déployé pour accomplir son œuvre : « *ce ne fut pas du tout facile. Le dessin était tracé avec une ligne dure, et il était gras aussi, alors j'ai dû y travailler très fort, avec plusieurs types de gommes. Mais à la fin cela a vraiment marché. J'ai bien aimé le résultat. J'ai senti que c'était une œuvre d'art légitime, créée par la technique de l'effaçage. Alors le problème a été résolu et je n'ai plus eu à recommencer.* » Cette obsession de Rauschenberg pour les démarches négatives (celles qui cachent, celles qui enlèvent) nous paraît intéressante dans cette période qui précède le choix par l'artiste d'une technique d'assemblage plus rapprochée du Pop.

⁵¹ Robert Rauschenberg, in Tomkins, *The bride and the bachelors : Five Masters of the Avant-Garde*, P. 203.

déplace à l'intérieur, puis il traverse l'œuvre au gré de ses fantaisies, une manière plus qu'éloquente de faire la démonstration du passage du réel à la sensation de l'irréel. Le danseur se retrouve dans le même état que la chèvre angora empaillée et entourée d'un pneu que l'on retrouve dans son célèbre « *Monogram (1955-1959)* », ou encore l'oiseau qui semble sortir du tableau dans « *Canyon (1959)* ».

Rauschenberg, dans l'utilisation qu'il fait des objets, recompose sa propre mémoire et comme le danseur, il nous convie à pénétrer dans son univers, là où les symboliques du présent et du passé s'affirment à travers les objets. Ainsi, nous supposons que le pneu dans « *Monogram* », est un rappel à l'enfance de l'artiste : il avait vécu près d'une usine de pneus, et il possédait également une chèvre qui avait pour nom « Bily », et qui fut un jour tuée par son père. Il s'agit de souvenirs venus de l'enfance, combinés ensemble dans un présent où chacun des objets est un référent à la vie de l'artiste, pas uniquement celle du passé mais aussi celle du présent. Ainsi Rauschenberg érige un mode de représentation qui naît à partir des objets et des événements réels qui l'entourent.



Monogramme, 1955-1959, Combine Painting, 106.6x106.6x 164cm

Jasper Johns

L'impact créatif vient toujours d'une volonté de changement, un geste qui mène à la rupture d'un état des choses, celui qui justement permet le passage et l'ouverture vers un inconnu, un nouveau monde à réinventer.

En 1954, Jasper Johns, alors âgé de 24 ans, dans un esprit de rupture totale avec l'Expressionnisme abstrait qui domine l'art de son époque, pose le geste de détruire tout son travail accumulé jusqu'à maintenant, une façon de se réinventer en tant qu'artiste. Son engagement dans une nouvelle voie passera par une réflexion sur les objets, la force symbolique et plastique qu'ils dégagent.

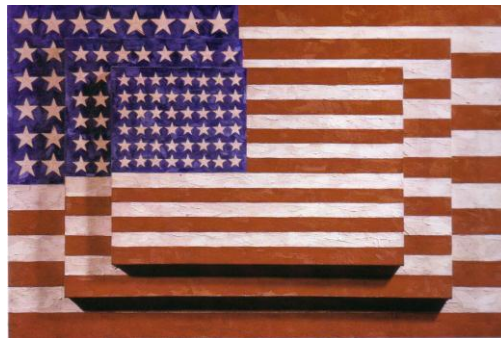
L'œuvre de Johns se développe à travers certains thèmes tels que les drapeaux, les cibles et les chiffres de 0 à 9, une œuvre dénuée d'émotion et de symbolique qui plonge le spectateur dans une certaine ambiguïté, au niveau de la perception visuelle. « *L'emploi d'un*

signe hautement connoté augmente l'effet de choc. On parle de geste de provocation et on rappelle l'urinoir de Duchamp. »⁵²

Johns a reconnu le potentiel artistique du ready-made de Duchamp, mais c'est l'élaboration de la pensée de ce dernier qui retenait plus particulièrement son attention, avec ses idées sur la définition de l'art et du non-art, l'objet réel et l'art-objet, la connexion des images verbales et poétiques aux images visuelles, de l'optique au tactile, le littéral et le trompe-l'œil, des deux et trois dimensions, de la pensée conceptualisée par rapport au visuel. Fasciné par Marcel Duchamp, Johns fabrique lui-même ses propres ready-made et de là vient toute l'ambiguïté, à savoir : est-ce un tableau ou un objet ?

Dans ses séries de drapeaux, par exemple, l'artiste utilise de la peinture à l'encaustique ; les pâtes épaisses varient en intensité et laissent voir à certains endroits du tableau, par des effets de transparence, des objets collés directement sur le fond de la toile. Couche après couche, le tableau prend de l'épaisseur pour finalement devenir un objet-drapeau dans lequel se trouvent des articles de journaux, des morceaux de tissus, des papiers imprimés et autres. Johns dira de ses tableaux qu'ils ne sont que des sources d'informations, mais en creusant plus encore, nous découvrons que nous sommes en présence d'un art réaliste à l'extrême limite du réel qui mène à l'irréel, mais aussi du figuratif à l'abstrait et du symbolisme au motif.

« C'est par son mode de combinaison inédit avec la peinture que le drapeau américain devient problématique pour Johns. L'impossibilité de choisir entre l'un et l'autre des termes de la contradiction (est-ce un drapeau ? est-ce une peinture ?) a suggéré à Nicola Calas de résumer toute la démarche de l'artiste par la fraction « et/ou ». Si l'on se détourne un moment du motif pour considérer l'organisation formelle et la matière du tableau, on découvre de nouveaux tiraillements. »⁵³



Jasper Johns, Trois drapeaux, 1958, Encaustique sur toile, 76 .5 x 116x 12.7cm

Dans *Three Flags* de 1958, Johns superpose trois tableaux de taille décroissante du drapeau américain, chaque toile étant un objet physique empilé sur les autres. L'image perçue porte à la confusion, dans le sens où elle s'apparente à une sculpture en relief, composée de trois surfaces étagées et imagées du drapeau qui, alignées par un effet de perspective, semblent s'enfoncer de plus en plus à partir du drapeau qui est le plus près de nous, soit celui qui se trouve à la surface de l'œuvre.

⁵² Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique dans le pop art américain*, Ed. Les presses de l'Université de Montréal, 1980, P. 89.

⁵³ Idem.

Ainsi, trois tableaux réels superposés nous donnent un seul objet réel, une quasi-sculpture dans laquelle on peut plonger, mais uniquement au niveau de la pensée et du visuel. L'ambiguïté devient totale et la confusion visuelle n'en est que plus marquée. Chacune des étapes de l'élaboration de l'œuvre mène à un ready-made construit.

Jasper Johns soulèvera les mêmes questionnements, en ce qui a trait à la perception ainsi qu'à la conception, au niveau de la sculpture. C'est avec une certaine ironie que Johns coulera, à partir d'un moule, deux canettes de bière, « *Painted Bronze (Ballantine Ale, 1960)*. »

Sur les deux canettes en bronze, l'artiste a peint l'étiquette commerciale, et elles sont alignées l'une à côté de l'autre et juchées sur un socle rectangulaire, lui aussi moulé dans du bronze.

L'étiquette peinte devient ainsi un trompe-l'œil dans ce qu'on pourrait qualifier d'un éloge à l'objet banal créé par Johns. L'interprétation de ce que nous voyons ici soulève des questionnements comme : est-ce des canettes de bière ou une sculpture de Johns ? Non-art et / ou de l'art ? Réalité et / ou sculpture ? Plusieurs lectures s'imposent sans pouvoir donner une réponse définitive, mais en bout de ligne, ne pourrions-nous pas dire que l'objet n'est que lui-même, un objet qui malgré ses renvois à ce que nous connaissons de ses références à la réalité, n'est qu'un objet absurde.

« [...] toute forme d'illusion n'est jamais mieux dénoncée que par les figures elles-mêmes qui y étaient étroitement associées. »⁵⁴

Duchamp présentait un objet usiné en série et l'accompagnait d'un titre qui faussait la vision du réel, celle qui menait au-delà de l'objet et soulevait des questionnements. Chez Jasper Johns, le questionnement soulevé prend effet à partir du moment où l'objet présenté est construit entièrement par l'artiste alors que le modèle, lui, est usiné en tant qu'objet usuel sorti des chaînes de fabrication. Le modèle est la réalité mais l'œuvre est irréaliste, et ce malgré le fait que nous puissions la voir et la toucher ; nous ne pouvons en boire son contenu, car il n'existe tout simplement pas.

Pop-Art – Artifice

« La duplication et la répétition sont des facteurs nouveaux dans le monde. Ils ne se rencontrent ni dans la nature ni dans l'artisanat [...]. Pour la première fois depuis que l'homme est apparu sur Terre, l'on se trouve face à des objets identiques. »⁵⁵

Si Rauschenberg et Jasper Johns ont développé, dans l'utilisation des objets du quotidien, un art personnalisé qui côtoie la réalité de la vie, la suite de l'art donnera naissance au mouvement Pop-Art qui, de son côté, s'exprimera par l'artifice et l'irréalité des images venues du monde de la publicité et de tous les médias associés à la société de consommation.

Quand je parle ici de l'irréalité des images, c'est pour souligner le caractère factice de cette réalité de la vie américaine.

⁵⁴ Nicole Dubreuil-Blondin, La fonction critique dans le pop art américain, Ed. Les presses de l'Université de Montréal, 1980, P. 97.

⁵⁵ J. Rublowsky, Pop Art, New York, Ed. Basic Books, 1965, P. 113.

Alors qu'en France, le Nouveau Réalisme dénonçait d'une certaine manière, le danger de la surconsommation et une certaine absurdité de la vie moderne, le Pop-Art semble, du moins au départ, en faire l'éloge. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'art est comme un miroir de sa société, et avec le Pop-Art, la chose ne s'est jamais manifestée avec autant d'éloquence.

Une des caractéristiques du Pop-Art, c'est qu'il est le premier mouvement où le média est devenu aussi important que le message, pour ne pas dire plus encore. Le mouvement s'alimente d'images publicitaires, d'emballages de produits de consommation, de bandes dessinées, de stars de cinéma et de la pop musique..., bref, de tout ce qui est diffusé dans les foyers, les journaux, la rue, la radio, la télévision, partout où nous retrouvons une manifestation humaine.

Autant que l'image, les procédés de fabrication s'apparentent aux façons de faire de l'industrie publicitaire, ainsi l'art s'affiche dans un monde visuel connu de tous, et qui réduit la distance existant entre beaux-arts et arts commerciaux.

Si l'art de certains pays relève des subsides de l'état gouvernemental, en Amérique tout passe par le pouvoir de l'argent des riches donateurs et le secteur privé. Ainsi, contrairement aux contextes où l'art est une plate-forme à la critique sociale, le Pop-Art, lui, semble s'inscrire dans une démarche visuelle en parfaite harmonie avec la société qui l'entretient. Son impact créatif se manifeste dans ce coup de balai sur le passé, celui qui concerne les anciennes valeurs de l'art, mais aussi celles de la vie elle-même.

Les objets usés utilisés par Rauschenberg, ceux qui racontent des histoires de vies, sont remplacés par du neuf. Le Pop-Art, à la façon du ready-made duchampien mais avec la poésie des titres en moins, propose des images et des objets non altérés par l'usure et le temps. Comme des produits impersonnels sortis des chaînes de fabrication en série, ces nouvelles créations artistiques ont comme modèle de référence les systèmes de production à la fine pointe, ceux qui utilisent des nouveaux matériaux plus économiques et à la mode, tels les peintures acryliques, les résines plastiques, les vinyles et autres. Les œuvres sont créées dans un souci de perfection associé à celui de la machine de production en série, là où le hasard et l'accident n'ont pas lieu d'être. À propos de ce renversement de valeurs opéré par le Pop-Art, Barthes soulevait que ; « *Les images de masse, tenues pour vulgaires, indignes d'une consécration esthétique, reviennent dans l'activité de l'artiste, à titre de matériaux, à peine traités.* »⁵⁶

- Andy Warhol, Reconstruction visuelle

Marcel Duchamp avait choisi des objets fabriqués ou trouvés alors que Jasper Johns insistait sur le caractère d'unicité de ses bronzes coulés selon la manière traditionnelle, Warhol emploie des procédés mécaniques non artistiques pour produire en quantité des articles pratiquement identiques. « *Si quelqu'un prend cinquante boîtes de soupe Campbell et les met sur une toile. Ce n'est pas l'image rétinienne qui nous intéresse. Ce qui nous intéresse, c'est l'idée de mettre cinquante boîtes de soupe Campbell sur une toile.* »⁵⁷

⁵⁶ Roland Barthes, « Cette veille chose, l'art... », in l'Obvie et l'Obtus, Éd. du Seuil, Paris, 1992, P. 181.

⁵⁷ Marco Livingstone, Le Pop Art, Ed. Hazan, p. 119 ; cité in Bockris, Warhol, P. 159.

Andy Warhol, artiste venu du monde de la publicité et considéré comme le pape du Pop-Art, réalisera par des procédés sérigraphiques utilisés dans la gravure commerciale, des œuvres en séries, soustrayant ainsi toute forme d'unicité à l'œuvre devenue éternellement reproductible. Ses sujets sont des produits d'emballage, des contenants sans contenu, des icônes magnifiant l'Amérique prospère et en pleine effervescence économique : des produits de consommation (la bouteille de Coca-Cola), la nourriture instantanée (la boîte de soupe Campbell), la monnaie d'échange (le dollar), l'*américanisme* (la bannière étoilée et ses couleurs), des manchettes de journaux et des publicités, des personnages de bandes dessinées, des stars du cinéma et de la musique rock (Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley), des acteurs et des objets issus de faits divers (accidents, criminels, voire la chaise électrique), des sites emblématiques (l'Empire State Building, etc.)...

*« Prééminence de l'emballage, de l'affiche, du film publicitaire – partout se manifeste la même inversion : cessant d'être la norme des signes et images, l'objet devient pour ainsi dire leur illustration. Ils sont la permanence, il est l'éphémère, l'accident, le relief : un objet d'image. »*⁵⁸

Ses portraits de Marilyn Monroe nous présentent l'actrice, non pas comme une femme, mais plutôt comme un objet commercial et consommable. Dans la même lignée, il produit des séries présentant des produits populaires comme celle des boîtes de soupe Campbell ou encore celle des bouteilles de Coca-Cola. On remarque bien cet intérêt pour l'imagerie populaire, celle qui est reconnaissable et accessible à tous et qui, par le fait même, comble cet éternel fossé existant entre l'art et la vie. Warhol parlera d'une démocratisation de l'art en rapport à la société américaine, un art qui comme les produits consommables doit rejoindre la masse des populations.

*« Ce qui est formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les plus riches consommateurs achètent en fait la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télé et voir Coca-Cola, et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca et, imaginez un peu, soi-même on peut boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et même avec beaucoup d'argent, on n'aura pas un meilleur Coca que celui que boit le clodo du coin. Tous les Coca sont pareils et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clodo le sait, et vous le savez. »*⁵⁹

L'art d'Andy Warhol se matérialise à travers différents médiums ; peinture, sérigraphie, cinéma, photographie et assemblage tridimensionnel, mais une constante dans son œuvre, c'est le travail de surface. Ses images ne creusent jamais dans leur support, pas plus qu'elles n'en excèdent la surface, un travail en à-plat où le manque d'épaisseur ainsi que l'uniformité des matières colorantes rendent des images qui, à première vue, semblent créées par une machine, autant dans l'aspect matériel que spirituel. *« Si je peins de cette façon, c'est parce que je veux être une machine, et je pense que tout ce que je fais comme une machine correspond à ce que je veux faire. »*⁶⁰

Même dans ses installations de 1964, dans lesquelles il expose des boîtes de cartons de savon Brillo, l'aspect tridimensionnel ou sculptural de l'œuvre semble inexistant : l'unique

⁵⁸ Jean-Pierre Keller, Pop Art et évidence du quotidien, Ed. L'Age de l'Homme, Lausanne, P. 162.

⁵⁹ Warhol, extrait d'Andy Warhol – Rétrospective, Centre George-Pompidou, 1990, P. 458 ; cité in Andy Warhol, The philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again), New-York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, P. 100-101.

⁶⁰ Warhol, extrait d'Andy Warhol – Rétrospective, Centre George-Pompidou, 1990, P. 457 ; cité in G.R. Swenson, What is Pop Art ?, Artnews 62, Novembre 1963, P. 26.

perception du volume se trouve dans le vide des contenants, à tel point que la seule identité du sujet ne se réfère qu'à son logo commercial, c'est-à-dire l'image de surface.

« Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien dessous. »⁶¹



Caisses variées, 1964, sérigraphie sur bois, dimensions variables.

Cette insistance de l'artiste pour ne montrer que la surface des choses, suggère une certaine morbidité qui résulte en une démonstration d'absence de vie. Dans ses séries de « chaises électriques », l'image « *Little Electric Chair (1964-65)* », ne présente pas la terreur que devrait susciter l'objet d'exécution, celui qui représente le passage entre la vie et la mort d'un homme. L'image n'est en effet que ce « passage », une surface visuelle, une représentation sans avant, ni après, intemporelle et d'une neutralité terrifiante. Cette absence de renvoi vers la vie, dénature l'objet présenté qui ne devient qu'une image parmi tant d'autres, une image de surface. Soulignons par contre cet élément bien visible qui se trouve sur le mur arrière droit de l'image et qui montre une pancarte imprimée du mot « SILENCE ». Ce détail dans la photographie ne creuse pas dans l'image mais il impose une réflexion dans la tête du spectateur.

Dans ses séries réalisées à partir des photos de presse, qui montrent des accidents de la route, l'artiste plonge le spectateur dans l'événement commun et normal, celui presque sans histoire que les différents médias décrivent au quotidien, et perçu comme une fatalité qui ne frappe que les autres. Une ambulance qui s'était écrasée, une femme qui avait sauté d'un immeuble ou un homme empalé sur un poteau télégraphique après avoir été éjecté de sa voiture, tous sont devenus les sujets de son art. D'une certaine manière, nous pouvons dire qu'il a pris des images de gens ordinaires qui se retrouvaient dans des circonstances extraordinaires. « *Warhol nous demande si nous sommes encore capable d'en appréhender toute l'horreur, puisqu'ils font partie de notre ration quotidienne d'images, entremêlées de distractions et d'impérieuses incitations à consommer.* »⁶²

De la même manière que les médias – ceux qui font du montage pour livrer la nouvelle qui, au final, se retrouvera souvent bien loin de la réalité – Warhol déconstruit une image avant de la reconstruire à sa façon personnelle, il en résulte l'apparition d'une nouvelle réalité.

⁶¹ Warhol, extrait d'Andy Warhol – Rétrospective, Centre George-Pompidou, 1990, P. 457 ; cité in Gretchen Berg, Andy : My true story, Los Angeles Free Press, 17 Mars 1967, P. 3 (article paru précédemment in East Village other).

⁶² Marco Livingstone, Le Pop Art, Ed. Hazan, P. 119.

Les médias passent et repassent la même information, en rajoutant avec le temps de nouvelles données non essentielles à la compréhension du sujet. On rajoute des nouveaux témoignages, et de nouvelles images, souvent conservées depuis longtemps, mais livrées comme inédites, ce qui alimente et prolonge la durée de vie de l'événement dont la seule viabilité dépend de l'intérêt manifesté par le public.

Le journalisme d'analyse, celui qui creuse dans la nouvelle, celui qui l'intellectualise et qui travaille à une compréhension plus juste et complexe de la réalité, n'a que peu d'adeptes dans la masse populaire. C'est un journalisme de spécialistes qui s'adresse à d'autres spécialistes, ceux qui utilisent beaucoup de mots et peu d'images.

Warhol avait bien compris le pouvoir des images en séries, elles sont le principal véhicule pour porter une idée. Porter à penser au lieu de se contenter de l'image fixe et stéréotypée, celle qui après un temps perd son effet, voilà le véritable but des séries de Warhol.

Ces répétitions où la même image revient à chaque fois, mais dans une présentation différente, forcent le spectateur à observer chacune des images, comme une image unique. Ainsi l'impression qui en résulte semble multiplier les points de vue, c'est l'image qu'on regarde, re-regarde et re-re-regarde dans sa suite, jusqu'à ce qu'elle s'incruste en nous pour nous révéler toute sa profondeur et son caractère critique.

Dans un entretien, Warhol parlait ainsi des répétitions : « *Je crois qu'à l'époque j'ai commencé à répéter la même image parce que j'aimais la façon dont la répétition modifiait l'image elle-même. Et aussi, je me disais – je n'ai pas changé d'avis – que les gens peuvent regarder et absorber plus d'une image à la fois.* »⁶³ Alain Cueff affirme d'ailleurs que la répétition chez Warhol est ; « *une invitation – une sommation – à regarder plus avant jusqu'à identifier les moindres détails.* »⁶⁴

Comme si les différents maquillages pouvaient changer la personnalité d'un être, Warhol multiplie les représentations qui apparaissent à chaque fois comme des nouvelles réalités.

L'artiste s'approprie ses sujets, il les fait siens. Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Mao Tsé-toung deviennent comme ces nouvelles médiatiques qui, à partir d'un fait réel, se transforment jusqu'à aboutir à différentes interprétations de la réalité. Ses séries de portraits de Mao nous présentent l'homme, le héros populaire, le dictateur, peu importe... chacun des portraits est une ouverture à la libre interprétation personnelle. Cette série fut réalisée à l'occasion de la première rencontre entre le président américain Richard Nixon et le dirigeant communiste. Warhol l'agitateur, le provocateur, comme un reporter de presse, exécute son travail d'artiste sans porter de jugements ou en appeler à la contestation. Mais il avouera lui-même que deux opposés qui ne se rencontrent jamais, présentent une des attractions des plus excitantes qui soient.

Or, en présentant ce portrait de Mao, alors omniprésent dans les médias américains, il confronte indirectement les deux visions du monde. Dollars, faucille et marteau se trouvent réunis, face à face. Il est aisé d'imaginer l'impact artistique et intellectuel qu'a pu susciter une telle œuvre.

⁶³ Andy Warhol, Entretiens 1962/1987, Ed. Grasset, Paris, 2005, P. 101.

⁶⁴ Alain Cueff, Warhol à son image, Ed. Flammarion, Paris, P. 105.

Pour Warhol, les productions de portraits en série prolongent l'attention du spectateur sur le sujet, il lui fait pénétrer le sujet à force de répétitions.

« Ses images démultipliées datant de cette époque placent le spectateur devant une réitération hallucinée. La télévision ayant montré et remontré à satiété l'événement réel, sa répétition inéluctable était déjà entrée dans la conscience collective. Ce fait, joint à la discordance des images que Warhol a réunies dans des peintures comme « Jackie » a permis de mieux comprendre sa stratégie plastique. »⁶⁵

Ces répétitions deviendront le principal moteur dans l'œuvre de Warhol. Il utilisera le même stratagème dans ses films expérimentaux qui sont sans sujet, ni scénario. Par exemple, il tournera des séquences filmées montrant un homme qui dort, ces séquences de quelques minutes seront répétées plusieurs fois et collées bout à bout, il en résultera un film comme « *Sleep* » (1963), qui aura une durée de six heures : *« Le corps lascif de John Giorno est oublié sur sa couche, peut-être objet et sujet d'un désir, agité de rêves qui ne sont ni visibles ni envisageables, perdus pour toujours dans la nébuleuse d'une mémoire qui n'appartient qu'à lui, un corps et un esprit qui ne sont ni présents ni absents au monde, ni éveillés ni morts à la vie, contenus ensemble à une seule et étrange frontière. Mais avant tout vivants malgré les apparences provisoires du sommeil, seulement confondus de cette étrange et quotidienne façon – aussi intense que lors de l'acte sexuel qui intègre la connaissance et le sens, le passé et l'avenir dans la même instance, dans le même principe répétitif et éternel. [...] Le reste est cinéma. »⁶⁶*

Cette citation d'Alain Cueff nous porte à réfléchir sur la validité de ce qui se passe à la surface des choses et des hommes. Il y a un monde entre ce qui peut « sembler » et ce qui peut « être », on voit se profiler une présence humaine du visible à l'invisible, par l'image du corps ensommeillé.

Le sommeil n'est pas la mort ou encore l'absence momentanée de vie, c'est un état autre et qui peut sembler, vu de l'extérieur, éteint et passif. Et pourtant ce sommeil, celui de la régénérescence de chaque individu, engage l'homme dans la force du rêve, là où le réel et l'imaginaire se côtoient. Sous cette surface du dormeur, des choses se passent, la vie s'engendre encore une fois mais autrement, elle se réinvente et c'est à nous de l'anticiper car ce qui semble banal ne l'est finalement pas tant que ça.

Derrière ce que l'on montre, se cache toujours ce que l'on ne voit pas. Nous savons maintenant que Warhol, ce maître du cadrage, choisit à l'intérieur des images qui, fixes ou animées, en séries ou en boucles, doivent nous porter bien au-delà des choses visibles.

« Le contenu, au temps et dans la perspective de Warhol, est à la fois présent et différé, il est de première nécessité de la reconsidérer sans cesse. Aussi la répétition n'est-elle pas la réitération de la même expérience mais son extension, sa prolifération, sa dépense et son épanouissement dans un monde qui, quoi que nous en pensions, est bien loin d'en être parvenu à son terme.

L'éternité, c'est maintenant, Ce n'est qu'un début, mais c'est le vrai commencement. C'est ce que l'on voit dans l'image du corps ensommeillé dans Sleep : les treize ou vingt-deux facettes d'un homme agité par le commencement qui respire au rythme de seize images par seconde. »⁶⁷

⁶⁵ Warhol, extrait d'Andy Warhol – Rétrospective, Centre George-Pompidou, 1990, P. 18-19.

⁶⁶ Alain Cueff, Warhol à son image, Ed. Flammarion, Paris, P. 151.

⁶⁷ Idem, P. 211.

Cet homme, c'est le digne représentant de la culture de masse, le pop-américain, celui qui consomme et qui est aussi consommable, il est le symbole de cette vie où même le sommeil est planifié selon les lois de la chaîne de montage. Il vit au rythme des médias de l'information et sa vie devient aussi régulière et organisée qu'une suite de boucles répétées dans un film de Warhol.

- Les objets d'Oldenburg ambivalents

Demeurons dans la sphère du Pop-Art, ce mouvement artistique où la relation entre art et monde de la consommation s'affiche dans une voie commune, et voyons maintenant l'approche sculpturale de l'objet à travers l'œuvre de Claes Oldenburg.

« Enfin arrive le Pop Art, qui élève l'objet de consommation courant au rang de star. La « configuration idéale » qu'Oldenburg reconnaît aux objets lui paraît venir des changements techniques intervenus dans les années 1930. C'est l'époque où, selon lui, une machine à écrire ressemble « à une machine à écrire, un ventilateur à un ventilateur. » Cette dimension formelle et archétypique de l'objet (qui se confond avec lui-même comme avec son propre modèle) fait de celui-ci un matériau privilégié. Car lourd de connotations, riche d'informations, porteur d'une mémoire. D'où la dimension esthétique que l'art contemporain confère à la liste, infinie, des objets de la société de consommation. Sandwichs mous d'Oldenburg, [...]. Objet archétypiques et donc d'une certaine façon éternels. Déjà embaumés. Prêts pour le musée. »⁶⁸

Tout comme chez Warhol, le premier regard porté sur l'œuvre d'Oldenburg nous conduit vers l'univers du factice, celui dans lequel les œuvres sont présentées comme des caricatures de la réalité.

Dans le travail d'Oldenburg, nous pouvons trouver le même aspect que dans celui de Warhol : une prédominance de l'apparence, ainsi qu'une absence de substance qui se manifestent à travers les artefacts stéréotypés de la vie quotidienne des Américains. Son utilisation des matériaux synthétiques tel que le vinyle, ou encore la création de ses objets démesurés, nous font voir l'absurdité du mode de vie des Américains qui s'impose sans limite, jusqu'à effacer toute forme de valeurs substantielles qui ne soient associées au rêve lui-même affilié au monde de la consommation dictée par l'argent : ses objets mous, son installation *Bedroom Ensemble (1963-1969)* et *The Store (1961)* en sont de fortes illustrations.

Dans *Bedroom Ensemble*, l'artiste a créé une installation dont l'idée principale est de reconstituer une « réelle » illusion, du faux qui devient vrai. C'est à partir d'une image publicitaire présentant, dans une vue en perspective, un mobilier de chambre à coucher, qu'Oldenburg réalise son projet. Il doit recréer en trois dimensions l'image faussée par les effets de la perspective. Il a ensuite construit son propre mobilier en trois dimensions, donnant ainsi aux meubles et aux accessoires, les formes qu'ils avaient sur le dessin.

⁶⁸ Florence De Mère Dieu, Histoire de l'art moderne (Matérielle et Immatérielle), Ed. Bordas, Paris, 1994, P. 126.



*Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble 2/3, 1963-1969,
Bois, Formica, Vinyle, aluminium, papier, fausse fourrure, mousseline, Dacron, mousse de
polyuréthane, laque ; ensemble : 3.03x5.12x6.48m. Francfort-sur-le-Main.*

La chambre, aménagée et présentée dans sa tridimensionnalité, semble beaucoup plus vaste et profonde qu'elle ne l'est en réalité, et les meubles sont par le fait même ajustés au niveau des angles de coupes, pour correspondre aux points de fuite du dessin initial. Les matériaux utilisés sont le bois, le vinyle, le métal, de la fourrure artificielle, du tissu. Le miroir est en papier aluminium, les abat-jours sont cylindriques et présentent une sorte d'imitation de marbre, les coussins sont recouverts d'un tissu aux motifs zébrés, le couvre-lit est en vinyle noir qui imite le cuir et les draps sont en plastique blanc.

Au niveau de leur fonctionnalité, tous les éléments de l'installation sont illusoires mais visuellement bien en place. Les angles de coupes rassurent car ils procurent un accord visuel par rapport au modèle, c'est-à-dire un cadre déterminé où le spectateur rencontre une réalité qui lui est familière, dans le sens où elle est balisée.

Oldenburg disait de son installation, qu'il avait délibérément voulu créer cette chambre à coucher, soit la pièce de la maison qui généralement véhicule des sentiments de douceur, à l'image de la dureté, une pièce vide de toutes formes d'émotions, un espace rigide et parfaitement organisé où règne une absence de vie. La chambre n'est qu'apparence de perfection, elle n'est pas adaptée à l'humain, bien au contraire, elle est un bien de consommation qui porte l'image du bonheur, celui avec lequel l'être humain devra désormais composer.

« Les objets d'Oldenburg s'apparentent plus à la reproduction de l'image d'un objet qu'à la représentation d'un objet réel. L'irréel s'est infiltré dans les aspects les plus matériels et les plus concrets de l'art d'Oldenburg. »⁶⁹

L'humour et l'ironie sont constants dans l'œuvre d'Oldenburg ; nous savons tous que les représentations de la réalité créées par les publicitaires relèvent de l'illusion du contenu donnée par le contenant, et l'artiste s'en inspire pour ériger une œuvre qui soit aussi fausse que possible. Ainsi Oldenburg, dans ses interventions s'approprie l'objet, il le fait sien en le dotant de ce qu'on pourrait appeler les caractéristiques émotionnelles de son créateur. Tel un caricaturiste, il convie la matière non pas pour recréer la réalité des objets, mais plutôt pour en cibler et augmenter certaines caractéristiques, ce qui lui permet de se les approprier.

⁶⁹ Eric Valentin, Claes Oldenburg Coosje van Bruggen, Le grotesque contre le sacré, Ed. Gallimard, 2009, P. 78.

L'intérêt que porte Oldenburg aux aliments donne lieu à une réflexion sur l'aspect envahissant du rôle que tient la publicité dans la consommation alimentaire de la société américaine. En 1961, l'artiste propose une installation appelée « The Store », lieu où l'artiste expose et vend lui-même, comme tout bon commerçant, divers articles dont certains sont des produits alimentaires en plâtre peint. Les clients se retrouvent devant des sculptures qui ne sont pas des moulages des objets réels mais plutôt des re-créations à base de plâtre ou pâte à papier. Toute sorte de produits alimentaires sont exposés ; on y retrouve des hamburgers, des tartes, des gâteaux bien garnis de crème, peinte à la couleur des saveurs à la mode du jour, des glaces et autres.

Dans cette installation, Oldenburg marque un lien très fort entre la sculpture, la peinture et le théâtre, mais également entre l'art et le quotidien de la vie. L'artiste s'exécute en fabriquant ses produits sur place, et est peut-être vu à travers la vitrine donnant sur la rue.

En conséquence l'artiste, dans ce jeu du commerçant, s'expose lui-même ainsi que ses œuvres, et l'atelier devient musée, ce qui contribue à la création d'une œuvre globale qui positionne l'accès à l'art directement sur la rue.

Ses hamburgers sont des objets uniques faits à la main, mais par contre non comestibles, ce qui mystérieusement s'oppose aux burgers comestibles, qui sont eux des produits industriels fabriqués en séries dans les usines.

Je me souviens d'un vieil homme qui avait autrefois tenu une petite sandwicherie pouvant à peine recevoir quatre ou cinq clients. Le lieu était une annexe de la maison. L'homme faisait des hamburgers personnalisés au goût de chaque client qui repartait satisfaits. Ainsi l'homme réussissait à faire vivre humblement mais honorablement sa famille qui comptait cinq personnes. Ces burgers dégageaient quelque chose qui dépassait la simple fonction alimentaire, ils étaient personnalisés, autant par celui qui les cuisinait que celui qui les mangeait. Malgré la modestie du mets, on y trouvait de la substance.

J'évoque cette anecdote en réfléchissant à ce que peut signifier un simple hamburger quand il est placé dans différents contextes. Celui fabriqué par Oldenburg semble porter en lui la qualité du mets personnalisé. L'utilisation de la douceur du plâtre ainsi que ses imperfections, mais aussi l'utilisation de la peinture un peu coulante sur l'objet, évoquent les manipulations alimentaires faites avec soin.

Tout laisse à croire qu'avec la nourriture pop, la puissance d'évocation dépasse de beaucoup l'apparence. Ce besoin physique, intime et universel, est avant tout ce que Roland Barthes appelle « *un système de communication, un corps d'images, un protocole d'usage, de situation et de conduites.* »⁷⁰

Ainsi l'objet artistique porte en lui, un mets savoureux, un plaisir gustatif auquel peuvent s'associer quelques souvenirs impérissables, bref, il porte la vie. En contrepartie, l'unique qualité du hamburger industriel et comestible se trouve dans la publicité qui le représente, un mets porteur de rêves mais qui ne ressemble en rien à ce qui aboutit dans l'assiette. Le hamburger moderne n'est plus un mets, il est devenu un objet comestible, un symbole de l'alimentation rapide, sans plus.

« Les aliments que nous incorporons nous incorporent à leur tour au monde. Dans leur iconographie du banal, les artistes emploient les produits alimentaires comme un ensemble de signes qui renvoient à la réalité la plus élémentaire, la plus banale, la plus vulgaire, bref, la plus populaire. Qui plus est, leur choix porte essentiellement sur les stéréotypes locaux,

⁷⁰ Les années POP, magazine Beaux-Arts hors-série (Publication à l'occasion de l'exposition présentée à Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie 1, 15 mars - 18 juin 2001), Ed. brasileira, Paris, 2001, P. 54.

l'équivalent du steak frites français ; hot dog, ice-cream et surtout par le cinéma, partagée théoriquement par tout un chacun, cette alimentation reste le signe le plus visible, l'illusion en prime, du grand rêve américain... Entre naïveté et cynisme, on peut paraphraser l'industriel automobile Ford, et affirmer : ce qui est bon pour McDonald est bon pour l'Amérique. »⁷¹

Une autre étape dans l'œuvre d'Oldenburg passe par l'utilisation du vinyle et des tissus. Durant cette période des années soixante, le vinyle apparaît comme un nouveau matériau très populaire et économique. Dans ses applications les plus populaires, on le retrouve en tant que premier support à la musique, appelé disque vinyle. En certains endroits, on ne parlera même plus de disque, on désignera tout simplement l'objet sous le nom de « vinyle ».

L'éclosion de la Pop musique le propulsera dans tous les foyers et il deviendra la norme du support musical ; d'ailleurs Andy Warhol sera un des grands créateurs de pochettes de disques dans ses associations aux groupes pop-rock comme le Velvet Underground et The Rolling Stones, pour ne nommer qu'eux.

Le matériau vinyle servira de revêtement de sol, pour l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur. Il sera notamment utilisé dans l'industrie du textile, en remplacement du cuir pour les vêtements et les chaussures. Ainsi ce matériau présenté dans différentes applications, envahit la vie du consommateur, non pas pour ses qualités, mais plutôt pour l'illusion qu'il produit, et ce à un coût très réduit. Imaginez un couvre-plancher imprimé à l'image du marbre, que l'on peut transporter et dérouler à volonté. Il est un des matériaux « Pop » par excellence car accessible à tous ; il est faux, tout en surface, sans substance et périssable.

Pour Oldenburg, la représentation des objets du quotidien demeure toujours à l'ordre du jour.

« Cette permutabilité des hommes et des choses annonce les futurs travaux d'Oldenburg où, à travers l'utilisation de divers matériaux durs et mous, l'artiste fait subir aux objets quotidiens un cycle entropique : chez Oldenburg, les objets meurent aussi. »⁷²

L'artiste réalise des sculptures molles figurant des objets du quotidien tels qu'un ventilateur, une cuvette de toilette, un téléphone payant, des instruments de musique et tant d'autres encore. Cette facture molle donnée par l'utilisation de la toile et du vinyle, fait que, contrairement à la sculpture qui en général émerge du sol pour se projeter dans l'espace, ces objets mous semblent couler par terre. L'exemple est remarquable dans « *Ghost Drum Set, 1972* », alors que l'on voit l'instrument de percussion complètement avachi au sol. Comme si l'objet avait été vidé de sa substance et de son ossature, il gît là, ressemblant à une montgolfière vidée de son air, et sa couleur blanche nous rappelle aussi un drap de fantôme qui amène une sensation de voir ce qui a déjà été.

Oldenburg fabriquera plusieurs versions des ensembles de batteries et toutes seront molles, certaines plus que d'autres, et leurs couleurs varieront. Aucune d'entre elles n'aura la capacité de générer du bruit, propriété essentielle que l'on accorde à tout instrument de musique.

Ainsi l'artiste coupe le lien qui renvoie au modèle pour faire vivre ou mourir sa sculpture dans une totale autonomie. Ces sculptures molles ne sont plus une représentation de

⁷¹ Idem.

⁷² (03/02/2012) <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html#atelier>.

la réalité, elles ont une identité bien à elles, elles sont des objets indépendants qui ont une existence dans un monde en dehors, à la fois le monde réel que nous connaissons et le monde de l'art. Ce sont une chose indépendante qui a son propre pouvoir et comme toutes les œuvres d'art, elles comportent un mystère.

« Pour Oldenburg, les objets n'ont pas d'en soi. Il signale la nouveauté ontologique de ces œuvres : l'être n'a plus rien de substantiel et n'a plus d'intelligibilité. Effectivement, ses objets sont antimétaphysiques et semblent se faire l'expression d'une contingence ontologique radicale liée au grotesque. Les objets mous n'ont plus rien de tangible ni de fiable, ils sont souvent à la limite de l'informe (Ghost Drum Set, 1972). Les œuvres d'Oldenburg combinent étrangement présence et absence, être et néant. L'aspect artificiel du vinyle renforce l'idée que les objets n'ont pas d'en soi. La toile des versions fantômes confirme cette idée. »⁷³

Oldenburg, par ses œuvres molles, n'exprime-t-il pas d'une façon brillante la futilité des objets venus du monde de la consommation ? La forme molle n'impose-t-elle pas qu'on jette un regard neuf sur chacun des objets, une redécouverte de la forme qui puisse éveiller un esprit critique sur l'univers dans lequel nous vivons ?

« Les objets de consommation perdent leur superbe et, flasques, pendouillent de manière grotesque à un fil ou à un clou : une prise électrique – mâle évidemment – ou encore une échelle molle confectionnée en 1967 disent avec une intonation frondeuse le ridicule attaché aux démonstrations viriles habituelles. »⁷⁴

Dans la continuité de son art, Oldenburg créera l'objet du quotidien dans une vision du gigantisme pour une intégration de l'art à l'environnement. Ses nouvelles sculptures apparaîtront à travers les objets les plus communs de la vie : truelle de maçon, épingle à linge, lampe de poche, boyau d'arrosage, brosse à dent, jumelles, fer à cheval, bicyclette ensevelie ou rouge à lèvres, tous ces objets seront intégrés dans des lieux publics, dont plusieurs dans les parcs.

Contrairement aux objets mous, en toile et vinyle, qui étaient confectionnés en atelier, ces nouvelles œuvres sont pour la plupart créées en usine. La lourdeur et la démesure des pièces à assembler demanderont des équipes de travail et des lieux aménagés en fonction des matériaux utilisés. Ici nous parlons d'acier, d'aluminium, de béton armé, de fibres plastiques, de bois, de fibres de polyuréthane, des mousses de polychlorure et autres matériaux industriels. Après une telle énumération, force est de constater que l'art d'aujourd'hui sort des usines pour se retrouver dans la rue.

Comment comprendre ce passage du maître de la sculpture molle qui nous conduit vers cette sculpture démesurée et rigide ? *« Le mou est pour lui la seule réponse possible face à un monde où l'arrogance se vérifie à chaque instant dans la démesure de l'architecture comme dans le délire démonstratif de la marchandise étalée. Quand il lui arrive d'ériger de grandes sculptures verticales, les matériaux durs employés semblent bien n'être qu'une autre version de ses sculptures molles, qu'une déclinaison différente, mais d'essence identique. Les versions molles et sûres des objets d'Oldenburg seraient ainsi les deux faces de la même médaille. »⁷⁵*

⁷³ Eric Valentin, Claes Oldenburg Coosje van Bruggen, Le grotesque contre le sacré, Ed. Gallimard, 2009, P. 76. Cité in D. Judd, « Regards sur l'art américain des années 60 », trad. C.Gintz, Bruxelles, Ed. Territoires, 1979, P. 72.

⁷⁴ Maurice Fréchuret, Le mou et ses formes, Editions Jacqueline Chambon 1993, P. 163.

⁷⁵ Idem., P. 100.

En effet, cette nouvelle phase de l'œuvre de l'artiste nous donne à voir des objets surdimensionnés, comme vus à travers le regard d'un enfant. Oldenburg, c'est Gulliver et nous sommes les Lilliputiens. Il va de ville en ville où il dépose ses objets, comme ce bâton de baseball à Chicago, *Batcolumn* (1977), qui fait 29,5m de haut, une épingle à linge, *Clothespin* (1976), d'une hauteur de 13,7m et qui se trouve à Philadelphie, et encore ce cornet de glace, *Dropped Cone*, renversé sur la toiture d'un édifice commercial de la ville de Cologne en Allemagne. Toutes ces sculptures sont de formats géants et leur taille s'inscrit comme une réponse à la démesure de la société dans laquelle nous vivons. L'art nous donne les moyens de percevoir le milieu dans lequel nous évoluons, il est « *une sonde qui rend l'environnement visible.* »⁷⁶

Pour exister l'art doit donc se situer au cœur de cette société ; l'environnement dans lequel évolue la création joue alors un rôle important. La démesure de ses sculptures permet dans une certaine mesure de rivaliser avec l'environnement : le gratte-ciel, par sa taille pourrait bien s'avérer l'indice d'une dimension de la vie contemporaine américaine qui dépasse l'échelle humaine ; nous sommes devenus comme l'inversion de personnage de Gulliver. Ambivalents, ces objets colossaux, dans l'agrandissement démesuré d'un objet trivial « *affirment avec une allégresse iconoclaste les droits vitaux de l'imagination contre toutes les formes de réification d'une société désenchantée.* »⁷⁷ L'usage de proportions démesurées fait prendre conscience au spectateur des habitudes perceptives auxquelles la société le soumet. On est dans le monde presque irréel mais c'est la réalité absolue ! Ce rôle perturbateur est aussi une manière de pensée *cagienne*, « *l'utilité [de l'art était de] changer les façons de voir et d'entendre, d'ouvrir nos yeux de sorte à nous faire voir, sans plus, ce qu'il y a à voir* »⁷⁸, à quoi il nous faut ouvrir nos oreilles et nos yeux pour nous faire percevoir l'activité des sons et fait prendre conscience des conditions de la perception.



La bicyclette ensevelie, 1990

L'art d'Oldenburg conserve toujours son aspect populaire, en ce sens qu'il participe à la vie, qu'il déclenche des sourires, qu'il amuse petits et grands, comme cette immense bicyclette ensevelie, « *Buried Bicycle* », au Parc de la Villette à Paris. L'œuvre se compose de quatre éléments distincts ; une roue, un guidon, le siège et une pédale, le tout s'étale sur une surface d'environ 46 x 21,7m. Le vélo semble avoir été abandonné là, jusqu'à ce qu'il

⁷⁶ M. McLuhan et H. Parker, *Through the Vanishing Point in Poetry and Painting*, New York, Harper, 1969, P. 252.

⁷⁷ Eric valentin, *Claes Oldenburg Coosje van Bruggen, Le grotesque contre le sacré*, Ed. Gallimard, 2009, P. 10.

⁷⁸ Sandler Irving, *Le Triomphe de l'art américain, l'école de New York*, Tome 3, Ed. Carré d'art, 1991, P. 140.

commence à s'enfoncer dans le sol, une façon pour l'artiste de saluer ce formidable objet inventé en France, mais aussi de souligner son apport à l'art. Souvenons-nous du film « *Le voleur de bicyclettes* », de Vittorio De Sica, grand classique du cinéma italien de l'après-guerre, ou encore de la Roue de bicyclette montée sur un tabouret, premier ready-made de Marcel Duchamp, mais également de la Tête de taureau de Picasso composée d'un siège et d'un guidon de vélo. Ainsi l'artiste rend à ce simple objet toute la reconnaissance qui lui est due.

Les objets font partie de nos vies, certains sont ridicules, d'autres sont devenus essentiels et l'art sait les mettre en valeur pour nous en faire prendre conscience, comme des miroirs de ce que nous sommes devenus.

C. Arte Povera

1. Du matériau pauvre à l'attitude pauvre

Il est nécessaire, après avoir parlé du Pop-Art américain, d'aborder ce qui s'avère être son opposé, une pensée créatrice et européenne appelée *Arte Povera*.

Issue de l'Italie dans les années soixante, l'Arte Povera émerge et se manifeste non pas comme un nouveau mouvement artistique mais plutôt comme une « attitude » pour exprimer par l'art, le rejet des valeurs culturelles ainsi que celles qui sont portées par la société de consommation. L'Arte Povera, sans tambour ni trompette, mais dans une attitude de résistance, se tournera vers le passé pour redonner à l'art cette noblesse et cette vérité universelle qui anime l'homme dans sa relation conjointe avec la nature. Quand je dis nature, il faut comprendre l'énergie de la vie, celle qui ignore les castes posées par l'homme et qui rejette l'idée de la grandeur des choses.

Dans son essence, un caillou de granite n'a-t-il pas la même valeur qu'une pépite d'or, le charbon deviendra peut-être diamant, mais en attendant, il suit le cours de la valeur qu'on lui attribue au présent, et ce, dans un rôle strictement économique.

Ainsi, les artistes de l'Arte Povera utiliseront des matériaux dits « pauvres », une manière d'échapper au monde de l'art officiel. L'usage des matériaux qu'on n'aurait jamais pensé utiliser en art, s'avère être une excellente stratégie pour se distancer des institutions culturelles et élargir le processus de la pensée créatrice.

« Mais qu'est-ce alors que cette pauvreté que doit viser l'art ? En reprenant l'analogie établie par Germano Celant entre l'art et la guérilla, on peut émettre l'hypothèse que la pauvreté est à l'art ce que l'artillerie légère est au guérillero : l'artiste doit idéalement renoncer au besoin d'un équipement lourd qui le rend dépendant de l'économie et des institutions culturelles. La pauvreté de l'art est une notion négative qui pose une interdiction de moyens quant à la réalisation des œuvres, mais qui requiert une richesse théorique afin de se guider. »⁷⁹

Les années soixante représentent partout dans le monde, une extraordinaire période de contestation sociale où la remise en question des valeurs favorise ce rapprochement avec les choses simples comme la liberté et le bonheur. On se souvient du slogan ; « *sous les pavés, la*

⁷⁹ (18/02/2012), <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-artepovera/ens-artepovera.html>.

plage »⁸⁰, une petite phrase qui portera l'idée de trouver, ou encore de retrouver un certain sens des vraies valeurs. Le mouvement hippie et l'idée du retour à la terre, la création des communes, les nouvelles approches mystiques venues de l'Orient, sont autant des manifestations de cette quête de vérité qui pourrait se trouver dans les choses simples et pauvres. Pauvre ne veut pas dire misérable, ce terme s'adresserait plutôt à une recherche d'authenticité par le biais d'une très grande humilité.

*« La banalité est élevée au rang de l'art. L'insignifiant commence à exister, il s'impose même. La présence physique, le comportement, tel qu'ils sont et qu'ils existent sont artistiques. »*⁸¹

Les artistes de l'Arte Povera privilégient le processus du geste créateur plutôt que celui de l'objet fini, c'est-à-dire que l'œuvre matérielle n'est plus une fin en soi, elle n'est que le résultat d'une attitude créatrice, et c'est dans cette dernière que nous retrouvons le rapprochement entre l'art et la vie. Renouer avec la matière telle qu'elle existe, ou encore, telle qu'on la trouve dans la réalité naturelle, poser les gestes qui excitent les sens, toucher, humer, observer, écouter, et même la goûter pour faire corps avec elle et en tirer son énergie.

Les matériaux naturels utilisés comme le sable, la terre, la pierre ainsi qu'une multitude de végétaux, mais aussi des matériaux venus de la transformation humaine comme la tôle, les tubes de néon, les plaques du verre, le bois de construction, et même des textiles, comme la jute des sacs de pommes de terre, constituent la matière à ériger les idées qui deviennent œuvre d'art.

De plus, les artistes tentent de transmettre la notion du geste marquant les différentes manipulations à la matérialisation des œuvres. Ainsi, l'artiste laisse apparentes les marques physiques de la fabrication de l'œuvre. S'il utilise le feu, ou le coup de hache, il est essentiel pour l'artiste que l'œuvre nous en révèle les traces confirmant leur utilisation, une façon de privilégier l'idée du processus de l'acte créateur au détriment de l'objet d'art fini. Les traces donnent une identité à l'œuvre, elles en révèlent l'origine et permettent une lecture temporelle à travers tout le processus créatif qui y est associé.

*« L'utilisation des matériaux faisait en sorte que l'expression venait d'une réaction physique de l'œuvre. »*⁸² C'est une manière de percevoir les résistances matérielles, la circulation de l'énergie, la transition des forces en présence dans les matériaux pauvres.

Le choix des matériaux est fondamental pour révéler l'énergie potentielle et expressive. Les artistes s'intéressent à l'énergie qui réside dans tout processus naturel, ils cherchent à montrer ce processus de transformation de la matière, c'est-à-dire l'acte de créateur, selon Celant *« l'attitude pauvre. »*⁸³ Le sens du mot *« Povera »* (« pauvre »), tient à des considérations matérielles et en même temps procédurales car il est important de comprendre ce qui s'est passé entre le commencement et l'aboutissement de l'œuvre.

Plus que tout, il s'agit pour l'artiste de révéler cette complicité existante entre la pensée créatrice et la matière choisie, car l'énergie qui en découle sert à révéler l'harmonie présente dans le dépouillement volontaire d'une œuvre.

Marco Meneguzzo écrit ; *« Énergie consciente de l'artiste dans le processus de la création, énergie inhérente aux choses, qu'il s'agisse d'objets ou de matière brute, énergie du processus même de la vie et de l'être. [...] L'énergie est seulement énergie, elle ne peut être*

⁸⁰ (20/02/2012), <http://users.skynet.be/ddz/mai68>.

⁸¹ Maïten Bouisset, Arte Povera, Ed. du Regard, 1994, Paris, P. 75.

⁸² Michelangelo Pistoletto entretien avec Giovanni Lista, in Ligeia, Dossier sur l'Art, N° 25-26-27-28, Octobre 1998 / Juin 1999, P. 140.

⁸³ Artstudio, Giovanni Anselmo, 1989, N°13, P. 9.

sa représentation mais seulement, tout au plus, son résidu ; elle devient le noyau, le liant de la situation. »⁸⁴

2. Objectivité, chez Michelangelo Pistoletto

« Les pôles opposés ne peuvent plus se mettre en conflit, mais arriver au point de conjonction qui les amène à produire de l'énergie. Les polarités, c'est-à-dire tous les extrêmes, libres dans la nature, ne peuvent que causer des désastres, alors que, mis en équilibre, ces mêmes polarités peuvent créer quelque chose de merveilleux. [...] Tous les pôles opposés, toutes les forces opposées doivent atteindre un équilibre. »⁸⁵

Au début des années soixante, l'Amérique, devenue le phare de la civilisation du nouveau siècle, impose ses valeurs. Le Pop-Art, avec son appropriation des objets de la culture de masse (une prédominance de l'apparence, ainsi qu'une absence de prime abord de substance), était parvenu à une nouvelle esthétique, voire une apologie de la société de consommation. Le rôle de l'Arte Povera était d'affronter cette omniprésence de l'art américain par une attitude de refus, une sorte de reniement positif lié à la volonté d'échapper à l'impulsion d'un style de production venu d'ailleurs et trop envahissant. Donc, l'intérêt de l'Arte Povera se trouvait dans le fait qu'il y subsistait une position tout à fait objective : d'un côté, le processus était visible, la matière existait en tant que telle et à travers tout cela. D'un autre côté, leur choix des matériaux, difficilement associables au monde de l'art, devenait une manière de démontrer la substance essentielle pour atteindre le processus d'une certaine prise de conscience artistique. Selon Giovanni Lista ; *« L'Arte Povera serait à rattacher à cette mise en évidence des mécanismes de l'art dont [...] l'art comme procédé, voire même comme mise à nu de la façon dont l'art lui-même se fait. La pauvreté équivaldrait au dévoilement du geste premier qui construit et rend possible l'expérience esthétique... »⁸⁶*

Michelangelo Pistoletto parle de son utilisation des vêtements qui sont issus de la société de consommation ; *« Vénus aux chiffons (1967-1969) »* ; *« Tout ce qui participe à la structure de la vie, comme la production, l'artisanat, la sociologie, les problèmes de la politique, tout cela constitue des objets qui ne sont pas de l'art. En ce sens, ce sont des matériaux pauvres. C'est ainsi que je me mets dans une situation de risque, tout comme j'étais dans le risque à cette époque-là, en utilisant ce qui est inutilisable pour l'art. Et je me dois d'utiliser ces choses en allant vers elles, et non pas en les envisageant comme des objets à insérer dans le musée, dans la galerie. Si on parle de Duchamp et que je considère que l'urinoir est un objet pauvre, je dois pouvoir remettre l'urinoir à sa place sans pour autant perdre l'art. »⁸⁷*

L'artiste accorde au matériau une symbolique qui lie l'art et la vie, la *Vénus aux chiffons* est un bon exemple pour démontrer que la qualité de l'œuvre matérielle n'est pas une

⁸⁴ Mercedes Gaberi (sous sa direction), Verso L'Arte Povera, Moments et aspects de l'art dans les années 60 en Italie, Ed. Electa, Milan, 1989, P. 31.

⁸⁵ Michelangelo Pistoletto entretien avec Giovanni Lista, in Ligeia, Dossier sur l'Art, N° 25-26-27-28, Octobre 1998 / Juin 1999, P. 141.

⁸⁶ Idem, P. 140.

⁸⁷ Idem.

finalité mais un moyen d'exprimer les idées : une reproduction de Vénus soutenant un tas de vêtements devenus chiffons. L'opposition est flagrante entre le marbre et les vêtements ; la blancheur et la couleur, la beauté éternelle *versus* une mode passagère, la nudité devant l'habillement, l'unicité face à la multiplicité, et la rigidité *versus* la mollesse, et nous pourrions poursuivre longtemps l'énumération de cette dualité qui forme l'œuvre.

Réplique de répliques, la statue antique de la période néoclassique n'a que peu de valeur matérielle, mais elle porte en elle cette valeur symbolique de la beauté, celle qui traverse le temps. Debout et impassible devant les vêtements, ceux dont l'ordre est interchangeable au gré des expositions, cette Vénus s'impose comme une valeur éternelle qui marque l'évolution des hommes, elle-même devenue objet de consommation, l'artiste l'utilise pour son essence.

Pistoletto, parlant de sa *Vénus aux chiffons*, la décrit comme une accumulation de fragments de mémoire, presque des objets trouvés ; « *Donc il y a une mémoire, quelque chose qui ne change pas dans le temps, et dans ce cas c'est la beauté de la femme nue, c'est-à-dire la Vénus. La Vénus est mythe qui traverse toute l'histoire de notre civilisation, c'est le point immobile, absolu. La Vénus représente également la reproduction de l'espèce, nous sommes reproduits par ce concept de femme, l'humanité tout entière se reproduit à partir de cette fixité absolue. Les chiffons sont en revanche à la fin de la consommation, ils sont le reste de ce qui a été une vie, une transformation, grâce aux robes et aux parures. Les chiffons sont tous ces vêtements qui ont habillé la beauté, envisagés au point final de leur dégradation. Ils sont une représentation du changement. D'une robe, il ne reste qu'un morceau de tissu, une tache de couleur. Et ma Vénus soutient cette masse de choses légères et très changeante. L'œuvre a donc aussi une dimension très physique.* »⁸⁸

La *Vénus aux chiffons*, cet objet réel qui n'offre que peu de qualités plastiques, est réduit à l'état d'élément anonyme à travers le processus continu de la consommation. Pistoletto le réinvente de toutes pièces et le transforme en un genre de réalité inattendue. La mise en scène de la Vénus retenant les chiffons marque bien le caractère européen qui, à son corps défendant, s'élève devant cet art américain basé sur la publicité et la société de consommation, comme une opposition qui marque les différences culturelles et sociales entre les deux mondes. Par le fait de sa courte histoire, l'Amérique n'a que très peu de mémoire : les Vénus, ne s'inventent pas, elles sont achetées, ou encore fabriquées à moindre coup et à la chaîne, tout comme les vêtements.

Évidemment, depuis l'apparition du Ready-made, un des grands changements du siècle est l'apparition de l'objet manufacturé, soit celui non pas créé mais choisi par l'artiste et auquel on accorde le statut d'œuvre d'art. Rappelons que l'esthétique ne se trouve plus dans la forme plastique de l'objet, mais plutôt dans la pensée créatrice qui l'habite et qu'il transmet. Du coup, réel et irréel se côtoient et les règles de l'esthétique ne tiennent plus, l'objet peut ainsi prendre le rôle de matériau utilisé à la composition de l'œuvre.

Pistoletto développera, par l'utilisation des miroirs, une série d'œuvres remarquables qui confronteront le réel et l'irréel, mais aussi le rôle de l'observateur par rapport à celui de l'observé.

⁸⁸ Idem, P. 143.

Le miroir, en tant qu'objet, n'existe vraiment que dans sa réalité physique utilitaire, celle dans laquelle il est celui qui nous renvoie le reflet de notre propre image ; autrement l'art permet à l'objet de devenir autre chose que ce pourquoi il a été conçu.

Selon Pistoletto ; « *En ce sens que l'utilisation des matériaux faisait en sorte que l'expression venait d'une réaction physique de l'œuvre. Cela était déjà implicite dans la phénoménologie du reflet que créait le tableau-miroir.* »⁸⁹

Dans ses séries de « *Tableaux-miroirs* », l'artiste se met en position de jeu, c'est-à-dire qu'il anime lui-même, par sa présence physique, l'objet qu'est le miroir. Il s'agit ici d'un passage qui va de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité de l'image. Selon Pistoletto ; « [...], *le tableau-miroir devient un passage : il permet d'entrer et de sortir, il fait entrer dans le monde. Le tableau-miroir est une porte qui tourne, qui pivote autour de la figure humaine. C'est grâce à cela que j'ai commencé à comprendre que je devais faire sortir la virtualité de l'œuvre, je veux dire le sens virtuel du tableau, dans la réalité. Parce que je voyais que pour entrer dans le miroir je devais n'en éloigner. [...] Finalement, comme l'aurait voulu Alice, on entre dans le miroir en bougeant vers la vie. C'est pour cela que tout mon travail se développe dans la vie. Avec un concept de fond qui est celui du miroir, ce point de déclenchement.* »⁹⁰ Ainsi l'artiste n'est plus celui qui se présente à travers un objet aux dimensions déterminées, fixes et closes. Son travail de miroir permet à Pistoletto de devenir un homme libre qui exerce à travers la fluidité de son corps et de sa pensée, le mouvement continu et perpétuel de la matière vivante.

L'artiste débute une série de « *Tableaux-miroirs* » en utilisant des plaques d'acier inoxydable polies et devenues réfléchissantes par l'addition de plusieurs couches de vernis, comme des miroirs en verre, sur lesquelles il applique des images d'êtres humains ou des photographies d'objets grandeur nature. Plus tard, l'artiste modifie ce processus en utilisant la sérigraphie. Pistoletto, l'être humain anonyme mais aussi l'artiste, devient lui-même, comme un matériau qui s'intègre à l'objet, une énergie mentale et visuelle qui s'anime et qui donne vie à l'œuvre. La plaque miroitante reflète l'observateur, ce qui le fait momentanément appartenir à l'œuvre.

Un bon exemple de cette appartenance à l'œuvre, se trouve dans le tableau de Pistoletto intitulé « *Cage* », il s'agit d'un tableau-miroir faisant près de six mètres de long et qui laisse voir un homme grandeur nature passant le balai derrière un grillage d'acier. Dès que le public entre dans la salle, les gens voient cette image, qui jusque-là était arrêtée et figée, s'animer du contenu physique et des gens qui se trouvent dans cet espace. C'est alors que le tableau bidimensionnel, soit une surface donnée par sa hauteur et sa largeur, devient tridimensionnel, de par les profondeurs des espaces qui s'y réfléchissent. Plus encore, la surface devient quadri-dimensionnelle par le fait du temps, une instantanéité qui s'inscrit en temps réel dans chaque petit mouvement venu du lieu et des gens, mais surtout grâce à l'existence de la lumière. En effet, la lumière agit comme le révélateur de la vie qui s'inscrit dans le tableau, mais qui inscrit aussi le tableau dans la vie... encore une opposition qui nous ramène à la pensée de John Cage, celle qui veut que les opposés existent par le fait de leur complémentarité.

Le grillage du tableau est la seule limite qui détermine si nous sommes dans, ou hors de la cage, pour se rendre compte qu'au final nous sommes à la fois dans l'univers réel et

⁸⁹ Idem, P. 140.

⁹⁰ Idem, P. 135-136.

virtuel. Encore une fois, Pistoletto nous confronte à cet univers des opposés que nous retrouvions déjà dans sa *Vénus aux chiffons*.

« On doit être capable de percevoir ce point de jonction. C'est pour cela que mes tableaux-miroirs sont justement des points de rencontre. Ils n'ont pas besoin de dramatiser, ils n'ont pas besoin de raconter une rationalité. Le rationnel et l'émotionnel deviennent une seule et même chose. Le phénomène des tableaux-miroirs, c'est le point de jonction entre tous les opposés. On peut chercher tous les opposés, ils contiennent toutes les dichotomies. »⁹¹

Toujours dans le même esprit de sa recherche créatrice et de son exploration du matériau miroir, Pistoletto composera des œuvres fabriquées de multiples plaques de miroirs découpés qui se font face, et qui reproduiront des images se répétant à l'infini. Sa composition « *M3 d'infini* » se présente comme une synthèse de cette série. Il s'agit d'un cube fermé dont les six surfaces internes sont composées de miroirs. Le cube est fermé et personne ne voit les miroirs de l'extérieur, mais il s'agit d'imaginer, de faire un transfert de la pensée pour comprendre que les surfaces se reflètent mutuellement jusqu'à l'infini, un sommet du concept de l'immatérialité des choses.

Dans son interrogation sur la structure fondamentale du matériau, Pistoletto divise et découpe des plaques de miroirs, en utilisant différents multiples mathématiques, jusqu'à atteindre l'état de fragments : ces derniers ont une fonction équivalente à l'élément principal, ce qui résulte en une division-multiplication du miroir. Chaque plaque ou tesson capte l'univers qu'il rencontre et nous le restitue à travers de multiples points de vue.



Michelangelo Pistoletto, Destruction de l'espace temps, 2010

Dans une de ses plus récentes approches, Pistoletto réalise une performance devant public, où il éclate à grands coups de maillet de bois d'immenses miroirs alignés. Sous l'œil amusé ou subjugué des spectateurs, cet univers de reflets structuré prend une autre dimension lorsque les miroirs sont éclatés. Les morceaux tombés par terre reflètent le plafond du lieu, alors qu'à l'instant précédant l'impact, ils reflétaient les murs verticaux. Les miroirs laissent voir des plaques noires sur leur surface, résultats venus des morceaux tombés par terre ; nous ne pouvons nous empêcher de penser aux trous noirs de l'univers, ceux que nous ne comprenons pas réellement, ceux qui n'ont rien à voir avec notre réalité de simple humain. Mais Pistoletto pose un geste créatif en provoquant cet impact sur le matériau. Il ouvre l'esprit

⁹¹ Michelangelo Pistoletto entretien avec Giovanni Lista, in *Ligeia*, Dossier sur l'Art, N° 25-26-27-28, Octobre 1998/ Juin 1999, P. 130-131.

à imaginer l'inconnu, il brise un état des choses qui nous conduit à autre chose, ainsi il multiplie les possibilités des voies que peut emprunter la pensée.

Comme une roue de bicyclette fixée sur un tabouret, et qui porte à la réflexion lorsqu'elle est en mouvement, le miroir offre les mêmes possibilités si nous le regardons autrement que dans sa seule fonction usuelle. L'objet n'est qu'un moyen pour dépasser la réalité, il n'est là que pour créer des répercussions visuelles qui se transforment en un univers de réflexion et de méditation.

« Dans le contexte, de l'Arte Povera, une situation est définie plutôt par des caractères insondables, non immédiatement perceptibles – comme les significations et la valeur historique et sociale d'un site – par lumière aussi, en tant que base de la visibilité en général, ou encore par diverses formes d'énergie et particulièrement par des champs énergétiques... La situation dans laquelle se trouve le spectateur est en grande partie invisible [...]. »⁹²

3. Révélateur de l'énergie, l'acte créateur

Si Pistoletto montre que les opposés peuvent arriver à un point de rencontre où la dualité se transforme en production d'énergie, dans le sens d'une réalité physique, Giovanni Anselmo porte lui aussi son regard sur l'énergie fondamentale.

« Moi, le monde, les choses, la vie, nous sommes des situations d'énergie et l'important est justement de ne point cristalliser ces situations, mais bien de les maintenir ouvertes et vivantes en fonction de notre existence [...]. Mes travaux sont vraiment la transcription physique de la force d'une action, de l'énergie d'une situation ou d'un événement [...]. »⁹³

Dans son œuvre *« Senzo titolo (Struttura che mangia), 1968 »*, Anselmo propose une composition tridimensionnelle faite de deux blocs de granit polis, un fil de cuivre, ainsi qu'une laitue fraîche. Nous avons là une rencontre d'éléments que nous pourrions qualifier d'incompatibles, de par les oppositions du végétal face au minéral, de l'organique devant l'inorganique, le mou et le dur, ou encore l'éphémère et le durable. Aussi, si nous accordons certaines symboliques d'usages, la laitue comporte en elle ce caractère du vivant, une alimentation qui permet la vie, alors que le granit est souvent associé à la fonction mortuaire de pierre tombale. Nous mesurons ainsi la portée de ces deux opposés où vie et mort se rencontrent et existent dans une même œuvre, un élément garantissant la portée de l'autre.

Dans une analyse très intéressante de l'œuvre, Luc Lang nous décrit ces opposés qui se côtoient dans une convergence de la matière et de l'esprit.

« Parallélépipède et volume aléatoire aux courbes hasardeuses et aux contours indécis, dur et tendre, dense et aéré, résistant et fragile, bloc de granit et salade, minéral et végétal, objet extrait du sol, objet cultivé dans le sol, objet de très longue durée et objet fugitif, périssable ; le granit semble fabriqué puisqu'il participe d'un savoir conceptuel, celui de la géométrie de l'espace, et la salade semble naturelle de par ses formes innombrables et confuses et sa

⁹² Johannes Meinhardt affirmait dans son livre *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz, 1958 bis heute*, qui vient de paraître à Munich, in *Ligeia, Dossier sur l'Art, N° 25-26-27-28, Octobre 1998 / Juin 1999, P. 81.*

⁹³ Anselmo (1969), in *Sentimentale journée*, Paul Hervé PARSY (sous la direction), Ed. Musée de Strasbourg, 1999, P. 13.

participation au règne végétal. L'espace naturel et l'espace culturel se confrontent, leurs rythmes temporels sont en décalage, ils échangent certains de leurs attributs, et puisque du sable apparaît au pied du parallélépipède, reconstituant un sol pour le granit supportant la salade, nous pensons à une stèle, ce monument monolithe qui porte justement des ornements, le plus souvent sculptés ; et puisqu'un morceau de viande sanguinolent se substitue parfois à la laitue et que le sang coule sur la pierre jusqu'au sol de sciure, nous pensons alors à un autel sacrificiel de l'Antiquité. Des références techniques, physiques, [...] et une autre histoire, un autre petit récit sont en train de naître dans la rencontre du granit, du sable, de la salade ou de la viande. »⁹⁴

L'œuvre existe essentiellement, par la volonté de l'homme, celui qui pose le geste de remplacer au quotidien la laitue qui s'altère et qui marque le temps. Le passage de la vie à la mort est constamment reporté et l'œuvre continue d'exister, mais uniquement dans la mesure où elle expose cette résistance, celle qui représente cette énergie que nous ne voyons pas mais que nous sentons se dégager de l'œuvre. Le geste de l'homme qui remplace la laitue est un geste de vie défiant la mort, comme celui de manger pour rester en vie. L'homme n'est pas qu'un être culturel, il est aussi naturel. Anselmo relève ici le rôle de l'art qui agit comme un point de rencontre entre la nature et la culture.

« C'est-à-dire se situer à la jonction nature / culture, retourner la capacité d'expliquer la vie par analogie entre l'homme et la nature que le langage nous a fait perdre. Pour cela, il faut revenir aux éléments premiers (eau, terre, feu, végétaux, minéraux...), rejouer la dynamique fondamentale des contraires (chaud / froid, objet façonné / objet naturel, équilibre / déséquilibre...) et insuffler ainsi à l'œuvre une énergie organisatrice d'espace, se détourner également de la fascination technologique et du mode de production qu'elle entraîne pour se glisser au sein du cycle de la nature dans son effet sur les choses et les gens. »⁹⁵

L'œuvre comporte un caractère entropique, dans le sens où elle se présente chaque fois renouvelée et jamais de façon identique. Chaque laitue a ses particularités et s'intègre différemment au granit figé dans sa structure interne et matérielle. Le regardeur est confronté à une œuvre à l'aspect éphémère, dont les qualités plastiques et visuelles sont si pauvres qu'elles portent le spectateur à la revoir autrement. L'espace de la qualité esthétique est remplacé par celui de l'énergie, et s'il y a peu à voir, il y a par contre beaucoup à sentir et à réfléchir sur l'énergie, la matière et le naturel, tout ce qui ramène l'homme à sa condition fondamentale d'être vivant.

La force créatrice d'Anselmo sert à rendre visible cet univers composé de matériel et d'immatériel dans lequel vit l'être humain. Il provoque cette énergie mentale essentielle qui ouvre l'accès pour maintenir active la pensée créatrice, celle qui permet le passage du réel à l'irréel.

« L'énergie en soi n'est jamais visible, elle se manifeste à travers les effets qu'elle produit ; et insérer l'énergie dans l'œuvre, non pas pour démontrer qu'elle existe mais pour la tenir active, permet à l'œuvre elle-même de conjuguer le temps au présent en fonction de la vie. »⁹⁶

⁹⁴ Luc Lang, *Les invisibles*, Ed. du Regard, Paris, 2002, P. 68.

⁹⁵ *ArtStudio*, Giovanni Anselmo, 1989, N°13, P. 11.

⁹⁶ Anselmo, entretien avec Giovanni Lista, in *Ligeia*, Dossier sur l'art, N° 25-26-27-28, Arte Povera, 1999, P. 81.

Cet intérêt pour l'énergie fondamentale venue de la nature, Giuseppe Penone s'en inspire pour édifier la majeure partie de son œuvre. L'artiste scrute et investit son environnement naturel pour nous en faire découvrir le cœur même. La substance, cette énergie constante qui transforme le matériau au gré du temps de l'évolution, Penone la recherche à travers les végétaux et les minéraux qu'il détourne de leur cycle naturel, une manière de les présenter dans une nouvelle réalité, ce qui devient de fait une forme de re-présentation. Ainsi l'artiste travaille à nous faire redécouvrir ce à quoi nous sommes trop habitués, cette nature qui nous entoure et auquel nous ne portons plus attention.

L'art de Penone se développe dans une relation charnelle avec la nature, il s'en imprègne et la pénètre pour nous en révéler l'énergie qui s'y trouve. Il met l'accent sur le processus créateur autant que sur l'œuvre elle-même, une façon personnelle de montrer l'invisible, celui de la transformation de la matière naturelle.



Continuera a crescere tranne che in quel punto, 1968 -,

Prenons un exemple de l'œuvre de Giuseppe Penone ; « *Il continuera à croître sauf en ce point (Main de fonte et arbre), Garessio, 1968-* ». L'artiste met en place sur un arbre, une main en acier venue du moulage de sa propre main. Il s'agit d'un geste de sculpteur sollicitant la matière vivante, c'est-à-dire que l'artiste laisse son empreinte sur l'arbre en pleine croissance, sans autre but que de le laisser grandir pour voir au fil des ans le développement de l'empreinte sur la matière vivante.

Nous constatons ici l'intervention de Penone qui s'ingère comme participant à l'évolution de la nature, comme s'il voulait lui-même devenir arbre : plus qu'une œuvre à présenter, il veut en faire partie en y apposant sa trace. Il y a là une intervention culturelle, mais elle rapproche tellement l'artiste de l'œuvre vivante, qu'il devient difficile de ne pas constater cette fluidité de la matière détournée par le contact de la pensée et du geste créateur de l'artiste.

« Fixée sur un jeune arbre, à l'endroit même où il l'avait saisi, la main de Penone, moulée en fonte, en a modifié la forme. Avec le temps s'est formée à cet endroit : l'un est mobile, actif et alors que l'autre est considéré comme statique, passif. De l'ordre du végétal, ce dernier est le symbole d'une nature au développement lent. L'arbre-nature s'oppose à ce qui relève de la culture. Il est à l'écart de toute idée de fabrication alors que la main, prédisposée à l'invention et à la manipulation d'outils, s'y rattache en premier lieu. En

nouant ces deux termes, Penone semble en fait vouloir dépasser leur traditionnelle opposition et proposer un rapport plus complexe, fait d'attraction et de recul, de mélange, de complémentarité mais aussi de réelle extériorité. La main et l'arbre sont alors les deux brins d'un nœud qui présente une certaine forme de rapport culturel à la nature. Il s'agit de déterminer les implications humaines et artistiques d'un tel nœud. Mais pour cela, voyons déjà ce que recouvre le terme de nœud lui-même afin d'envisager son rapport à l'acte créateur et à l'œuvre d'art. »⁹⁷

Ce nœud, créé par la main, est un révélateur de ce que sont l'arbre et l'homme, le monde naturel et l'action humaine. En se nouant, tous deux affirment leur énergie matérielle et leur action devenues connexes.

IV. De la matière, comme l'énergie

A. La potentialité des matériaux, chez Joseph Beuys

1. Etat de conscience

« La pauvreté, la banalité et improductivité manifestes du cassement de noix peuvent alors devenir véritablement dignes d'intérêt, puisque la contingence et le dénuement extrêmes de cette activité signifient peut-être une région d'intelligibilité qui transcende sa seule apparence immédiate. Le geste, dans son aspect quotidien et humble, est peut-être le corps d'une âme, le support matériel, pauvre, d'une idée riche et noble. Si le peuple répond en masse aux convocations du casseur de noix, c'est sans doute qu'il ne vient pas assister, sans plus, à des cassements de noix, mais à la présentation, sous cette forme, de significations, de valeurs ou de vérités. »⁹⁸

Marcel Duchamp a bien démontré que par le simple choix de l'artiste, l'objet désigné peut changer d'identité. Ainsi l'art représente une activité qui offre la possibilité d'opérer une transformation de la réalité, à partir de métaphores et de concepts.

Ce processus exige évidemment une profonde connaissance et intelligence de la part de l'artiste, s'il veut rencontrer l'ensemble des règles et des techniques qui encadrent son activité, mais plus encore, s'il veut les contourner. De là, l'artiste s'inscrit dans une recherche sur les matériaux. Revus, découverts ou inventés, tous les matériaux font partie de la vie et ont le potentiel de la représentation permettant de combler le fossé existant entre l'art et la vie.

Joseph Beuys est reconnu comme l'un des artistes les plus révolutionnaires du siècle dernier. Il n'intervient pas seulement sur le concept de l'œuvre d'art, mais aussi sur la matière elle-même, car la potentialité des matériaux tient une place centrale dans son expérience. A

⁹⁷ Anselmo, entretien avec Giovanni Lista, in *Ligeia*, Dossier sur l'art, N° 25-26-27-28, Arte Povera, 1999, P. 177-178.

⁹⁸ Daniel Payot, *Effigies*, La notion d'art et les fins de la ressemblance, Ed. Galilée, Paris, 1997, P. 149.

travers l'art, Beuys revendique le travail artistique comme moyen d'atteindre l'expression de la totalité de l'être et il croit pouvoir fonder une transformation de l'histoire et de la réalité. Pour lui, l'art est l'unique moyen pour briser, interdire et contredire cette sorte d'acquis social et culturel qui veut que « les choses soient comme elles sont ». L'art se présente comme un moyen révolutionnaire pour atteindre des niveaux de consciences, personnelles et collectives, jusque-là réprimées dans les sociétés dites évoluées.

Dans sa quête, il tente d'éveiller les sens des humains et de stimuler leur créativité. Par son exploration des matériaux, souvent les plus inusités qui soient, l'artiste façonne son œuvre, en relation directe avec ses expériences de vie, vraies ou fausses, mais toujours dans une métaphore qui passe par la symbolique du matériau utilisé. Ainsi, la graisse, le miel, mais aussi le feutre, ainsi que des animaux morts ou vivants, font partie de cet éventail de matériaux de la vie, par lequel Beuys exprime son art.

« L'art peut se contenter de « reconnaître » un matériau, le déplier ou le mettre en avant, lorsqu'il n'a pas encore été assumé et surtout lorsqu'il recèle des propriétés d'exception. N'est-ce pas le cas, ici ? Et en effet, l'art n'a jamais visé aussi haut qu'avec la graisse méconnue et déclassée : Beuys entend par son intermédiaire dépasser « les états », entrer dans ce qui les relie (le « entre les choses », la pénétration) ; et d'ailleurs le gras révèle assez vite son ambivalence (signe de richesse) : il tache parce qu'il se répand sur ce qu'il touche, en même temps que, à l'opposé, il garde et protège ce qu'il recouvre ; il conserve la chaleur. Il assure à la fois l'extension et l'enfermement.

[...] et celle-ci renvoie justement à ce qui circule, non plus à des substances isolées, inertes et stables. Il recherche ce qui concrétise le dynamisme, mieux « l'anti-forme » contre la forme qui a trop longtemps prévalu. »⁹⁹

La graisse qu'utilise Beuys se présente comme un matériau animal ou végétal doté de multiples propriétés, sa consistance varie d'un état solide qui va jusqu'au liquide. Elle porte en elle cette énergie qui, fluide, malléable, flasque, souple, indéterminée et informe, hasardeuse même, lui confère une symbolique à l'image d'une métamorphose évoquant l'infini. Nous parlons d'une matière pouvant représenter la pensée de l'homme, celle en devenir et en constant changement.

La graisse chaude est liquide, transparente et pénétrante, par contre lorsqu'elle est soumise à une température froide, elle cristallise, devient dure et opaque, et si quelqu'un tente de la plier, elle peut même casser sous la pression. Beuys connaît bien ce matériau, il l'utilise pour développer son langage plastique, là où l'expérience est au centre du processus de création. Les propriétés de ce matériau, Beuys les a expérimentées à la suite d'expériences venues de son vécu personnel.

Aviateur en Crimée durant la Seconde Guerre mondiale, Joseph Beuys, suite à l'écrasement de son avion, est sauvé par des nomades Tatares qui le soignent en l'enrobant de graisse, le nourrissant de miel, puis en l'enveloppant de feutre. Mythe ou réalité, cette histoire dans laquelle il parle de graisse, de miel et de feutre, constituera un des principaux fondements de l'œuvre de Beuys.

Voici ce qu'il en disait, en 1976 ; « *Puis quand j'ai été abattu et qu'il a été impossible de me retrouver à cause des fortes chutes de neige, s'ils ne m'avaient pas découvert dans la steppe, par hasard en gardant leurs moutons ou en poussant leurs troupeaux de chevaux [...] Puis ils*

⁹⁹ François Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*, Ed. Le Plessis-Robinson, 1997, P. 128.

m'ont emmené dans leur hutte. Et là toutes les images que j'ai perçues je les ai perçues sans en être tout à fait conscient. Je suis pratiquement revenu à la conscience au bout de douze jours seulement et je me suis retrouvé alors dans un hôpital militaire allemand. Mais là-bas toutes ces images m'ont entièrement, disons imprégné. Sous forme figurée peut-on dire. Les tentes, ils avaient donc des tentes de feutre, tout le comportement de ces gens, l'histoire de la graisse, c'est comme... une odeur généralisée dans les maisons et le fromage et la graisse, et le lait, et le lait caillé – tout ce qu'ils manipulaient, tout cela je l'ai complètement intégré en moi, j'ai vraiment vécu cette expérience. »¹⁰⁰

L'accident d'avion de Beuys devient l'événement que je qualifierai de celui qui mène à l'impact créatif, à celui qui donne lieu à la découverte et la construction d'une histoire qui n'a qu'en partie existée. Difficile de déterminer la part du réel et de l'irréel dans cet événement, mais l'artiste s'est imprégné d'images qui y sont associées. Comment représenter un événement où seules les sensations du passé peuvent illustrer un état d'être semi-comateux ? Beuys s'en remet aux expériences qui renvoient au monde de l'enfance où rêve, vision et mythe se côtoient pour enclencher un processus de reconstruction d'une réalité passée.

Ce n'est pas l'image du réel qui nous importe ici, mais la sensation du vécu, que Jean-Philippe Antoine nous présente comme une « *invention des sensations, invention du souvenir.* »¹⁰¹ De là, l'utilisation par Beuys de la graisse, du miel et du feutre, des matériaux qui soulignent la chaleur, celle qui se transforme en énergie et qui est vitale au maintien de toute forme de vie.

« Il s'agit d'une expérience d'imprégnation inconsciente d'images, sous forme figurée, qui renvoie alors à la constellation enfance-rêve-vision-mythe¹⁰² qui définit l'intime, et donc au moins partiellement à une configuration antérieure à l'événement de l'accident. Celui-ci en serait comme une seconde cristallisation. »¹⁰³

Cette seconde cristallisation dont nous parle Jean-Philippe Antoine, se présente comme un collage, une reconstruction toute neuve, d'une réalité qui a, d'une certaine façon, brisé le rapport au passé. Beuys utilise cette rupture pour se réinventer lui-même, oublier son expérience de mort, le fascisme de sa jeunesse et la guerre. Toujours à partir de cette nouvelle histoire réinventée, Beuys se mettra lui-même à l'avant-scène, comme l'ultime matériau à l'édification de son œuvre. L'artiste se créera un personnage portant un chapeau de feutre, ainsi qu'un gilet de pêcheur. Bouffon pour les uns, artiste chamanique pour les autres, Beuys multipliera les actions artistiques qui dépassent le concept de la sculpture, prise comme objet d'art. L'œuvre se développe à travers un processus de réflexion qui va bien au-delà de l'art visuel. L'œuvre doit avoir la capacité d'interpréter l'individu pris dans le contexte de l'activité humaine, ce que Beuys appelle « la théorie globale du travail ». Ainsi il invente le concept de la « sculpture sociale », qui se présente comme un projet de réconciliation de l'individu en rapport avec son environnement, concept qui n'est réalisable que par l'art.

¹⁰⁰ Jean-Philippe Antoine, Joseph Beuys : montrer ses blessures ou panser ses limites, in Villa Gillet, cahier spécial, « Maladie et images de la maladie : 1790-1990 », Ed. Circé et Villa Gillet, 1995, P.36.

¹⁰¹ Jean-Philippe Antoine, La traversée du XX^e Siècle Joseph Beuys, l'image et le souvenir, Ed. Les presses du réel, Genève, 2011, P. 16.

¹⁰² George Jappe – Joseph Beuys, « interview de Beuys sur des événements clés de sa vie. 27/09/ 1976 », dans Max Reithmann, Joseph Beuys, la mort me tient en éveil, Toulouse, 1994, P. 31-32.

¹⁰³ Jean-Philippe Antoine, Joseph Beuys : montrer ses blessures ou panser ses limites, in Villa Gillet, cahier spécial, « Maladie et images de la maladie : 1790-1990 », Ed. Circé et Villa Gillet, 1995, P. 37.

2. Sculpture Sociale

Ici, il m'est impératif de parler du miel, cette matière que Beuys fait passer à l'état de matériau pour la création artistique. Beuys accorde une importance toute particulière à l'abeille et la présente comme un modèle, une transposition métaphorique de la contribution de l'homme face à son monde, et pas uniquement celui des humains, mais celui pris dans une vision globale de la vie. Celui de l'être existentiel, qui se développe comme une entité libre, tout en tenant compte de l'apport réciproque avec tout ce qui l'entoure.

Dans son concept d'art élargi, Beuys signifie qu'il faut abattre toutes les frontières qui peuvent séparer l'art des autres domaines de l'existence. Il voit l'art ainsi que la vie, comme un processus continuellement en mouvance. Toute volonté d'action ainsi que toute réalisation, sans aucun ordre de grandeur, appartient au registre de l'art élargi, celui qui implique une conscience créatrice.

Dans une vision de l'être contributeur et bénéficiaire de tout ce qui compose la vie, il y a un échange d'énergie. L'apport des énergies minérales, végétales, animales et humaines est conditionnel à l'entretien du processus de la continuité de la vie. L'abeille butine la fleur pour produire le miel, et du même coup la pollinisation de la fleur s'effectue et continue le cycle de la reproduction des végétaux. Si l'homme empiète sur l'abeille ou les fleurs, il empêche la distribution des énergies qui se soldera par la disparition de la fleur, de l'abeille, et conséquemment, de celle du miel. En poursuivant sur cet exemple d'une manière plus détaillée et exhaustive, nous pourrions conclure à la disparition pure et simple de la race humaine, pas par le manque de miel, bien sûr, mais par la cessation des échanges énergétiques et la création des déséquilibres, menant au chaos total.

Pour l'artiste, le miel se présente comme un symbole d'énergie et de chaleur, le fruit d'une société organique productive dont les membres cohabitent en harmonie. Il insiste constamment sur la qualité de cette chaleur qui est contenue dans la fleur, puis apportée dans la ruche, avant d'être redistribuée à différents niveaux. Ainsi naissait l'idée de la Sculpture sociale fondée sur la chaleur, celle que Beuys transpose à la société des hommes comme un apport de la chaleur humaine, une énergie nécessaire à toute forme d'évolution sociale. Chaque membre de cette société est contributeur, et par l'apport créatif de chacun s'érige la Sculpture sociale. Beuys, parlant de son nouveau concept de l'art, s'exprimera en ces termes ; *« c'est cela qui m'a conduit à dire qu'il faut qu'il y ait une autre conception de l'art, qui s'applique à chacun et qui ne soit pas seulement l'affaire de l'artiste, mais puisse être revendiquée en un sens purement anthropologique. Cela revient à dire : Tout le monde est artiste au sens où il peut donner forme à quelque chose [...] et ce qui doit à l'avenir prendre forme est ce que l'on appelle Sculpture Sociale de chaleur. »*¹⁰⁴

L'abeille, nous le voyons, tient une place prépondérante dans l'œuvre de Beuys : nous pouvons ainsi parler de l'œuvre *« Reine des abeilles 3 (1952) »*, une œuvre issue d'une série de sculptures en cire représentant des abeilles. La cire, en tant que matériau, se présente comme un accumulateur d'énergie malléable, distribuée dans un système cristallin alvéolaire, formé au préalable. C'est ainsi que nous constatons que la sculpture de Beuys, se présente comme un processus fluide où tout se situe entre la vie organique et l'état solide.

¹⁰⁴ Harald Szeemann avec la collaboration de Fabrice Hergott, Joseph Beuys, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1994, P. 254.

Son œuvre « *La pompe à miel sur le lieu de travail* », installée à la Documenta 6 de Kassel en 1977, se présente comme la pièce maîtresse de son travail en ce qui regarde le thème des abeilles. L'œuvre se présente sous la forme d'une énorme machine composée de deux moteurs, le premier active la propulsion de 200 kg de miel, contenus dans un réservoir, et qui coule dans une énorme tuyauterie de plexiglas, disposée dans la cage d'escalier du musée, pendant que l'autre moteur fait tourner une manivelle dans un tas de graisse.

Ainsi, l'œuvre s'avère être beaucoup plus qu'un hommage à l'abeille, elle se présente comme une métaphore illustrant les redistributions d'énergies, telle la circulation sanguine, ou encore l'action nourricière venue d'un milieu de travail représenté par cette machine « biologique ».

*« L'influence la plus prégnante, comme le confirment ses remarques dans la Reinische Bienenzeitung, a été celle de Steiner, chez qui la nature de l'abeille se surimpose à celle de l'homme, et dont l'originalité théorique a inspiré les analogies, si captivantes et si peu conventionnelles, établies par Beuys entre l'homme et l'abeille. »*¹⁰⁵

Il faut aussi reconnaître l'apport de l'homme dans l'organisation de la ruche, telle que nous la connaissons aujourd'hui, car elle est née de la discipline des apiculteurs qui, depuis des siècles, en raffinent son fonctionnement. L'abeille, à l'état sauvage, a exactement le même comportement que la guêpe et travaille dans une anarchie totale. Ce n'est plus le cas lorsque l'apporteur de l'apiculteur s'insère dans cette structure, car il participe activement et d'une manière créative à protéger l'abeille, en lui offrant des conditions optimales pour le développement de sa structure sociale et productive.

Pour conclure sur la métaphore établie par Beuys entre l'abeille et l'homme, j'aimerais citer ces quelques phrases de Rudolf Steiner, spécialiste et conférencier des abeilles, qui a fortement inspiré la pensée créatrice de Joseph Beuys. Steiner évoquant l'abeille comme une créature sacrée depuis l'antiquité : « [...] sainte, parce que dans son travail elle rend manifeste les processus intérieurs de l'homme lui-même [...]. Si l'on prend un peu de cire d'abeille, on a là réellement un produit intermédiaire entre le sang, le muscle et l'os. Il pénètre par le biais de la cire dans le corps humain. La cire ne durcit jamais mais reste fluide jusqu'à sa transformation possible en cellules du sang, de muscle ou de l'os. Dans la cire, on voit les mêmes forces qu'à l'intérieur de soi [...]. Les ouvrières, parmi les abeilles, apportent à la communauté ce qu'elles ont réuni à partir des plantes et le convertissent en cire dans leur propre corps pour aboutir à toute cette merveilleuse structure alvéolée. Les cellules sanguines du corps humain font de même. Elles voyagent depuis la tête jusque dans tout le corps. Et si l'on examine un os, par exemple [...] on y voit partout ces puissantes cellules hexagonales. Le sang, dans sa circulation à travers le corps, fait exactement le travail de l'abeille dans sa ruche. »¹⁰⁶

Beuys considère le matériau vivant comme le point de départ permettant le passage du naturel menant au spirituel. Ainsi, c'est à travers le processus créatif de la transformation qu'émerge, selon Beuys, le concept de l'évolution de la pensée chez l'homme ; « *développement de l'Esprit ! traversant le non-organique, le végétal et l'animal pour se diriger vers le principe spirituel.* »¹⁰⁷

¹⁰⁵ Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Une biographie, Ed. ABBEVILLE, 1994, P. 59.

¹⁰⁶ Idem, P. 56-57.

¹⁰⁷ Harald Szeemann avec la collaboration de Fabrice Hergott, Joseph Beuys, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1994, P. 254.

Joseph Beuys, à la manière de l'abeille, ne fait que rassembler ce qui existe et l'élève à un autre niveau. Il développe des processus créatifs qui font en sorte que ses œuvres dépassent la simple perception visuelle. Lorsqu'il présente sa pompe à miel, c'est la ruche, l'abeille et la fleur que nous devons voir, et plus encore c'est la transformation des énergies venues de la chaleur donnée par une fleur, c'est aussi la créativité de l'homme qu'il expose dans une vision d'avenir.

L'artiste introduit une grande part de sa vie dans son œuvre, nous la retrouvons à travers les formes, les sujets, ainsi que dans les matériaux utilisés. Depuis l'impact créatif issu d'un événement vécu – l'écrasement de son avion – Beuys se réinvente à travers son œuvre, celle qui, comme il le dit lui-même, n'a pas été façonnée par la main de l'artiste, mais par la vie elle-même... et mène finalement à une fusion de l'art et de la vie.

Pour continuer dans cette démonstration du rapprochement entre l'art et la vie, je vais explorer ce lien qui existe entre le monde visible et le monde audible, une relation du vivant qui passe par le matériau sonore.

Constance Lewallen, parlant de John Cage nous dit qu'il « *ne sépare pas les beaux-arts du reste de la vie, mais [...] efface plutôt les distinctions entre l'art et la vie comme elle [la vie] réduit les différences entre temps et espace.* »¹⁰⁸ L'art n'a pas pour but de nous projeter dans un ailleurs, il servirait plutôt à provoquer la prise de conscience de notre quotidien, celui qu'on ignore et qui existe pourtant et souvent sous des formes immatérielles. Cage disait de l'art ; « *Eveiller l'homme au monde est le vrai sens de l'art* »¹⁰⁹.

B. L'Art Sonore, Eveil des sens et être à l'écoute de son environnement

1. *Expérience de l'écoute*

Cage citant « *Ulysse* » de James Joyce ; « [...] où il parle de l'expérience du regard et, dans le deuxième paragraphe, de l'expérience de l'écoute. C'est si important, pour la vie, les yeux et les oreilles. »¹¹⁰

John Cage disait qu'il faut être à l'écoute du monde et s'ouvrir à toutes les propositions, elles élargissaient ainsi les possibilités créatrices. L'art sonore émerge ainsi, mal compris au début car toujours faussement associé à l'art musical, il devient une forme d'art autonome par lequel l'invisible prend forme.

Dans cette partie, à travers le sujet qui me préoccupe, soit la création à partir de l'impact, je me suis penchée sur l'étude du son, et plus particulièrement sur les applications touchant la création artistique. Je parlerai du son, non pas comme un élément isolé dans son

¹⁰⁸ Constance Lewallen, « Kunst ist ein Versuchslabor », in Du-heft, composer John Cage. Konzept wider den Zwang, N° 5, Zurich, mai 1991, P. 66.

¹⁰⁹ Idem, P. 63.

¹¹⁰ Jean-Yves Bosseur, Le sonore et le visuel, Ed. Dis Voir, Paris, 1992, P. 130.

utilisation à travers le monde de l'art, mais plutôt comme un élément de vie essentiel à l'éveil des sens.

Dans ma recherche personnelle, mon attrait pour le son s'est révélé d'une manière bien inconsciente, sans que je m'en rende compte sur le moment. Mon travail visuel se développait en fonction de l'impact sur la matière et de ses effets créatifs.

A cette époque, j'éclatais de grandes plaques de verre commerciales, ce qui n'avait rien à voir avec les techniques traditionnelles de l'art du verre, sinon la découverte de l'action libératrice que ces gestes me procuraient. J'étais devant l'inconnu, mais je me sentais très fortement impliquée dans ce processus d'action / réaction, là où aucune forme de contrôle ne pouvait et ne devait s'appliquer. À la manière de la pensée de John Cage, j'acceptais de jouer le jeu créatif de la découverte par l'utilisation du hasard. Ce travail de recherche se poursuit encore aujourd'hui, et plus le temps passe, plus je suis consciente des possibilités créatrices issues de ce processus qui m'a amenée à m'ouvrir à l'art multidisciplinaire.

Un jour, après avoir cassé une plaque de verre à froid, je me suis surprise à entendre puis à écouter la réaction du matériau. La rupture de la structure moléculaire du verre s'entendait pendant des heures, voire des jours, de la même manière qu'une onde sonore qui se manifeste très rapidement sous la pression de l'impact et qui perd de la vivacité à mesure que le temps passe.

Contrairement à l'eau qui reprend son état stable d'origine, lorsque le temps des vagues (ondes) est terminé, le verre lui, se présentait sous une nouvelle forme, une métamorphose de son état. C'est à ce moment que je me suis mise à filmer mon action au moyen d'une caméra vidéo. Avec cette vidéo intitulée « *La Fracture* (2007) », ¹¹¹ la caméra me permettait d'enregistrer le processus, elle m'offrait aussi la possibilité de pouvoir le revoir avec un décalage dans le temps, une manière de percevoir autrement, c'est-à-dire en essayant de me donner un point de vue plus extérieur, un retrait par rapport à l'effervescence du moment.

L'aspect poétique a depuis toujours déterminé ma création, et malgré l'ajout technique de certaines fonctions essentielles à la réalisation des vidéos, j'ai toujours tenu à conserver un caractère brut et de base pour la réalisation des vidéos, la surenchère technique comportant toujours un risque de perdre la liberté créatrice issue d'une action basée sur l'indéterminé.

Lors du montage de la vidéo que j'ai réalisé en 2009, intitulée « *Click* » ¹¹², je découvris l'effet de ralenti ; il me permettait de suivre image par image la réaction que provoquait l'impact sur le matériau du verre mais aussi sur le son. L'impact sur le verre, son éclatement visible et son fracas audible, créent une nouvelle dimension. Le visible apparaît en même temps que l'audible, c'est-à-dire que nous percevons simultanément, deux manifestations inséparables l'une de l'autre, et venues de l'impact sur le matériau.

¹¹¹ Ma première vidéo « *Fracture* » réalisée en 2007 et d'une durée de 6 : 14 min, était une projection vidéo qui accompagnait l'exposition et présentait, comme dans un cérémonial, l'artiste faisant ses préparatifs. Elle transporte un miroir qu'elle dépose, elle met ses gants et ses lunettes de sécurité, prend un marteau qu'elle soulève et qu'elle laisse retomber avec force sur le miroir qui éclate. Dans un ultime geste de mise à mort, elle commet le sacrifice en éclatant ce miroir. C'est le début de l'œuvre à venir.

¹¹² « *Click* », vidéo, 4:36 min, en 2009, <http://www.youtube.com/profile?user=choiohshin&view=videos>.

On a l'impression que les effets visuels sont toujours dominants par rapport aux effets sonores qui tendent à être négligés. Mais ces différentes formes de perception s'inscrivent mutuellement dans une sorte d'engrenage qui les lie ensemble. La raison pour laquelle beaucoup de gens ont le sentiment que le visuel prédomine sur l'auditif est que ce dernier semble immatériel. Le visionnement au ralenti permet de voir et d'entendre pendant plusieurs secondes ce qui pourtant n'avait duré qu'une simple fraction de temps. C'était comme de pouvoir s'emparer d'une durée d'un temps de transformation, et ainsi avoir la possibilité de lui attribuer une nouvelle valeur temporelle.

Quelle ne fut pas ma surprise d'entendre le son créé par l'impact d'un choc thermique sur une ampoule électrique, filmée au ralenti et en effet d'inversion. Le son des fragiles tessons de verre de l'ampoule qui explosait, grondait d'une manière telle que nous aurions pu croire à l'explosion d'une grosse cloche de bronze. Je n'avais cherché que le visuel et maintenant je découvrais la simultanéité de l'élément sonore transformé, ce qui prenait une proportion incroyable dans l'interpellation interactive des sens. L'élément sonore valorise des ponctuations au visuel, et des effets d'échos, qui par exemple, augmentent l'espace, jusqu'à la perte des repères de la réalité du lieu.

L'impact provoque une forme d'expérience où se révèle le caractère, à la fois éphémère et éternel, dans l'instant d'un moment figé à jamais. Nous assistons à la naissance d'un nouveau matériau sonore et visuel reconstructible au gré des sensations qu'il procure.

Sans tomber dans une présentation technique, aride et exhaustive, il m'est indispensable, pour la suite et la bonne compréhension du propos, d'essayer de montrer le fonctionnement de ce qu'est le son.

Dans notre quotidien, nous sommes constamment en présence de sons. Chaque mouvement, chaque déplacement, chacune des actions que nous posons, ne fût qu'une simple respiration, génère des sons. Il est entendu qu'il n'y a pas que les humains qui génèrent des sons car tout ce qui provoque une vibration dans l'air participe à émettre cette multitude d'ondes invisibles.

Pour visualiser le phénomène d'une onde sonore, il suffit de jeter un petit caillou dans l'eau pour voir se former des cercles qui deviennent des vagues, elles se propagent de façon concentrique à partir du point d'impact entre le caillou et l'eau. Ainsi nous assistons à une transmission d'énergie sans qu'il y ait un transport de matière.

Si nous revenons à l'audible, nous dirons que ces variations de pression, comme dans notre exemple, le résultat de l'impact de l'objet qui entre en contact avec l'eau, sont des ondes sonores. Ces ondes voyagent et diminuent en intensité avec le temps et leur propagation sera influencée par les conditions atmosphériques et l'espace existants.

Notre ouïe ne perçoit qu'une simple partie du spectre sonore alors qu'elle s'étend différemment chez certains animaux tels les chiens, les chauves-souris, les baleines ou les dauphins. Ainsi nous voyons qu'il y a un monde entre ce qui existe et ce que nous percevons de la réalité.

L'homme, par le concours de son imaginaire, a cette particularité de voir ce qu'il entend et ainsi nous pouvons constater les effets physiques et émotifs que provoque le son sur nous. Par

la sensation sonore, l'homme a cette capacité de redéfinir l'espace et les événements qui s'y produisent.

Nous pouvons parler du son, en tant qu'élément physique, mais qu'en est-il de son utilité en tant que matériau créatif ? Naturellement, lorsque nous associons les mots *art* et *son*, l'idée de l'art musical ressort immanquablement, comme si elle était l'unique porteuse de l'utilité sonore, le seul art ayant la capacité de contrôler cette énergie.

Il ne faut pas s'y méprendre, le monde de la musique a lui aussi, comme l'art visuel, fait table rase des conventions et ouvert la porte à de nouvelles avenues créatrices. En multipliant l'interaction entre les diverses formes d'art, la spiritualité et la science, la musique s'est mise au pas de son temps et c'est à partir du fait de la reconnaissance du son, en tant que matériau brut, que nous pouvons parler d'un art sonore à part entière. Disons que nous pouvons considérer le son pour ce qu'il est, plutôt que pour ce à quoi il sert. Sa fonction n'est plus d'être un accessoire pour d'autres formes d'art, il existe en tant qu'entité dans l'intermédialité de la création artistique.

Je cite ici Jean-Yves Bosseur, compositeur, théoricien et pédagogue de la musique d'aujourd'hui : « *En tant que compositeur, je me considère comme un voyageur, rêvant d'entrecroisements de mondes, sonores ou autres, jugés inconciliables ; surtout pas sous forme de synthèse, mais en laissant aux chocs ainsi provoqués la chance de dynamiter les catégories et conventions admises.* »¹¹³

Bosseur analyse l'œuvre du compositeur John Cage, qui selon lui, a eu un effet libérateur sur l'ensemble des pratiques artistiques en relation avec la musique. Au cours du 20^{ème} siècle, les artistes et musiciens ont multiplié des échanges qui vont bien au-delà d'un chemin suivi côte à côte. Les modes d'expressions s'entrecroisent pour rejoindre une pensée créatrice qui vise un rapprochement entre l'art et la vie. L'abattement des conventions permet une ouverture de la pensée qui anime l'exploration de l'art musical qu'elle redéfinit comme matériau sonore.

Bosseur écrivait : « *L'œuvre de Cage restera sans doute longtemps un défi lancé au monde musical et à ses conventions. Sa démarche a été trop souvent caricaturée, réduite à une simple provocation. En réalité elle manifeste l'émergence d'un authentique esprit musical, inséparable d'une philosophie de la vie où s'interpénètrent l'art et le quotidien.* »¹¹⁴

Les futuristes et les dadaïstes, au début du siècle, expérimentent dans cette nouvelle voie qui réunie, en tant que matériau, le sonore et le visuel. Puis, suivent d'autres artistes qui oeuvrent dans ce sens, les recherches de Kandinsky ou Klee ouvrent la voie aux artistes qui souhaitaient dépasser les catégories conventionnelles de l'art visuel.

Ainsi, le temps s'ajoutera comme nouvelle composante à la concrétisation du travail plastique alors que l'espace deviendra une incontournable dimension associée à un projet musical. De tout ceci, découlera ce que l'on désigne comme un « objet sonore », une œuvre qui peut se présenter sous différentes formes, la plus fréquente est l'installation, une œuvre

¹¹³ <http://www.jeanyvesbosseur.fr/>.

¹¹⁴ Jean- Yves Bosseur, John Cage, Ed Minerve, 1993.

qui existe à travers son aspect visuel mais aussi par les conséquences acoustiques qui en émanent.

Les nouvelles technologies se révèlent à travers les différents modes d'expression et permettent l'existence d'un art par un autre, une nouvelle forme d'expression qui va bien au delà d'en mettre plein la vue, il s'agit d'un dépassement qui consisterait plutôt à en mettre plein la vie, c'est-à-dire, une œuvre qui multiplie les sollicitations sensorielles. Faire vivre un art à travers un autre, favorise la multiplicité des propos et sollicite l'inattendu de la découverte.

Bosseur nous parle de l'inconnu du chemin à parcourir pour les rencontres positives menant à la créativité artistique, une manière Cagienne de vivre la découverte en acceptant le jeu du hasard, à la manière du « laisser-aller » ; se laisser prendre en évitant les intentions qui vont à l'encontre du geste libérateur.

*« C'est sans aucun doute pourquoi je me prononcerais si volontiers en faveur du nomadisme, qui implique **mouvement, risque et ouverture**. Je souhaite en effet rester à l'affût de toute **surprise**, de tout indice susceptible de me conduire dans un autre lieu que celui que j'aurais pu ou dû **prévoir**. En ce sens, je dois avoir le tempérament d'un amateur, de quelqu'un qui, selon la formule consacrée, "n'a pas de suite dans les idées", si l'on entend par là, la quête résolue d'une cohérence régulatrice, d'une unification forcée. Il est vrai que j'aime la **discontinuité**, une forme de complexité qui reste **ouverte**, que l'on puisse vivre sans chercher à la **contrôler**, où l'on se perde, un type de situation capable de croître d'elle-même, en **équilibre instable**, qui résiste à toute tentative de justification par des méthodes déductives, un réseau de relations prétendument logiques de causes et d'effets. Dans cette acception, la musique interfère sans cesse avec ma vie quotidienne (et inversement), selon toutes sortes de degrés d'intensité, de prégnance. Et je m'efforce seulement d'éprouver d'aussi près que possible les **tensions** qui en résultent, non de les résorber. Le travail sur le **matériau sonore** me paraît devoir être porté par un processus de pensée qui lui accorde un sens spécifique, une nécessité. Composer, ce n'est pas forcément, à mon sens, chercher à affirmer un pouvoir, refermer une forme, protéger son identité de créateur, résoudre quelque problème que ce soit, à grand renfort de systèmes d'écriture ou de moyens technologiques. Je concevrais plutôt l'acte de composition dans un **sens interrogatif et expansif**, mais sans que celui qui en est à l'origine prétende en cerner toutes les implications. Chaque étape d'une telle démarche n'est jamais que transitoire, appelle tours et détours; tout sentiment de progression linéaire, pour soi-même comme pour autrui, n'est en définitive qu'une illusion simplificatrice. Il nous faut accepter de vagabonder tout au long du chemin le plus tortueux et le plus difficilement prévisible qui soit, sans carte pour nous guider. Toute expérience de composition m'apparaît comme un processus d'échange qui me propulse hors de ce que je connais pour m'attirer vers d'autres individus, d'autres sons, d'autres épreuves. Processus implique **dynamisme**; ce mouvement, dont les conditions de manifestation sont particulières à chaque projet, je n'ai nullement l'ambition ni le désir d'en évaluer a priori les chances de "profit" personnel ou les dangers; il m'ébranle et me pousse en avant et c'est là tout ce que je souhaite. »¹¹⁵*

Au départ, vouloir associer un art de l'espace à un art du temps n'est pas évident. Les œuvres d'artistes sonores contemporains, comme Bill Fontana, sont immatérielles, elles abordent l'acoustique, la création d'environnements sonores ou le rapport du son à l'architecture et à l'environnement, mais surtout à l'individu. Certains artistes se consacrent plus au monde du visuel, pensons à Paul Panhuysen ou Carsten Nicolai, ils contrastent ou

¹¹⁵ <http://www.jeanyvesbosseur.fr/>

mettent en parallèle le son et des éléments visuels, qu'il s'agisse d'objets, d'images ou de la lumière. Ces installations dans lesquelles des informations visuelles et sonores interagissent et transforment notre perception de l'espace environnant.

2. La conscience des lieux

Les environnements sonores de Bill Fontana transforment notre conscience des lieux dans lesquels nous habitons et démontrent le rôle puissant que joue le son dans nos vies, à la fois dans la conscience de soi et peut-être plus encore, dans la mémoire des hommes. Le son, celui dont on oublie souvent l'incessante présence a de profondes associations à l'univers social, culturel et physique dans lesquels nous évoluons.

Les projets de Fontana visent à provoquer une prise de conscience dynamique de l'environnement naturel, une présence qui ranime constamment dans notre mémoire, des images créées par des réactions sensorielles venues de l'audition active ou passive. Au départ, son travail repose sur une étude minutieuse de la façon dont nous percevons les sons dans la réalité.

Dans ses projets, Bill Fontana veut nous faire prendre conscience des sons qui nous entourent, et par le fait même, qui nous habitent. Ses actions traitent de l'interactivité que provoquent les sons chez l'homme, en opposant leur origine par rapport au contexte du lieu où ils sont perçus. Ainsi, dans ce processus, l'artiste force le spectateur, et d'une façon plus alerte, à prendre conscience de son espace dans lequel il évolue. Les lieux dans lesquels nous vivons regorgent d'éléments qui interpellent nos perceptions sensorielles. Ainsi ce sens de la perception auditive peut être un grand contributeur pour réanimer la mémoire et produire des images mentales qui deviennent des repères à l'illustration physique du lieu où nous sommes.

Pour éveiller notre conscience du lieu, Fontana utilise à la manière du ready-made de Duchamp, le son hors contexte, c'est-à-dire qu'il projette dans un lieu, le son d'un autre lieu. Cette action a pour but de confronter les sons réels et irréels, ce qui provoque l'élément visuel qui tranche sur la vérité du lieu, mais qui peut aussi amener la pensée du spectateur pour provoquer le spectateur à voguer dans un imaginaire composé d'une imagerie mentale qu'il crée lui-même de toutes pièces.

Changer le contexte des choses, c'est les réinventer, à la manière de *l'objet trouvé* par Duchamp, se présenter comme un ready-made. Je pense ici à l'effet de la phrase ; « *En prévision du bras cassé : (In advance of the broken arm)* » ; « *Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le ready-made. Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales. [...]* »¹¹⁶

Le seul fait d'inscrire une phrase sur la pelle marque l'objet de Duchamp, et donc l'objet perd ses propriétés propres et devient le véhicule d'une idée. De la même façon, John Cage désignait le bruit comme un *son trouvé*, les impact sonores sont omniprésents, même pas besoin de les inventer, seulement les choisir et les faire entendre dans un nouveau contexte.

¹¹⁶ Marcel Duchamp, texte écrit à l'occasion d'un colloque en 1961, DDS, P. 191-192 ; <http://www.zumbazone.com/duchamp/readymades.html>.

L'équivalent se trouverait dans le choix de l'interaction des lieux chez Fontana. « Dans « *Entfernte Züge (Distant Trains)*, 1984 », la question de l'origine du son est au centre du concept de Fontana. En 1984, artiste-résident à Berlin-Ouest, il visite le terrain vide qui avait été le site de la gare Anhalter, une des plus importantes de Berlin, avant la guerre. Il y diffusa les sons qu'il avait enregistrés sur un magnétophone à huit pistes dans la gare la plus active de Cologne. Les sons émanant de huit haut-parleurs cachés dans le sol désert évoquaient la sensation obsédante d'une gare animée. »¹¹⁷

En effet, la mise en situation d'émettre le son ambiant d'une gare active de la ville de Cologne, dans un terrain plat d'une ancienne gare de Berlin détruite durant la guerre, il y a plus d'un demi-siècle, ouvre la perception vers une stimulation sensorielle de l'ouïe qui pousse l'auditeur à écouter plutôt qu'entendre. De ces stimulations auditives vers le cerveau, des réminiscences du passé refont surface, en images et en pensées. La perception du lieu s'en trouve changée, ce terrain vague et sans attrait se métamorphose en terrain de vie, comme au cinéma lorsque la projection commence et que l'écran blanc s'anime, à la simple différence que l'imagerie est provoquée par les perceptions auditives. Ainsi, la pensée peut remonter le temps pour nous représenter dynamiquement aujourd'hui, ce qui se vivait autrefois.

Chaque spectateur aura ses propres interprétations sensorielles car elles seront liées et guidées par son vécu, son bagage historique et sa sensibilité personnelle à créer des images mentales. Déplacer un objet du quotidien et le mettre dans un nouveau contexte tel que lui attribuer la valeur d'un objet d'art, donne un nouveau sens à l'objet. Pourtant, l'objet n'est rien de plus que ce qu'il était, du moins physiquement, mais il devient porteur d'une nouvelle idée, qui sera à son tour réinterprétée par le récepteur, soit le public.

Si nous revenons à « *Fountain* » de Duchamp, cet urinoir perd toutes ses propriétés utilitaires s'il est choisi par l'artiste et présenté hors contexte, soit dans un musée. Ainsi nous comprenons qu'il y a un passage mental où l'objet devient œuvre d'art. Et bien sûr, il y a « *4 :33* » de Cage, une pièce où le silence musical révèle la vie du lieu par le bruit qui s'en dégage. De ce silence, émerge un nouveau concept créatif, il est le résultat bien avant d'être le révélateur de l'évolution temporelle de l'œuvre. Ce silence existait depuis toujours, il était là, comme une matière inerte, neutre et sans attente d'être. Il suffisait simplement d'en prendre conscience pour l'activer, lui donner une existence que seule la pensée créatrice pouvait développer jusqu'à devenir une œuvre conceptuelle.

La démarche de Bill Fontana en est une de provocation, il soumet notre système auditif aux impacts sonores venus d'un autre lieu. Dans une mise en scène préméditée, il force l'ouverture de la conscience menant à la découverte de la qualité acoustique pure de ce qui forme et engendre un son.

Dans son projet « *Oscillating Steel Grids Along Brooklyn Bridge (Grilles métalliques oscillantes le long du pont de Brooklyn)* 1983 », Fontana réunit un public sur la grande place du World Trade Center et le soumet à une audition en direct, par le biais de haut-parleurs dissimulés, au son produit par le trafic routier incessant venu du Pont de Brooklyn. N'ayant aucun accès visuel au pont, les auditeurs prennent progressivement conscience de la composition sonore qui les envahit et les interroge par la suite. L'intérêt pour ces sons se développe autour du questionnement concernant sa provenance et sa formation. Le fait d'isoler le son de sa source soumet l'auditeur à une prise de conscience sur la beauté

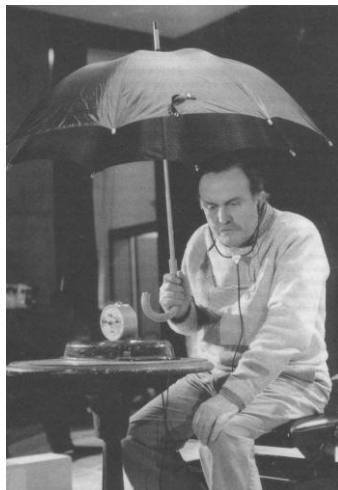
¹¹⁷ http://www.ciren.org/artifice/artifices_2/fontana.html.

intrinsèque des sons et ouvre sur la possibilité de découvrir ce que l'on entendait mais qu'on n'avait jamais écouté. Conscientiser par le sonore, voilà l'essence même de l'œuvre de Fontana.

Divers processus sont ainsi mis en action, pour la prise de conscience du lieu, l'objet de Duchamp, le silence de Cage ou l'écoute active proposée par Bill Fontana. L'art va bien au delà du visuel qu'il présente car il n'est que le stimulateur qui provoque notre perception. Ainsi s'effectue le transfert mental d'une énergie qui crée ses propres images devenues immatérielles, une façon d'ouvrir la pensée qui mène à ce qu'on nomme l'art conceptuel.

3. Le son, présence immatérielle

J'aborde maintenant une performance qui s'intitule « *I am sitting in a room (1970)* » et qui est réalisée par l'artiste sonore minimaliste d'Alvin Lucier. La phrase qu'il prononça, enregistra et diffusa dans une salle du musée Guggenheim¹¹⁸ de New York était celle-ci :



Alvin Lucier, *I Am Sitting In A Room*,
For voice and electromagnetic tape (1970)

« I am sitting in room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice, and I am going to play it back into the room, again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any resemblance of my speech, perhaps with the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a

¹¹⁸ Son architecture, unique au monde, est l'œuvre de Frank Lloyd Wright, l'un des grands noms de l'architecture moderne. Désireux d'innover dans la conception de l'espace d'un musée, celui-ci imagina un musée tout en courbes pour rompre avec le quadrillage rectiligne de Manhattan (son projet fut à l'époque largement critiqué par l'ensemble des New-yorkais). Étonnant de par son architecture extérieure, la façon de parcourir l'exposition est aussi originale, puisque le musée ne comporte pas de salle d'exposition à proprement parler : le visiteur entre dans la galerie par le sommet du bâtiment, et descend la rampe en spirale tout en regardant les collections du magnat du cuivre Solomon R. Guggenheim. Cette continuité de présentation fut considérée comme une grande révolution. Si le bâtiment en lui-même est une œuvre architecturale d'avant-garde.

demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have. »¹¹⁹

Lorsque la phrase est prononcée dans l'espace, elle est réfléchi par les différentes composantes architecturales soit les murs, le sol, le plafond. La phrase prend forme et s'identifie à travers l'espace physique qui la modélise. Les fréquences de résonances et la réverbération produite dans cet espace sont captées par un microphone et enregistrées sur une bande magnétique qui rediffuse la phrase d'Alvin Lucier par un haut-parleur. À nouveau, le son rediffusé est réfléchi par les surfaces solides qui re-modélisent la phrase à l'espace. On assiste à une lente assimilation sonore de la phrase par l'espace où elle se laisse entendre.

Comme il se crée au début, un très léger décalage entre le temps de l'enregistrement et celui de sa rediffusion, un minuscule écho se développe autour de chaque mot de la phrase qui est à son tour captée et rediffusée par un second système audio identique au premier. Ainsi se répète le processus qui, de suite en suite, reforme des décalages, pour au final, ne laisser entendre la phrase qui s'est transformée en un sifflement sonore. La rythmique de la lecture demeure mais les mots sont devenus inaudibles, transformés en résonance de fréquences sonores par le lieu qui les a, en quelque sorte, sculptées.

Si nous pouvions matériellement visualiser le son, nous aurions vu une multitude d'ondes sonores créer des impacts en entrant en collision avec les éléments architecturaux du lieu. Elles auraient alors rebondies sous une autre forme, celle générée par le lieu, avant de se retrouver à nouveau en mode d'enregistrement, jusqu'à une absorption complète du sens des mots remplacé par le lieu. Ce sifflement final est une *boucle sonore (loop)*, elle s'est développée dans le temps jusqu'à devenir la représentation immatérielle du lieu.

Il est à noter ici que la même exécution sonore présentée de façon identique dans un autre espace, n'aurait pas donnée les mêmes résultats. Les réflexions sonores auraient justement été modifiées par la configuration physique de cet autre espace et les temps décalés s'en seraient trouvés modifiés. L'artiste, dans ce processus, nous fait ainsi prendre conscience du lieu mais aussi du son, soit une matière vivante qui se modifie dans le temps.

L'art sonore apparaît depuis peu, comme un art à part entière et n'est plus accessoire aux autres formes d'arts. Il s'exprime dans sa nouveauté comme un acte créatif ; « [...] dont la pratique met à l'épreuve la nature essentiellement mouvante de l'acte de création au-delà de l'opposition espace-temps ». ¹²⁰ Il permet le prolongement de l'art visuel dans sa voie qui le conduit vers l'immatériel.

¹¹⁹ Traduction de l'anglais par Bastien Gallet, « *Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous êtes maintenant. J'enregistre le son de ma voix et je vais le jouer dans cette pièce, encore et encore, jusqu'à ce que les fréquences de résonance de la pièce s'accroissent à tel point que l'apparence de ma parole, à l'exception peut-être du rythme, soit détruite. Ce que vous entendrez alors sont les fréquences de résonance de la pièce articulées par la parole. Je considère moins cette activité comme une démonstration d'un fait physique que comme une manière d'aplanir les irrégularités que ma parole pourrait receler.* » In *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, n° 3, 2007, P. 21.

¹²⁰ Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel*, Ed. Dis Voir, Paris, 1992, P. 6.

4. Le son comme présence symbolique par l'expérience unique

« Je n'ai jamais fait quelque chose gratuitement, pour choquer, mais j'ai poursuivi ce que j'estimais nécessaire de faire, [...], même si cela impliquait des actions qui se situent en dehors des limites de l'art »¹²¹ John Cage, *A Year From Monday*.

Vouloir provoquer le son, comment et pourquoi ? Peut-être tout simplement parce qu'il existe et qu'il nous procure une excitation sensorielle, mais aussi parce qu'il permet la communication jusqu'à la communion des êtres. Pensons simplement au rôle que tenait et que tient encore aujourd'hui, le son des percussions dans les civilisations primitives. Le simple geste de l'impact appliqué à une peau de tambour produit et propage le son qui équivaut au message à transmettre.

Le son peut être codé de diverses manières et ainsi transporter différents messages. La force de l'impact sur le tambour, les cadences dans le temps des propagations sonores, la répétition de la durée du message, l'attente de réponse, toutes ces actions relèvent d'un langage codé, une langue primaire j'en conviens, mais réelle et effective.

Notre univers évolue dans l'omniprésence des sons ; le moindre impact, la moindre friction qui les engendre est un signe garant de la vie.

Contrairement au sens du visuel sur lequel nous avons un certain contrôle, car d'une certaine manière nous n'avons qu'à fermer les yeux pour cesser de voir ou regarder, le son est toujours présent et l'ouïe active. Selon le musicien Milan Grygar (1926-), « chaque bruit est l'image d'un événement. »¹²² Le son se présente comme une manifestation de la vie car, pour exister, il demande un générateur d'impact, ainsi qu'une condition atmosphérique permettant sa diffusion. Lorsque je parle d'impact, j'inclus toute forme de contacts produisant une réaction qui se traduit par une émission d'énergie, sous forme de chaleur ou de son (bruit), ce qui implique une transformation de l'environnement ainsi que ses composantes.

Pour ma part, dans ma pratique, j'utilise un marteau pour éclater le verre, ou encore je provoque le choc thermique en utilisant des gouttes d'eau sur une ampoule, et cette action provoquée se manifeste sur la matière mais aussi dans l'air, grâce au son, comme si une double action subsistait, un témoin pour endosser la réaction venue de l'impact.

Provoquer un son, c'est soumettre son environnement à une excitation sensorielle de l'ouïe, il s'agit d'une modification de l'état normal des choses. Malgré tout, l'événement sonore est naturel et instantané, une réaction invisible mais audible née de l'action concrète et réelle sur la matière.

De là mon intérêt pour l'utilisation de la vidéo, saisir pour faire voir et sentir l'invisibilité. Je m'intéresse particulièrement à la visualisation du processus de transformation. Je considère que cela me pousse à poser l'action suivante car le geste de l'artiste sert à faire voir l'essence de l'œuvre, même d'une façon détournée. Peut-être que l'impact de l'art devient une simple expérience de la vie, il provoque et nous interroge de nouveau ; voilà un aspect du sens qu'être artiste représente, amener à penser les choses à neuf, les percevoir à nouveau et autrement.

¹²¹ Carmen Pardo Salgard, *Approche de John Cage : L'écoute oblique*, Ed. L'Harmattan, 2007, P. 17.

¹²² Milan Grygar entretien réalisé par Alexandre Broniarski, in Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel*, Ed. Dis Voir, Paris, 1992, P. 97.

On ne peut expérimenter ou étudier l'effet de l'impact sans le produire soi-même, il est une expérience de vie qui mène à la transformation accompagnée d'une certaine part de hasard. En accepter le processus artistique relève de s'aventurer dans l'imprévisibilité et la découverte, une forme d'aventure où l'exploration devient aussi importante que l'œuvre elle-même. Ainsi il y a un lien direct entre l'art et la vie car l'œuvre en devenir se compose d'une matière à réanimer, à remettre en vie autrement.

Traiter le son et l'image d'une manière poétique, les capter pour changer l'état des choses, poser le geste stimulant la créativité artistique, explorer le temps et en modifier les valeurs. Modeler l'image par le son et inversement, le son par l'image, de manière à ce qu'ils proposent une nouvelle identité irréelle, mais issue de la réalité. Multiplier les perceptions sensorielles équivaut à ouvrir l'esprit menant à la création d'univers inventés qui défient le temporel de la réalité.

5. Le son, manifestation de vie

Giuseppe Penone, dans son texte poétique « *Lecture musicale de la structure des arbres* », nous propose une démarche symbolique et poétique sur la découverte de la musicalité intérieure des arbres.

Lors d'un après-midi d'été, il effectue l'ascension d'une montagne, soit un milieu naturel qui se trouve bordé par la mer au sud. Penone nous donne quelques descriptions, avec une sensibilité peu commune, du milieu qui l'entoure.

« *Le bruit de la respiration ressemble à celui des deux arbres, deux châtaigniers, le premier, séculaire, greffé et tordu, l'autre, sauvage et fuselé d'environ quarante ans. Le vent est constant depuis toujours pendant les après-midi d'été, il va de la mer vers la terre et il produit le bruit oscillant et continu qui lisse le tronc du sauvage contre une branche du gros châtaignier comme si c'était un violon, en favorisant la croissance d'un extraordinaire instrument.* »¹²³

L'intérêt de Penone pour la nature et plus spécialement pour les arbres, n'est pas une nouveauté en soi ; artiste phare de l'Arte Povera, la majeure partie de sa création artistique passe depuis toujours par la relation très intime établie entre l'état de conscience de l'artiste et son environnement naturel.

Il est à l'affût de la moindre manifestation de la nature qui l'entoure. Il voit, il sent, il entend, touche et goûte son environnement présent, une manière de s'intégrer lui-même à ce spectacle de vie où tout est en mouvement.

« *La puissance sculpturale du son et son intense force sculpturale étaient évidentes. En appuyant l'oreille à l'écorce d'un arbre pour se protéger du grondement du vide, la main qui empoignait le bâton percute involontairement le tronc. L'oreille résonna à cause des ondes produites par les fibres de l'arbre qui, nerveux et élastique était, comme la chute d'eau avant, indéfini dans l'extension de sa vibration.*

¹²³ Giuseppe Penone : *Lecture musicale de la structure des arbres* : Louviers, Musée municipal, 1999.

En répétant le coup sur le tronc, la structure du son monta dans les plus grosses branches, jusqu'aux petits rameaux et aux feuilles pour ensuite redescendre, après avoir vibré dans l'air, vers le terrain comme un éclair qui se dissipe dans le sous-sol. »¹²⁴

Penone pose un geste d'impact qui concerne le corps humain, et plus particulièrement le corps en relation avec le corps d'un arbre, soit le tronc, la nature, la terre. Il soulève un questionnement par une interrogation sur l'homme et la nature, sur le temps, l'être, le devenir, l'infini, le mouvement. Découvrir la vie par ce qui nous entoure et aiguise nos sens. Penone sait être modeste devant tant de virginité à découvrir, les moyens d'y parvenir sont multiples, traduire la vie d'un arbre en lui attribuant une musicalité propre à son être, génère un processus créatif basé sur la poésie des sons.

« La splendide confusion du bois perçue par l'œil, s'enrichissait de la connaissance du son et de l'intimité de chaque arbre ; différents sons selon les essences, la dimension, la nature du sol. »¹²⁵

Le processus mis en place par Penone se traduit par une captation sonore enregistrée à partir de différentes formes d'impacts appliqués à différentes essences d'arbres. Il créera une vibration sur un hêtre en utilisant un coup, un frottement de la main, ainsi qu'un frottement en angle, trois vibrations différentes naîtront de ces gestes et seront traduites en notations musicales et attribuées à un instrument de musique associé.

Cette expérience n'a rien de scientifique, elle ne relève pas de la physique du son, elle naît plutôt d'une volonté d'établir une relation plus qu'intime avec la nature. Penone créera un langage codé et basé sur la valeur des signes musicaux, une approche poétique pour explorer, comprendre et vivre cette nature, une manière d'être, une communion dans l'harmonie avec elle.

Voici la version du processus, présentée de manière poétique par Penone et que je considère comme devant être lue, pour une bonne compréhension de l'interrelation que cherche à établir l'artiste ;

*« Un coup, un simple coup sur le tronc, le léger frottement de la main sur l'écorce.
Le griffement des ongles sur le liber.
Trois simples actions pour enquêter la nature, l'identité d'un arbre.
Trois gestes qui produisent des sons.
Trois sons différents pour chaque arbre et chaque espèce d'arbres, avec un temps dicté par la durée du contact, par la propagation du son dans la matière de l'arbre et par le parcours dans la forêt d'un arbre à l'autre.
En ralentissant le temps des sons, on individualise la musicalité de chaque arbre,
La note fondamentale qui la caractérise et ensuite la mélodie qui s'est dégagée.
Tant d'arbres que de mélodies.
La succession des mélodies des différents arbres correspond au parcours sur une vaste surface de la forêt.
Les mélodies transcrites seront jouées avec des instruments de bois à cordes animales, en retrouvant la nature des matières qui les ont produites.
Un type d'instrument pour chaque espèce d'arbre.
L'identité d'un instrument seul pour chaque arbre.
L'exécution simultanée des mélodies des arbres correspond à l'image de la forêt. »¹²⁶*

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

La vie des arbres fonctionne différemment de celle des hommes, et la lecture musicale qu'en fait Penone sert à l'établissement d'un terrain de rencontre entre l'homme et la nature... deux systèmes de vie qui entrent en symbiose.

L'accent est mis ici sur le processus créateur, le son généré par le mouvement des arbres, les frictions qu'ils subissent entre eux ainsi que par l'action de Penone lui-même, évoluent dans une indivisible harmonie venue du contact entre l'homme et la nature.

De la même manière que Penone avait su « être fleuve », il s'identifie aux arbres par le truchement sonore rendu en musique et en poésie. Il veut y intégrer cette sensibilité, cette culture humaine comme s'il ne faisait que la découvrir, la révéler, et il tente de la provoquer, de l'extraire, en créant des empreintes sonores et musicales liant étroitement humanité et pureté de la nature.

6. Beuys et le silence

Contrairement aux artistes qui provoquent des sons, une manière de solliciter nos sens et notre imaginaire, Joseph Beuys traite par le silence, ainsi dans ses interventions, il pose les questionnements sur l'art et la créativité.

Il hurle le silence pour provoquer la remise en question de l'état de conscience des humains. Plus d'une décennie après que John Cage eut créé « 4'33'' », son œuvre de silence, Joseph Beuys présente en 1966, son installation « *Infiltration homogène pour piano à queue* », une œuvre majeure qui aura un réel impact sur le spectateur et dans le monde de l'art en général.



Joseph Beuys, Infiltration homogène pour piano à queue, Piano recouvert de feutre, 100x152x240cm, 1966.

Beuys nous présente un piano à queue recouvert d'une toile de feutre qui est flanquée d'une croix rouge sur chacun des ses côtés. D'entrée de jeu, Beuys arrive déjà à soulever une interrogation : pourquoi cette masse de feutre qui recouvre un piano ? En posant la question différemment, nous dirions : pourquoi un piano recouvert de feutre ?

Sachant que quelques années plus tard, Beuys présentera « *Plight (1985)* », une autre installation, autonome mais indissociable de celle-ci, nous comprenons que « *Infiltration homogène pour piano à queue* » met en situation le spectateur et le positionne avec un regard extérieur à l'œuvre. Dans « *Plight* », le regardeur semble se retrouver à l'intérieur de l'œuvre et les éléments qui la composent sont similaires à la première.

Ces deux œuvres sont marquées par l'absence de son ainsi que la présence de feutre, un des matériaux fétiches de Beuys. Nous entrevoyez ici un rappel à l'œuvre, « 4'33'' » de John Cage, car l'impact créatif vient dans tous les cas, dans la mise en situation du silence. Si le silence de « 4'33'' » génère le bruit du lieu où se trouve le public, les installations de Beuys transforment l'esprit du spectateur en sensations d'étouffement, une oppression physique et mentale venue de l'impossibilité sonore.

Le silence devient provocateur lorsque trop présent, il devient celui qui marque l'absence de vie, il est lourd à porter, il est même étouffant et angoissant pour l'homme. Ainsi le son représente la manifestation de la vie elle-même. Il est la preuve qu'il y a une atmosphère, soit l'incontournable condition à la vie humaine. Cette vie qui se manifeste de mille façons et qui se rend compte de son existence par le bruit de ses actions. Le son permet de rendre compte de ce qui nous entoure et de ce que nous sommes, les sons émis et qui reviennent transformés nous permettent de comprendre et de visualiser l'espace naturel, physique et culturel qui conditionne nos vies.

Si dans « 4'33'' » le public, par le bruit, bien inconsciemment, s'est chargé, de remettre le lieu en vie, l'utilisation du feutre chez Beuys a de multiples usages symboliques.

Selon Vincent Leroux, dans cette œuvre, *« le feutre tout d'abord est vu par Beuys comme un isolant, il empêche la sortie et la rentrée de tout élément. Cet élément peut très bien être du son mais aussi, comme on le verra un peu plus loin, de l'énergie qui pour Beuys est surtout la chaleur humaine : "La forme d'énergie la plus importante est la chaleur, non au sens physique, mais au sens de chaleur humaine, d'amour".*¹²⁷ ¹²⁸

Le feutre, outre son aspect matériel, possède des propriétés physiques lui permettant d'agir comme un isolant ainsi qu'un conducteur de chaleur, deux caractéristiques qui servent Beuys en vue d'établir différentes fonctions symboliques à ses œuvres. L'isolant thermique sert l'œuvre dans une transposition conceptuelle d'une limite entre le monde intérieur et extérieur. *« Le matériau est comme un conducteur, c'est-à-dire un matériau au travers de quoi quelque chose se meut. »*¹²⁹

Chez Beuys, cette installation silencieuse représente une métaphore de la pensée, il l'expliquait ainsi ; *« Je voulais une sonorité qui semblerait émaner de la tête. Je voulais atteindre un mouvement dans le cerveau, un travail qui d'une part aurait l'air de venir de la tête, de l'esprit, et qui d'autre part, serait en relation avec la représentation de l'étendue, [...] »*¹³⁰

« On peut ensuite remarquer que "la sonorité potentielle du piano coïncide avec la vitalité de l'animal", ainsi l'animal qui est à l'intérieur, qui n'est autre que l'homme (qui n'est qu'un animal doté) de la créativité, possède un potentiel qui est étouffé par cette couverture isolante. [...] chaque homme possède un potentiel qui crée un capital mais que tout cela est étouffé par une société qui opprime l'homme et ne lui accorde pas sa liberté fondamentale de créativité. [...] On comprend alors ensuite le sens de la croix rouge qui bien évidemment accentue la mise en garde de Beuys et montre bien qu'il considère cette situation comme extrêmement

¹²⁷ Rudolph (K.), Beaux Arts magazine, N° 125, Paris, 1994, P. 74.

¹²⁸ <http://membres.multimania.fr/analyses/beuys.htm>.

¹²⁹ Max Reithmann (textes et entretiens choisis), Joseph Beuys Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Ed. L'Arche, 1988, P. 65-66.

¹³⁰ Idem, P. 68.

*grave. Si l'homme ne déchire pas la toile isolante, il risque bien de devenir, comme le piano, une masse grossière ayant perdu toute son énergie et n'étant plus capable de produire quoi que se soit. Ce serait sa mort. »*¹³¹

Par conséquent, le piano qui est un instrument de musique permettant l'expression créatrice, voit ses fonctions annihilées par cette couverture de feutre. Recouvert, il se trouve comme un homme ou un animal, à la fois *protégé et étouffé*,¹³² en état d'hibernation, un malade dans le coma en salle d'isolement et branché à un respirateur artificiel dans l'attente du réveil, un état de protection qui poussé à l'extrême, prend la forme d'un état d'oppression.

Ici, le piano de Beuys nous rappelle l'absence de vie, ou du moins un certain état de latence. Il nous fait penser à ces maisons d'été que l'on ferme à l'automne, là où et les meubles sont recouverts avec des draps et les volets qui sont clos, provoquant ainsi l'absence de lumière dans un silence total, une absence de vie, ou du moins un état de latence du lieu.

On peut aller plus loin sur cette absence de vie qui frôle la mort. Pour Beuys, la conscience de l'homme face à la mort est indispensable car elle engendre la conscience du soi ; *« en d'autre terme, la mort tient en éveil. »*¹³³ Seul comprendre la mort rend possible de la surmonter et permet de parler de la vie, car tous deux sont associés dans une même entité. Beuys utilise la mort en la suggérant, une façon de la mettre en scène sans y attribuer un aspect morbide, mais plutôt en y relevant la place qu'elle tient dans la vie.

*« [...] Mais c'est très mystérieux. Je dis que je m'éveille parce que je lutte avec la mort, pourtant la notion d'éveil comporte quelque chose de vivant. La mort est un moyen pour développer la conscience, pour parvenir à une vie supérieure. »*¹³⁴

Si on revient à l'œuvre « 4'33'' », pour Cage, bruit et silence sont indissociables, l'un existe par le fait de l'existence de l'autre, il y a là une absence de dualité. Le silence possède alors une fonction : celle de laisser dire ce qui doit être dit. Aucune hiérarchie ne peut être faite entre la musique, le bruit et le silence. Ce dernier fait donc partie intégrante de l'œuvre d'art. Cage n'est que le metteur en scène d'une prise de conscience de la sonorité du lieu réel, une démonstration de la vie qui y règne à un moment bien précis. L'aspect créatif passe par le fait que l'œuvre se révèle à travers le bruit qui nie le silence et devient ainsi une sorte de révélateur qui symbolise la vie.

Le silence n'est pas la présence d'une absence, il désigne la réalité du moment au présent, il est celui par lequel, dans un lieu complètement insonorisé, l'homme perçoit son système sanguin qui émet des sons graves et son système nerveux, des sons aigus.

Lors d'un mal de tête, nous ressentons la pression sonore des battements du cœur et du flux sanguin, et c'est justement le silence qui nous renvoie au bruit.

Que sont des instruments de musique si l'homme ne les active pas ? Les instruments ne vivent que par le biais de l'énergie transmise par l'homme. Qu'il s'agisse d'un impact

¹³¹ <http://membres.multimania.fr/analyses/beuys.htm>.

¹³² Par son propre expérience, Beuys est passé par un auto- renfermement, notamment entre 1955-1957, lorsqu'il s'est retiré dans la maison de campagne de ses amis, les frères Van Der Grinten. Ainsi il se protège, d'abord pour se connaître, puis sa réflexion passe de l'individu vers la société. Cet isolement lui permet d'élaborer une réflexion sur l'homme et sa conscience.

¹³³ Max Reithmann (textes et entretiens choisis), Joseph Beuys Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Ed. L'Arche, 1988, P. 95.

¹³⁴ Idem, P. 95-96.

généralisé par le souffle pour les instruments à vent, d'une frappe pour ceux à percussions, d'un pincement ou d'un frottement pour les instruments à cordes, il est impératif de les mettre en mouvement et en vibration pour entendre leur résonance propre.

L'impact sonore serait considéré comme une action pouvant donner naissance à la libération de l'existant. Et il devrait mener à l'exploration des capacités de chaque individu. Il est une métaphore de la lutte engagée par l'artiste pour trouver sa propre identité. Peut-être que l'impact de l'art devient une simple expérience unique de la vie. Le geste de l'impact n'est qu'une forme d'expression, un moyen d'extérioriser de l'énergie qui lui est propre à l'homme. Poursuivant la recherche d'un art rejetant toute expressivité personnelle, toute subjectivité et tout sentiment, Beuys invente un art qui n'implique pas, mais qui laisse les choses arriver, sans oublier le but permettant de s'extérioriser de l'intérieur.

Ma démarche *la création à partir de l'impact*, consiste en quelque sorte à briser le silence pour permettre une nouvelle conscience de la vie. L'expression connue, « *briser la glace* », s'applique parfaitement à ma démarche créatrice car elle représente ce moment où la transformation matérielle offre une nouvelle aventure de vie qui passe par l'art.

Comme si le verre formait un matériau mort et inerte, l'impact fait sortir de son état de latence physique, on découvre aussi la force de son effet sonore, sa puissance évocatrice sur l'esprit du créateur qui procure un nouveau champ d'ouverture dans l'éveil des sens et être à l'écoute de son environnement. L'impact sonore, comme une expérience vécue et unique, nous permet d'alimenter notre perception spirituelle et de nous enrichir des histoires de la vie.

Notre intérêt marqué est ici, en rapport à Joseph Beuys est confondu de manière intense. Le piano est un instrument à cordes frappées, certains le considèrent même comme un instrument à percussion, justement à cause de ces frappes de marteaux. Alors que notre propre création s'élabore à partir de l'impact, celle de Beuys, au contraire, émerge de son absence, de son impossibilité d'être ; le silence devient une manière d'anti-impact.

Le pianiste ne peut exister que par le prolongement de sa pensée créatrice qui passe par ses mains. Elles touchent le clavier, actionnant ainsi les marteaux qui frappent les cordes qui vibrent dans la caisse de résonance. Ainsi des ondes sonores créent des déplacements d'air sous formes d'ondes, qui d'une façon organisée, deviennent musique ou bruit. Il y a là une manifestation de vie, un être qui s'exprime et qui manifeste une proposition créatrice à partager, un moment inédit et unique qui, il le souhaite, reviendra à travers la résonance des auditeurs sollicités.

Peu importe la forme d'art, les pratiques artistiques naissent du besoin de l'artiste à communiquer avec son monde. À partir d'une simple pensée, nous assistons à une suite d'actions/réactions qui sont la base même de la communication créative de la vie. Beuys nous confronte en nous symbolisant, et de manière très forte, que l'absence d'impacts, donc de résonance, nous amène à une certaine forme de mort, car si la pensée créatrice ne se manifeste plus, nous allons tout droit vers un état de latence.

On cite ici le poète Léo Ferré dans son texte très engagé, intitulé « *Préface* », qu'il a aussi mis en musique. Le poète revendique le droit à l'existence de l'art ainsi que la liberté des artistes qui refusent de se laisser contrôler par la société.

« La poésie est une clameur. Elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie. Elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche. »¹³⁵

On associe souvent « *Infiltration homogène pour piano à queue* », comme une œuvre où la symbolique renvoie à l'écrasement d'avion de Beuys. Comme s'il se représentait lui-même dans l'état semi comateux dans lequel il se trouvait à l'époque. Un homme blessé ayant besoin de secours extérieurs pour renaître. Comme il se trouvait alors, le piano de l'œuvre est recouvert d'une toile de feutre avec deux croix rouges sur les cotés, une sorte d'appel à l'aide pour lui, mais plus encore, pour tous les humains qui n'ont pas de résonance dans la vie. Des gens qui ignorent, ou, à qui on refuse toute forme d'accès à la créativité, celle qui permet de grandir et qui élève la pensée à des niveaux supérieurs. L'être pensant ne peut se contenter d'être simplement maintenu en vie.



Joseph Beuys, Plight, Installation :

*Deux salles tapissées de rouleaux de feutre, piano à queue, tableau noir, thermomètre :
310x890x1813cm, 1985*

Avec « *Plight (1985)* », les spectateurs sont confrontés à un piano qui ne joue toujours pas, mais qui le pourrait car aucun matériau isolant ne le recouvre, et dessus, un tableau noir ainsi qu'un thermomètre.... Par contre, dans cette installation, c'est le lieu même qui est recouvert de feutre, ce qui met le spectateur dans un état d'étouffement. L'absence totale de résonance spatiale, due au recouvrement de feutre, fait en sorte que les gens se sentent à l'intérieur même du piano de 1966.

Ici, l'impact se trouve dans un message silencieux venu d'un artiste et qui provoque une réflexion, un questionnement. Sentir par l'absence de sensations, réagir à l'absence de réactions. Beuys repassait son message de l'urgence à la créativité.

L'espace devient étouffant par la présence du feutre contre les murs. Le thermomètre posé sur le piano symbolise la chaleur intérieure. À travers l'installation, le climat marque l'absence, on est dans l'attente de quelque chose qui ne vient pas, ne s'agirait-il pas de l'absence de chacun, une adresse de Beuys à tous les humains qui attendent au lieu d'exister. Le lieu trouble les sens du spectateur et va jusqu'à provoquer une sensation d'étouffement. Le manque de résonance de vie nous en fait alors prendre conscience et la réunion de matériaux

¹³⁵ Léo Ferré, Testament Phonographe, Éditions Plasma, Paris, 1980, P. 67.

et d'objets savamment organisée par Beuys, nous révèle le passage des énergies matérielles en énergies spirituelles, comme une mise en lumière de la relation de l'homme avec ce qui l'entoure.

L'artiste change son mode d'expression tout en conservant son matériau, c'est un passage naturel dans l'évolution de sa pensée créatrice et irréversiblement ponctuée par l'absence d'impact. D'une certaine façon, Beuys rejoint la pensée de John Cage, voulant que les silences – qui pourraient être qualifiés de vides sonores, équivalent en importance aux pleins de sons, qu'il s'agisse de sons musicaux ou simplement de bruits. Les uns existent par le seul fait de l'existence de leurs opposés.

Beuys récidive en 1966, en réalisant une action intitulée, « *TV Feutre* », dans une galerie de Copenhague. L'artiste, filmé de dos, est assis devant un téléviseur duquel on entend un discours bien ordinaire sur le prix de la viande et du lait.

« Il soulève le coin du revêtement de feutre de l'écran marqué de sa croix brune – évocatrice aussi bien de l'organisme portant secours aux victimes de guerre ou de catastrophes que de la couleur du sang séché ou celle de l'uniforme nazi ; en tout état de cause, son brun renvoie au passé de l'Allemagne et aux symboles de sa maladie. Beuys remarque le brouillage de l'image, remet les choses en place, prend des gants de boxe et se frappe le visage. Pause. Puis le téléviseur émet une musique de jazz et l'artiste découpe un boudin noir qu'il colle sur l'écran de feutre, en recoupe un morceau. Après une seconde pause, on entend les extraits d'un débat politique à la chambre des députés et Beuys rentre dans la pièce avec, sous le bras, un panneau recouvert de feutre, qui a la forme agrandi d'un écran. Il l'accroche au mur, place le téléviseur en face et légèrement de biais avant de sortir. L'artiste s'est expliqué sur la violence de cette action, faisant de la science de la boxe une purge des informations télévisuelles qu'il doit ingurgiter comme spectateur et du boudin, le « sabre du samourai » dont l'énergie serait arrêtée par l'écran de feutre. Il est désormais le seul à diffuser l'information, dira-t-il. »¹³⁶

Les trois créations présentées par Beuys, « *Infiltration homogène pour piano à queue* », « *Plight* » ainsi que « *TV Feutre* », nous donnent à réfléchir sur les différentes fonctions attribuées au feutre par rapport au son. Ce matériau absorbant, anti-vibration et isolant peut servir à la fois la symbolique reliée à l'isolement aussi bien qu'à l'oppression et l'étouffement, mais il peut aussi illustrer la protection, celle qui conserve l'énergie dans l'attente d'une suite à la vie. Quant à l'aspect sonore, celui qui représente l'humain créatif, Beuys le symbolise à travers le piano ainsi que par le poste de télévision, ce dernier tenant le rôle de la société envahissante et abrutissante.

Dans les trois œuvres de Beuys, l'artiste nous fait passer du dedans au dehors et du silence au bruit, dans une confrontation où la créativité doit s'exprimer, mais également être protégée, voir de l'extérieur et sentir de l'intérieur ce manque de résonance à l'état de conscience de la vie.

¹³⁶ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage*, Ed. Gallimard, 2004, P. 155.

PARTIE II Fluidité de la matière comme porteur d'irréversibilité

I. Nature – processus entropique : matière liquide – solide

1. Géométrie de la nature

« [...], la nature était un esprit enchanté que seule l'expérience poétique pouvait libérer. L'ouverture à la matière et à la nature par l'imagination est donc nécessaire pour parvenir à voir en elles les « logoï » analogues au processus langagier dans ce que la forme a de visible. La nature qui se contemple et se produit elle-même, aussi bien que les formes qui s'en dégagent par l'imagination, sont des processus de mise en forme et de formation, dans leur acceptation la plus vaste. Ainsi, la représentation d'une nature tout entière parcourue par une idée peut être envisagée de manière analogue au processus qui conduit à l'œuvre d'art. »¹³⁷

Dans le concept de la pensée occidentale, la nature et la géométrie sont des notions qui s'opposent l'une à l'autre, elles se confrontent car la nature semble échapper aux règles de la pensée cartésienne, elle représente donc une menace à la survie de l'homme.

Pour Wilhelm Worringer, l'art commence avec l'abstraction car selon lui, elle est la négation du vivant, et représente le contraire d'une vie organique, celle associée au plaisir. Tant que l'homme n'admettra pas le fonctionnement désordonné, chaotique et libre de la nature, il aura besoin de repères, ceux d'un système mathématique sur lequel il pourra s'appuyer pour vérifier, et ainsi être rassuré.

Dans l'esprit d'avoir une certaine maîtrise sur cette nature dite « destructrice », l'homme, dans une pensée scientifique, s'est inventé des repères calculables ; la géométrie est l'un de ces moyens. L'abri, soit la maison, s'inscrit comme une forme géométrique où l'on retrouve l'ordre, celui qui apparaît comme vital à l'homme. De la même façon, le cube ou le rectangle nous rassure et nous apaise, de par la parfaite symétrie qui le compose et à travers un système qui nous procure des repères. La géométrie qui naît de la main de l'homme représente un ordre logique des choses.

Dans « Abstraction et Einfühlung », Worringer écrivait : « La ligne simple et son développement selon la stricte légalité géométrique devaient offrir aux hommes qu'inquiétaient la confusion et l'obscurité des phénomènes la plus grande capacité de bonheur. Car ici s'effacent les dernières traces d'une liaison avec la vie et d'une dépendance à son égard ; ici sont atteintes la forme absolue et suprême, l'abstraction la plus pure ; ici est la loi, ici est la nécessité, quand partout ailleurs règne l'arbitraire de l'organique. Mais

¹³⁷ Max Reithmann (textes et entretiens choisis), Joseph Beuys, Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Ed. L'Arche, Paris, 1988, P. 139 ; « [Pour Beuys] l'histoire de l'homme est alors la prolongation organique et évolutive de l'histoire de la nature. Mais en même temps, Beuys conserve les concepts acquis par ses études scientifiques, comme l'énergie et la chaleur, et il les intègre à sa vision de l'art. »

aucun objet naturel ne peut servir de modèle à une telle abstraction. »¹³⁸

L'homme s'affirme par rapport à ce qui l'inquiète, et cette inquiétude vient justement du fait de ce qu'il ne domine pas, par exemple, la nature. Une nature qu'il voit comme chaotique, et désordonnée donc. Pourtant la nature est créatrice et si nous l'observons de plus près, à l'échelle microscopique, nous pouvons y voir une organisation (système) vivante qui lui est propre, un certain ordre dans le désordre, mais toujours dans le contexte où nous la comparons à l'ordre de l'homme.

A titre d'exemple, nous comprenons la référence aux pyramides d'Égypte, celle soulevée par l'historien d'art Aloïs Riegl, comme un exemple de créations humaines totalement libres et qui ne se réfèrent à aucun modèle, mais elles s'érigent également sans la contrainte de se fonder dans le lieu qui l'entoure. Pour Riegl, l'art égyptien est unique en ce sens qu'il ; « *est le seul à présenter un type architectural de pure conception cristalline.* »¹³⁹ L'exclusion de la couleur ainsi que du mouvement en fait un art anti-illusionniste obéissant aux mêmes lois que celles de la nature, dans le sens de sa formation ainsi que son développement.

Robert Smithson poursuivra dans le même sens en déclarant ; « *On n'échappe pas à la nature en la représentant de façon abstraite ; l'abstraction rapproche des structures physiques inhérentes à la nature elle-même.* »¹⁴⁰

Aussi, Michael Heizer, parlant de l'ordre dans la nature, déclarait ; « *La géométrie est organique. L'étude de la cristallographie montre qu'il y a plus de géométrie dans la nature qu'on n'en pourrait jamais produire [...]. Il n'y a pas de sens de l'ordre [d'ordre imaginable] qui n'existe dans la nature.* »¹⁴¹

Prenons par exemple, « *Complex 1* » de Michael Heizer : ce projet se distingue par sa vocation artistique et le point de vue très personnel de représenter l'archéologie d'un monument primitif colombien, comme un prototype de l'art qui serait à la base de la culture américaine. « *Complex 1* » est créé dans le vide, soit une vaste étendue du désert du Nevada. L'artiste, dans une tentative de rétablir le contact entre l'homme et la nature, développera un système utilisant des modèles mathématiques et des formes géométriques primitives. Cette œuvre n'est pas, à proprement parler, une sculpture objet, elle est un lieu et s'inscrit comme une œuvre du *Land Art*.

Ce lieu présente une volonté humaine d'ériger un monde artificiel représenté à travers la forme géométrique, et qui suggère la nature comme modèle et source de toute civilisation. Heizer remonte à l'origine du monde et présente la nature comme le support à l'histoire de l'humanité. Ainsi, par sa pensée artistique, l'artiste construit ce monde artificiel en association avec la nature, et c'est par elle qu'il présente l'ordre universel. Du coup, cette association entre nature et désordre prend un autre sens ; Heizer inscrit l'homme dans la nature, et non pas comme une entité parallèle. Ainsi « *Complex 1* » devient un espace naturel, comme une affirmation spatiale où l'humain existera à travers la réalité d'accéder à un maximum d'ordre possible, dans le désordre de la nature.

¹³⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Contribution à la psychologie du style, traduit de l'allemand par Emmenuel Martineau, Klincksieck, 2003, P. 56.

¹³⁹ Aloïs Riegl, *Grammaire Historique des arts plastiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Klincksieck, 1978, P. 133.

¹⁴⁰ Robert Smithson, *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, Artforum, Février 1973, republié in *The Writing of Robert Smithson*, P. 122.

¹⁴¹ Michael Heizer, Interview avec Julia Brown et Michael Heizer, *Sculpture in Reverse*, Julia Brown Ed., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1984, P. 36 (à propos du temple de la reine Hatchepsout à Thèbes).

Cette intervention active de Heizer modifie l'état d'équilibre de la nature pour construire le nouvel ordre artificiel. C'est l'instinct de l'homme qui est associé à l'animal et la création de l'histoire de l'homme. Toutes les civilisations primitives ont commencé à faire des abris et des sanctuaires en utilisant la matière première fournie par la nature. Cette volonté de surmonter le désordre apparaît dans la pensée primitive, mais aussi dans la pensée contemporaine. Donc la destruction est l'autre aspect de la construction, et l'inverse est aussi vrai car la destruction ramène à la régénérescence de la vie, celle qui doit se reconstruire autrement. Corriger les erreurs du passé pour atteindre un nouvel ordre ; à chaque fois maximisé à travers une nature non pas domptée ou servile, mais mieux comprise et respectée.

A titre d'exemple, le paysage du Grand Canyon est un mystère que l'homme ne peut mesurer qu'en partie. Il apporte une compréhension partielle de l'effet du temps sur l'espace, et nous procure un renouvellement inspirant quand nous nous trouvons dans le lieu. Le Grand Canyon est un genre de protocole naturel qui dépasse nos expériences venues de l'ordre humain. Notre passé est si court comparé à cette merveille sans âge, dans ses vastes étendues qui ont traversées le temps. Finalement l'attrait principal du lieu ne viendrait-il pas du mystère qui l'habite, celui venu du fait que notre science ne peut encore totalement l'expliquer ?

Par exemple, nous pouvons découvrir une araignée qui construit des toiles géométriques appelées orbitèles, ou encore remarquer la forme de termitière de fourmis, ou la structure alvéolée des abeilles, et bien d'autres encore. Mais ces insectes ne possèdent pas la capacité architecturale et les notions de calcul nécessaires pour faire une toile ou une structure alvéolée. Ainsi, nous ne devons pas oublier que ces résultats découlent de la logique fondamentale de l'évolution, même si elle n'est qu'un processus statique de la nature et qu'elle semble en opposition avec notre propre logique humaine. L'évolution, ce processus de la nature, dans sa tentative de nier la création, n'a pas d'autre choix de dire que l'insecte a exécuté ces calculs lui-même.

Karl Marx s'exprimait ainsi ; « *Ce qui distingue d'emblée le pire architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche.* »¹⁴² Si Karl Marx oppose le pire architecte à l'abeille ouvrière, c'est qu'il a été fasciné par la géométrie de leurs ruches. La reproduction et l'agencement du motif initial – l'alvéole – créent une structure originale et unique dans la nature.

L'esprit scientifique occidental devrait alors faire preuve de plus d'humilité devant cette nature dont il n'a percé que très peu de secrets. Soulever des hypothèses est une chose, alors qu'affirmer des vérités toujours appuyées en référence à la logique scientifique de l'homme, en est une autre. C'est ici que l'art peut intervenir, comme un mode d'introspection basé sur des ordres fictifs mais envisageables. Du fait que la pensée artistique est invérifiable et non calculable, elle peut développer des modèles hypothétiques venus d'une vision poétique d'un nouvel ordre entre la nature et l'homme.

Giulio Camilo dans son traité de l'éloquence, se plaisait à distinguer trois catégories de choses : « *les choses préparées par la nature et terminées par l'art, celles préparées par l'art et achevées par la nature et enfin celles commencées par l'art et achevées par lui.* »¹⁴³ Cette recherche ouvre un champ d'interrogation qui malgré leur diversité apparente, offre une réponse intéressante à la double question d'apparence évoquée entre l'art et la nature. Ce qui résulte du travail de l'artiste est à la fois naturel, artificiel, et à ce titre évocateur.

¹⁴² (12/08/2009) www.evene.fr/celebre/biographie/karl-marx-565.php?citations.

¹⁴³ Dans son Traité de l'éloquence, in « à la fois, la racine et le fruit ; Hubert Duprat », par Maurice Fréchuret, Ed. MAMCO, Genève, 1998, P. 79.

Si nous pensons aux compositions géométriques très complexes de Vasarely, aux architectures monumentales des pyramides et des gratte-ciel, ou encore à la grande tapisserie de Bayeux, pour ne nommer que celles-ci, nous nous devons quand même de nous interroger sur le rapport de l'abeille à la ruche, et à la toile tissée par l'araignée. Nous devons admettre que nous sommes en présence d'objets artificiels mais qui sont aussi très proches des objets venus de la nature. Ainsi l'imaginaire de l'homme ne serait-il pas une forme d'énergie vitale servant à se recomposer pour se réinventer en agissant sur la matière physique ?

Le travail de l'artiste consiste à reprendre les objets naturels ou artificiels de la réalité – comme l'abeille butinant les fleurs – pour les agencer de telle manière qu'une conceptualisation naît et évoque des idées, ce qui constituerait le miel des abeilles, la valeur ajoutée qui rend l'œuvre d'un artiste unique. L'abeille aime vivre dans un environnement doté d'une certaine chaleur organique. L'artiste a, dans les faits, un travail similaire à celui d'un essaim d'abeilles, qui est la ruche. Lorsque l'abeille pénètre la plante, elle forme une unité. Abeille et plantes font ensemble parties d'un seul et même processus, tout comme le rôle de l'artiste est de permettre la rencontre spontanée entre les matériaux. Ainsi, logiquement, nous pouvons nous interroger sur le rôle de l'artiste et celui de la nature. Par exemple, l'abeille produit des éléments symétriques et géométriques. Quant à l'artiste, il produit une activité délibérée, constructive, et d'ordre raffiné. Puis l'artiste la modifie pour lui rendre un genre d'état natif, proche d'une matière naturelle.

Cette organisation interne de la nature suscite d'ailleurs l'intérêt d'un bon nombre d'artistes et d'architectes. Nous pouvons en donner l'exemple de l'étui de Hubert Duprat qui fait œuvrer des larves de trichoptères,¹⁴⁴ lesquelles se créent un habitat géométrique. « *S'il montre une prédilection pour les minéraux et autres règnes animal et végétal, Hubert Duprat ne saurait être un artiste de la nature. Tirant parti tout ensemble des qualités matérielles et visuelles du matériau naturel, de ses usages culturels, voire de ses connotations symboliques, Duprat dissimule tantôt l'art sous la nature, tantôt la nature sous l'art.* »¹⁴⁵

Voyons un second exemple : dans son œuvre « *Corail Costa Brava (1994)* »¹⁴⁶, l'art semble se modeler à travers un processus de formation naturel. Il dévoile les affinités entre le processus créateur individuel (naturel) et l'activité productrice anonyme (artiste). Du coup, l'ordre humain vient s'ingérer dans le processus naturel auquel il participe à part entière. Ici l'artiste met en scène l'art et la nature, sans savoir ce qu'il va advenir ; le hasard fait partie du processus créatif car il permet la découverte venue de l'imprévisible et de l'inimaginable.

Nous pouvons encore prendre le cas du stade des jeux olympiques de Pékin en 2008, surnommé « *nid d'oiseau* ». En effet, ce stade ressemble dans son architecture à un nid d'oiseau duquel on s'est inspiré pour sa conception.

¹⁴⁴ Il s'agit de faire littéralement œuvrer ces larves : récoltées dans des rivières et placées dans un aquarium, elles fabriquent leur étui géométrique protecteur à l'aide des matériaux que leur fournit l'artiste. Outre quelques pierres précieuses, ce sont des perles baroques ou de culture, et de l'or natif ou en tubes industriels.

¹⁴⁵ 20/27, Revue de Textes critiques sur l'Art, N° 4, M19, 2010, P. 243.

¹⁴⁶ Le choix du corail – ce caprice de la nature qui relève à la fois de l'organique et du minéral – évoque les mises en scène maniéristes d'une nature « surprise en pleine gestation ». Résultat d'un processus d'augmentation proliférante dans l'espace, le volume rhizomique et buissonnant de « *Corail Costa Brava* » est étroitement subordonné à la structure ramifiée des branches vermeilles. Simultanément, leur irrégularité première est forcée, formant un entrelacs, ponctué par les bagues de mie de pain qui dissimulent le collage des fragments minutieusement aboutés. Dès lors, le corail poli dessine, comme secrétée par lui, une configuration baroque fluide, dans laquelle nous pouvons voir une reconstitution aberrante de son origine. De retournements en décalages, Duprat réinvente de façon ostensiblement artificielle ce que le matériau naturel lui suggère.

Mais au-delà d'une analogie formelle, il existe un autre élément propre à la nature, qui a poussé les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron à s'intéresser aux phénomènes de cette même nature. Ainsi, lors d'une entrevue, Jacques Herzog nous révèle l'intérêt qu'il porte aux fossiles ; « *Le fossile laisse une trace écrite de toute cette force qui a contribué à cette forme.* »¹⁴⁷ Cette déclaration soulève un grand intérêt, car elle nous révèle l'apparition d'une nouvelle notion, celle de la *morphogenèse*, c'est-à-dire le processus de développement des formes d'un organisme, cette force inhérente à la nature et qui structure les éléments internes.

Si nous transposons cette force au monde de l'art, nous parlerions de cette « nécessité intérieure » telle que l'exprimait Kandinsky. Une nécessité du dépassement de l'ordre des choses, qu'il s'agisse de l'ordre des hommes ou celui de la nature. Ici s'applique l'impact créatif, celui qui détruit les ordres établis et qui permet à l'artiste d'accéder à l'édification d'un nouveau monde, dans un ordre et une vision qui lui sont personnels et uniques. Créer le vide car il est d'une certaine façon, l'accès à l'origine de toute vie.

Cette même force se retrouve dans les pierres chinoises appelées « *guaishis* ». En effet, ces roches ont le pouvoir d'émettre un nuage de fumée lorsqu'elles sont confrontées à un climat suffisamment humide. Il existe une légende chinoise à propos de ces pierres :

Monsieur Xing fit un jour l'acquisition d'une pierre formée d'étranges pics et de profonds sillons. Par un soir de pluie, Xing observa avec un certain enchantement, la brume qui se dégageait de sa pierre, lorsqu'il remarqua une inscription dans un creux de cette pierre. Il y lut ceci : « *Pierre du ciel, paradis du vide pur. Ce vide passe auprès des savants chinois de l'époque, pour être la source de la Terre et de toute chose.* »¹⁴⁸

Jacques Herzog connaît bien cette légende, il collectionne les « *guaishis* ». Ainsi, plus que d'être attiré par la beauté d'un nid, l'architecte reste fasciné par la force d'organisation de ce nid, par sa géométrie interne, une force venue de l'esprit de la nature, donc du vide.

Nous pourrions ainsi dire que, plus qu'une simple copie, les deux architectes empruntent à la nature ce qui les intéressent, pour rehausser la qualité de leur architecture. Herzog et de Meuron utilisent certains principes empruntés au monde de l'art mais aussi à ceux de la biologie, ou encore de la géologie, ainsi la nature demeure un moyen et non une fin.

Ils citent un moyen de saisir cette force créatrice, cette transformation ordonnée de la matière dévoilant la véritable qualité d'une forme, ses authentiques principes d'ordre interne : « *Notre intérêt est donc la géométrie cachée, un principe spirituel, et ne réside pas en premier lieu dans l'apparence extérieure de la nature.* »¹⁴⁹

La morphogenèse dévoile l'organisation interne logique et ordonnée, une transformation de la matière venue d'un ordre naturel. Cette obsession de l'énergie créatrice, soit la morphogenèse, se retrouve également chez Joseph Beuys et notamment au travers de la géométrisation de la cire d'abeille : une structure géométrique régulière créée par la nature. Elle est une des curiosités qui nous fait voir la puissance créatrice géométrisée, car la cire des abeilles est au départ très liquide, elle représente le résultat d'un processus de passage d'un état liquide (à partir d'une goutte sphérique) à un état solide (une forme hexagonale).

¹⁴⁷ William J. R. Curtis « The nature of artifice », in *El Croquis* 109-110, special issue : Herzog et de Meuron, 1998-2002, 2002, P. 35.

¹⁴⁸ Nous avons trouvé toutes ces données in Albert Lutz, *Légende et notes sur les pierres des érudits chinois*, in *Natural History*, catalogue d'exposition, 2002, P. 109-120.

¹⁴⁹ Herzog et de Meuron, « The hidden geometry of nature », in Gerhard Mack, *The complete Works*, volume 1, Birkhäuser, Basel, 1996-2000, P. 210.

« C'est intéressant. Ce rayon de miel dans sa structure est cristallin, mais dans sa totalité il est rond. Le rayon de miel a été détaché comme il s'est formé, c'est-à-dire la structure est justement cristalline et géométrique, mais la croissance du rayon se produit comme si c'était un organe, sous forme ronde et il restera toujours rond : le rayon du miel naturel présente toujours cet aspect de lignes caténaïres comme essaim d'abeilles. [...] si on regarde le nid, il n'a pas été fait de l'extérieur de même que le rayon de miel, lui non plus, n'a pas été fait de l'extérieur, mais il n'a plus de structure cristalline en lui, c'est une formation qui de tous les côtés est ronde, qui commence à créer une sorte d'espace intérieur et la substance dont elle est faite est justement organique, elle n'est plus cristalline, elle feutre. »¹⁵⁰

Tout comme la graisse et le feutre, la cire de l'abeille apparaît comme un matériau d'une importance et d'une fascination particulière pour Beuys. L'utilisation de la cire à structure alvéolée dévoile l'organisation interne des choses et surtout de l'énergie des abeilles qui travaillent à cette structure. La formation organique structurée qui se passe généralement au dedans du corps est ici extériorisée. Le résultat est que nous assistons directement et visuellement à une transformation de la matière. « *La conception sculpturale de Beuys dérive de ce processus métabolique propre à l'abeille : sculpture comprise comme formation organique du dedans vers le dehors.* »¹⁵¹

En résumé, c'est cette énergie organisationnelle qui nous intéresse. Cette transformation de la matière qui est issue d'un environnement aux forces motrices. L'impact est une manière de révéler la transformation de la matière, une énergie cachée par laquelle arrive la révélation. L'impact est en fait la source de la transformation de la matière elle-même.

Comme la nature possède sa propre force organisationnelle pour transformer la matière et faire évoluer son système, nous cherchons à présenter ce même processus de transformation de la matière spirituelle, cette force cachée qui habite l'artiste. Quel est l'ordre qui puisse déclencher l'énergie de la créativité ?

2. Fluidité de la matière ou système vivant d'une matière en mouvement

Ce processus de transformation de la matière, le philosophe Pierre Bertrand le soulève dans son article, « *La matière dans tous ses états.* »¹⁵² Selon ses termes, la matière ; « *se mettrait d'elle-même en mouvement, par sa propre organisation intrinsèque, réglerait d'elle-même ses vitesses et ses lenteurs.* »¹⁵³ Pierre Bertrand révèle ici l'intelligence de la matière dans son évolution à travers sa propre logique. « *La matière s'auto-organise* »¹⁵⁴ par une force, une énergie logique qui lui est propre. Invisible à l'œil nu, cette énergie nous la percevons néanmoins grâce à la notion de temps ; ce temps qui nous démontre le chemin parcouru durant son évolution. Les propriétés visuelles changent dans un nouvel ordre évolutif et c'est le temps qui nous permet d'en visualiser les nouvelles configurations. C'est

¹⁵⁰ Volker Harlan dans ses entretiens avec Joseph Beuys, in Joseph Beuys, Qu'est-ce que l'art ? par Volker Harlan, Ed. L'arche, 1986. P. 127.

¹⁵¹ Heiner Stachelahus, Joseph Beuys, Une biographie, Ed. ABBE Ville Press, 1994, P. 57.

¹⁵² Pierre Bertrand, « La matière dans tous ses états », in Revue « Espace », hiver / winter 1992, P. 6-7.

¹⁵³ Idem, P. 6.

¹⁵⁴ Idem.

par le temps que la matière se transforme et passe de l'informe à la forme, et l'inverse peut également être vrai. Ainsi l'énergie se diffuse en adaptant la matière à son nouvel environnement.

Pour bon nombre d'Asiatiques, l'eau et la pierre sont les symboles du mouvement et de la résistance, de la transformation et du permanent, ils sont également les symboles de l'esprit et de la matière. L'eau qui avec le temps sculpte la pierre, la transforme de l'intérieur par son action d'érosion..., la lave qui sous l'action du temps propose différents types de cristallisations..., la matière vivante qui naît, se développe, puis meurt..., toutes ces formes évolutives sont sculptées par le temps. Concrètement la matière suit son cours, sa vie, à travers le temps autant que par ses propres limites physiques. C'est ce que j'appelle *la fluidité de la matière* : un système vivant d'une matière en mouvement. Tout découle de l'événement précédent, dans une suite logique qui mène à d'autres événements. Tout est donc fluide, tout coule depuis la source.

Emmanuel Kant écrivait ; « *Selon toute apparence, la matière fluide est en général plus ancienne que la matière solide...* »¹⁵⁵ Le philosophe parle du passage de l'état liquide au solide, dans l'évolution de la matière, il s'agit d'un point de vue philosophique. Dans sa « *Critique du jugement* », il parle de « *libre formation de la nature* ». De ce point de vue, Kant nous explique le processus de cristallisation. Il entend par ; « *libre formation de la nature, une formation par laquelle, à la suite de la volatilisation ou de la séparation d'une partie d'un fluide en repos, le reste du fluide prend en se solidifiant une forme déterminée ou textiforme. [...] La formation se produit alors par précipitation, c'est-à-dire par une solidification soudaine [...] en quelque sorte par un bond et cette transformation s'appelle cristallisation. Le processus de cristallisation, qui n'est rien d'autre qu'une transformation de matière à travers le temps et le lieu, manifeste une texture déterminée.* »¹⁵⁶

Dans cet exposé, Kant nous révèle que notre jugement du beau, soit l'*esthétique*, reste concrètement dépendant de cette « texture déterminée » et donc de « cette libre formation de la nature », de sa transformation de la matière, ou en d'autres termes de sa fluidité de la matière. Kant parle de la nature à laquelle il accorde une capacité de création esthétique ; « *cristallisations de neige qui, grâce à la diversité du mélange gazeux antérieur, sont souvent de forme très artistique et fort belle, on peut penser que, sans rien ôter au principe théologique qui permet de juger de l'organisation, la beauté des fleurs, des plumes d'oiseaux, des coquillages pour la forme et la couleur, peut être attribuée à la nature et au pouvoir qu'elle a de se donner, dans sa liberté sans fins spéciales et suivant les lois de la chimie, par dégagement de la matière utile à l'organisation, des formes manifestant une finalité esthétique.* »¹⁵⁷

L'artiste s'intéresse à cette libre formation de la matière, celle qui le fascine comme une force invisible et évolutive, mais aussi par le principe entropique. Il ne peut que s'inspirer de l'évolution de la matière en ce sens qu'il s'approprie d'une certaine façon l'ordre du temps, permettant ainsi une nouvelle forme de matière qui n'est plus sujette aux contraintes physiques liées à son origine.

L'artiste s'approprie ce mouvement de la matière pour la ramener à l'échelle d'une représentation humaine, celle à laquelle l'homme se représente lui-même. Mon geste

¹⁵⁵ Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, trad. de l'allemand [et préf.] par J. Gibelin, Ed. J. Vrin, Paris, 1951, P. 161-162.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Idem.

artistique s'apparente à un film qui révèle cette fluidité de la matière, sauf qu'il y a ici un arrêt sur image. Cette image figée doit suggérer la suite du film, une pensée en devenir, une réflexion en mouvement qui ne retourne jamais en arrière et qui va de l'avant. Marcel Duchamp, parlant de l'œuvre d'art, ne disait-il pas qu'elle doit porter au-delà de la seule fonction rétinienne, car c'est au-delà de l'œuvre physique que se trouve la véritable énergie créatrice ?

Pour bien illustrer cette inspiration, qu'offre pour l'artiste la fluidité de la matière dans la nature, je mentionnerai la performance de Joseph Beuys ; « *I like America and America likes me (1974)* ». L'artiste demeure enfermé durant une semaine derrière un grillage avec un coyote sauvage capturé dans le désert. Il demeure avec l'animal durant toute la performance, muni seulement d'une lampe de poche, du feutre, d'un triangle, d'une canne et d'une pile du *Wall Street Journal*. Les visiteurs de la galerie peuvent ainsi les observer à travers le grillage. Beuys ne tarissait pas d'éloges pour le monde animal ; « *il admire leur esprit de groupe, l'instinct, le sens de l'orientation, tout ce dont l'homme est dépourvu et qui lui serait tant utile, car selon Beuys, l'homme a besoin de nouvelles forces en lui.* »¹⁵⁸



Coyote : « Ilike America and America likes me », Action Galerie René Block, New York, Mai, 1974

Le coyote de Beuys, cet animal sauvage à l'instinct puissant, est susceptible de représenter cette fluidité (système vivant d'une matière en mouvement), comme une façon d'intégrer l'homme à la nature et de participer à l'évolution d'un système où deux êtres vivants doivent s'adapter l'un à l'autre en vivant ensemble pendant un certain temps dans un même lieu où ils évoluent. Ces deux forces antagonistes cohabitent à nouveau dans l'harmonie d'une coexistence créatrice, comme un symbole de l'harmonie entre la nature et l'homme.

Ainsi, lors de la performance de Beuys, mentionnons son utilisation du feutre qui lui sert à la fois d'isolant et de conducteur de chaleur. Car il s'agit en fait d'un affrontement entre l'homme et la nature animale, comme deux protagonistes qui se heurtent et se testent pour éviter le face-à-face. Pendant trois jours, l'artiste, entièrement recouvert de feutre, (seul son bâton qu'il tient à la main sort du rouleau), se confronte. Naturellement, le coyote réagit et déchire le feutre dans lequel Beuys s'est enroulé. Il s'agit d'un acte instinctif du coyote face à la résistance de la matière protectrice utilisée par l'homme. L'étoffe de feutre maintenant

¹⁵⁸ Démosthènes Davvetas, Joseph Beuys, l'homme est sculpture, in Artstudio N°4, 1987, P. 20.

déchirée représente, comme dans une métaphore, la résistance de la matière altérée, une modification qui ordonne de nouveaux rapports entre ces deux êtres vivants, et où seule l'harmonie peut garantir une suite à la vie.

3. La matière, comme porteuse de la mémoire de vie

Les fossiles naissent d'une transformation de matière de la nature par elle-même, comme un témoignage de la vie passée sur terre dont la matière d'origine peut avoir été remplacée par du minéral. Les matières et les fonctions organiques : dans un grand nombre de cas, les organes confluent et découlent l'un de l'autre. L'ambre – comme les fossiles – qui a emprisonné une époque ou un moment de la vie, n'explique qu'une mince partie de l'évolution naturelle. Si l'ambre est essentiellement un piège sélectif, il n'a pas pour autant le choix de ses captures. En règle générale, les insectes arrivent vivants dans la résine, ce qui est prouvé par les traces que leurs mouvements laissent dans le piège. C'est d'abord le mode de vie des animaux qui décide de leur présence dans la résine de l'arbre. L'ambre conserve pour nous de véritables témoignages sur le mode de vie passé des insectes ; non seulement il précise les comportements sociaux de certains groupes mais aussi leurs choix alimentaires, leurs constructions, leurs parasites, et même leur quotidien. L'ambre semble avoir figé ces scènes de vie pour l'éternité.

Mon intérêt pour ce sujet vient du fait qu'il représente un repère pour l'homme dans sa propre continuité. Il est une mémoire naturelle pour l'homme et son milieu de vie, et qui va bien au-delà de l'apparition de toutes formes de civilisations, les plus primitives soient-elles.

D'un point de vue scientifique ; « *L'ambre est une substance organique durcie stabilisée lors d'une réaction chimique assimilée à tort au phénomène de la fossilisation. [...] fossilisation est en effet un processus de substitution d'une matière par une autre. L'ambre, au contraire, conserve sa nature originale tout en protégeant celle de l'inclusion. Pour en avoir la preuve, il suffit de présenter un ambre à une flamme pour créer une combustion lente identique à celle d'une bougie. Il n'y a donc pas fossilisation de la matière pour l'ambre, mais seulement modification structurale des composés chimiques. Le processus qui transforme graduellement une résine en ambre, conserve à la matière organique sa transparence ! Cette caractéristique évidente mérite d'être rappelée, car, si l'ambre n'était pas resté translucide, aucune inclusion n'aurait jamais pu être étudiée.* »¹⁵⁹

La fluidité de la matière, de par ses différents passages d'un état à un autre durant son évolution, nous révèle des éléments clés de la nature, enfermés indéfiniment dans cette matière cristallisée et transparente qu'est l'ambre. Cette matière nous révèle une multitude d'êtres vivants venus des temps lointains et conservés dans une parfaite intégralité.

Pour moi, chaque morceau d'ambre représente un moment donné de la vie sur terre, chacun apparaissant comme le porteur d'une histoire à découvrir, différentes histoires qui, misent bout à bout, racontent l'histoire de l'évolution naturelle.

Parallèlement, nous retrouvons chez l'homme, et d'une manière sensiblement identique, différents musées spécialisés qui racontent l'histoire de l'évolution de l'humanité. Musées des civilisations, musées des sciences, musées de l'automobile ou musées de la guerre, tous nous présentent l'homme vu à travers un thème spécifique. Par contre, un musée se

¹⁵⁹ Eric Geirnaert, L'ambre : miel de fortune, mémoire de vie, Monistrol sur Loire, Ed. du Piat, 2002, P. 13.

démarque des autres, c'est le musée de l'art, celui qui d'une certaine manière englobe les contenus des autres musées. Plus que de simples statues ou tableaux, les objets qui habitent le musée de l'art sont les porteurs des rêves de l'homme, ils font partie du processus de la fluidité de l'esprit humain, celui qui marque différents stades de l'évolution de l'homme.

Guernica de Picasso pourrait très bien se retrouver dans un musée de la guerre, mais il n'en est rien car il dépasse sa fonction descriptive. Il est un objet de représentation de la réalité et il contient en lui cette énergie spirituelle qui, depuis sa création, se transporte et voyage dans l'imaginaire des hommes.

Si l'insecte piégé dans l'ambre a conservé intactes ses propriétés, il n'en est pas moins mort et figé dans le temps ; alors que *Guernica* demeure vivant pour l'éternité, plus qu'un tableau, il est une idée, et les idées ne meurent pas, elles se transmettent et se modèlisent dans l'évolution des nouvelles réalités.

De la même façon, pour Arman, le contenant transparent qui renferme des masques à gaz nous présente un objet quelque peu ennuyeux, dans la mesure où l'observateur ne s'en tient qu'à l'aspect visuel. Autrement, comme dans le cas de l'ambre, l'objet contenu (les masques à gaz) marque une étape de l'évolution des hommes. Naturellement, il n'est pas question ici de l'aspect technique de l'objet mais plutôt du questionnement qu'il soulève par rapport à la pertinence de son existence. Le simple fait de provoquer le questionnement génère une énergie de la pensée, celle qui s'adresse à l'intelligence des humains et qui voyage puis se transforme perpétuellement d'un homme à l'autre.

Si l'ambre équivaut au musée de la nature, grâce à cette fluidité de la matière, la nature s'est elle-même inscrite dans sa propre évolution. Cette fluidité de la matière permet à l'artiste de comprendre et matérialiser cette énergie imaginative, à travers le transfert dans la matière d'une donnée réelle de la pensée.

La création artistique permet de voguer dans cet imaginaire. L'œuvre d'Arman apparaît comme la création d'une œuvre « d'objets-fossiles ». Il conserve l'idée de la vie quotidienne à travers les résidus industriels et culturels. Nous pouvons comparer le résultat de son travail à une nouvelle salle d'ambre au musée de l'art.



Téléphone en inclusion dans Plexiglas, 1971, 25x25x25

L'utilisation du polyester et du plexiglas permettra à Arman d'inaugurer un nouveau chapitre à travers le concept « *des Poubelles* » puisqu'il pourra désormais enfermer les déchets dans des contenants devenus comme des reliquaires transparents. Arman met l'objet en conserve transparente, il y place les différents éléments de la réalité quotidienne de la consommation. Banalisé par l'utilisation et l'usure, tout devient déchet de la vie sociale.

L'effet esthétique est parfois dû au hasard, parfois recherché, mais c'est en toute humilité qu'Arman présentera ses récipients transparents remplis de déchets. Il expliquera d'ailleurs n'être qu'un témoin de ce qui l'entoure. Il n'y a qu'une simple opération mentale à effectuer pour passer de l'objet commun au déchet, expression encore plus évidente de la société de consommation, de l'environnement journalier et du contexte social.

Les premières « *Poubelles* » datent de 1959 ; « *Ce sont les décharges multiples qui peuvent le mieux renseigner sur la vie quotidienne d'une société* »¹⁶⁰, déclare Arman.

L'artiste ira jusqu'à exposer des poubelles personnelles titrées du nom de leur provenance, c'est-à-dire du patronyme de celui qui a généré ces déchets. Dans sa série des portraits-robots, Arman réunira dans une boîte des objets fournis par la personne afin de découvrir dans cette accumulation, l'essence même de la personnalité de l'être concerné. D'ailleurs les déchets provenant des gens riches ne sont pas les mêmes que ceux trouvés chez les personnes pauvres. Comme si une maxime disait ; « *Montre-moi tes vidanges et je te dirai qui tu es !* », Arman dévoile cette société par ce que plusieurs considèrent comme le sommet du plus « sale » et du plus « laid », soit les détritiques. A l'instar de l'ambre qui ne choisit pas l'insecte, Arman s'intéresse à ce qui l'entoure, son environnement immédiat jonché de déchets.

Les œuvres « objets-fossiles » d'Arman révèlent le sens poétique de la matière ainsi que sa puissance évocatrice. Plus que des amoncellements d'objets de la vie, ces œuvres deviennent les composantes d'une mémoire humaine, une énergie perpétuelle qui interroge sans donner de réponse et qui va bien au-delà du fait temporel.

« [...] ce qu'il conserve, ce ne sont pas des objets mais des empreintes. Ce sont des traces, des résidus d'existence enfuie, des reliefs d'expériences, des bribes d'aventures sédimentées, des débris sur le point de basculer avec le reste dans la trappe ouverte. »¹⁶¹

4. La transcription artistique pompéienne

Ma prise de conscience sur la fluidité de la matière m'a amenée à remonter le temps jusqu'à l'événement de l'éruption du Vésuve qui a enseveli la ville de Pompéi. Assurément, l'impact venu du phénomène naturel en est un de destruction, mais aussi et de façon paradoxale, nous constatons un phénomène de préservation du passé.

Il est difficile pour nous d'imaginer Pompéi, la grandeur du lieu ainsi que son organisation physique, de voir à quel point ses habitants étaient inventifs et organisés. Pompéi s'étendait au pied du Vésuve, tout comme la ville voisine d'Herculanum. Naples s'est construite et développée à côté. Sans cette éruption volcanique, Pompéi serait peut-être aujourd'hui une immense métropole moderne et Naples une petite bourgade voisine...

C'est au 18^{ème} siècle que ces lieux ont été redécouverts. Les observations faites ont indiqué qu'une immense coulée de lave a protégé la ville des intempéries, ainsi elle est demeurée quasiment intacte. Mais plus encore, il s'est avéré que les meubles et les corps, saisis par la roche en fusion, ont laissé des cavités : la roche a refroidi et s'est solidifiée, alors que les organismes (bois, êtres humains...) se sont décomposés, disparaissant au fil des années qui se sont écoulées.

¹⁶⁰ Pierre Cabanne, Arman, Ed. Classiques du XXI^e siècle La Différence, Paris, 1993, P. 13-14.

¹⁶¹ Cité in catalogue de son exposition, Arman, Bétons (1970-1974), 1991, P. 7.

C'est en injectant du plâtre dans ces cavités que des moulages des corps de victimes ont pu être obtenus. Ainsi, c'est en faisant une étude minutieuse des vestiges, des fresques, des mosaïques, des inscriptions ou symboles gravés, que les archéologues ont permis que soit retracés tous les détails de la vie quotidienne figée dans cet instant précis de l'histoire.



*Joan Crous, Accanto a questo evento,
il corollario gastronomico non potera mancare, 300-308, 2008*

L'artiste verrier Joan Crous s'est inspiré de l'événement causé par ce phénomène naturel entourant les ruines de Pompéi, pour créer un processus artistique qui consiste à figer dans la matière du verre, une table sur laquelle se trouve des restes de nourritures, les plats et assiettes utilisés dans le désordre d'un repas terminé. « *Dernier dîner* » sera le titre de chacune des œuvres d'un repas fossilisé dans le verre, il s'agira d'une suite d'œuvres qui seront réalisées dans plusieurs villes du monde. L'artiste cherche à travers les traces laissées, à mettre en scène une atmosphère conviviale et animée, un moment de vie particulier du quotidien qui sera figé dans le temps et que les archéologues du futur pourront redécouvrir et interroger.

En parlant de la source de son projet, Crous nous raconte ; « *L'origine de cette idée me vient de la fossilisation de Pompéi, cette ville qui a été figée à un moment précis de l'histoire. Il y a un rapport direct entre ma recherche de fossilisation et la grande explosion du Vésuve où les gaz toxiques ont tué les gens. Ils sont morts et tout est resté fixé. Hommes, animaux, objets. Il n'y a pas eu de lave car tout aurait brûlé et aurait disparu. Après l'explosion est venue la pluie et c'est la poussière mélangée à l'eau qui a envahi la ville. Ce fut un phénomène physique très particulier, très rare, une coïncidence énorme. Donc, cette poussière a recouvert parfaitement toutes les choses, les humains, les matières organiques, les maisons, enfin tout. C'est postérieurement que la lave est descendue et a recouvert la ville d'une épaisseur de plus de 5 mètres. La poussière s'est compactée et solidifiée sous le poids de la lave et a formé une espèce de masse solide recouverte d'une coquille. Cette matière réfractaire a conservé la forme de tout ce qui existait dans cette ville. Cet événement a fixé la quotidienneté et c'est ce qui m'a le plus marqué. La fixation de la réalité. La chaleur a brûlé*

*toutes les choses organiques et ce sont les plâtres que l'on coule dans ces espaces vides qui nous font voir des formes humaines représentant la douleur et la mort de façon incroyable. Les archéologues ont pu reconstruire la quotidienneté de ces gens à partir des éléments qui y ont été retrouvés. »*¹⁶²

La description très détaillée que nous donne l'artiste, par rapport à la succession extrêmement complexe des phénomènes naturels ayant mené à cet état de fossilisation, nous démontre bien la fluidité de la matière. Pression, explosion, gaz, poussières, pluie, feu et lave rocheuse se succèdent jusqu'à ce que l'équilibre naturel soit revenu. Il faut bien insister sur le fait que la nature ne vise aucun but dans l'aspect de semer la mort et de tout détruire sur son passage. La nature existe à travers ces phénomènes de transformations et l'idée de la mort n'en fait pas partie.

Alors que la nature se perpétue à travers cette fluidité de la matière, l'humain le fait en laissant des signes de son passage. L'objet visuel est un langage, il raconte sans les mots et ouvre vers l'imaginaire, celui qui repousse les limites du réel.

Joan Crous utilise la poudre de verre dans une technique qu'il a lui-même développée. Chacun des objets laissés en place est saupoudré d'une mince couche de verre, avant d'être mis au four pour la cuisson. Ainsi les matières organiques disparaissent très rapidement tout en laissant leurs traces sur le verre, une manière de recréer synthétiquement les formes.

A travers cette recherche perpétuant l'idée du quotidien, Joan Crous va même jusqu'à fossiliser la table du repas de son propre mariage.

L'impact créatif est donné par l'artiste qui utilise le feu, celui qui transforme ce moment de vie périssable en une sensation visuelle d'éternité. Nous ne voyons pas les humains qui furent assis à cette table, mais leur présence se devine par le désordre des objets figés sur celle-ci.

Comme l'exprime G. Bachelard ; « *le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu.* »¹⁶³ Le feu s'inscrit comme un moyen pour expliquer la vie, mais seulement dans le sens du fonctionnement de la nature. Dans l'ordre de la pensée des hommes, il s'inscrit comme l'écho d'un événement humain qui laisse la trace sur la matière. La destruction est suivie de la régénération de la vie, dans le sens où la mémoire humaine est matériellement inscrite dans la matière naturelle.

Dans une démarche artistique ayant quelques lieux communs, Joan Crous a opté pour une fossilisation du repas alors que l'artiste Daniel Spoerri a créé la table pétrifiée qu'il appelle « *Tableau-piège* », celle qu'il saisit et accroche au mur de façon verticale, comme un tableau célèbre qui traversera le temps. Après certains repas devenus événements artistiques, Spoerri colle les restes et les plats du repas à la table, tels que les participants les avaient laissés. Il réalise ainsi des *tableaux-pièges* qui le confrontent au hasard des résultats obtenus, il ne fait qu'appliquer la colle sous les objets, voilà son seul rôle artistique, il dira d'ailleurs qu'il ne se permet aucune créativité dans la disposition des ustensiles, couverts et restes de tables, une organisation visuelle née du hasard.

Ces mises en scènes de la table à manger, par Joan Crous et Daniel Spoerri, sont des éloges de l'activité du repas quotidien, une des principales manifestations de la vie des hommes, comme un moment privilégié qui marque l'évolution et la socialisation du comportement de l'être humain à travers les âges. Des moments uniques à conserver sous

¹⁶² Michèle Lapointe, « Joan Crous : Le Dernier dîner », Revue « Espace », Sculpture, n° 48, 1999, P. 34.

¹⁶³ Gaston Bachelard, La Psychanalyse du feu, Ed. Gallimard, 1949, chap. 1.

formes de débris mais qui sont en lien avec la vie. Comme à Pompéi, les artistes pétrifient le résultat de l'activité humaine.

II. Matière entre nature – culture

Dans la nature, ce qui déclenche la transformation de la matière vient directement de l'environnement : un environnement aux pressions, aux temps, et / ou conditions climatiques qui sont en constant changement, puis varient et déclenchent des transformations irréversibles.

En ce qui concerne l'art, l'artiste prend le rôle de cet environnement de la nature, pour en provoquer le processus de transformation. Comme le suggère Pierre Bertrand ; « *le sculpteur insuffle à la matière autour de lui la marque de sa singularité.* »¹⁶⁴ L'artiste détient certains pouvoirs qui lui permettent de transformer la matière, de son intérieur. Il peut présenter un matériau ou une matière dans son état vierge. L'état pur est préservé et le choix d'une non-intervention de l'artiste révèle l'essence même du matériau. Par ailleurs, une intervention sur la matière peut nous révéler ce que nous ne percevions pas, et l'enrichir de nouvelles propriétés qui étaient absentes dans son état naturel. Mais dans les deux cas, c'est le choix de l'artiste qui détermine l'œuvre. La matière devient œuvre ou non, selon la volonté de l'artiste.

L'artiste contourne cette évolution naturelle de la matière, en ce sens qu'il se l'approprie pendant un temps donné. L'ordre du temps est stoppé, la transformation de la matière est figée dans un moment précis et voulu par l'artiste, et cela dans la stricte volonté de révéler une nouvelle forme de matière qui n'est alors plus assujettie aux contraintes physiques liées à son état d'origine.

L'acte intentionnel de l'artiste devient ainsi ; « *une manière de contester un certain ordre établi [...], une manière d'inventer de nouvelles formes, comme le fait sans cesse la nature dont le sculpteur est une partie, une manière précise d'exprimer, d'explorer une facette de l'humaine nature telle qu'elle est incarnée dans un génie, à savoir quelqu'un qui exprime le mieux, pour une époque donnée, ce qui appartient à tous.* »¹⁶⁵

A travers cet acte volontaire de l'artiste, la fluidité de la matière se voit tout à coup libérée des contraintes physiques et du temps. Nous assistons dès lors à la création d'une nouvelle origine de la matière, celle qui donne lieu à l'œuvre.

« [...] *la matière devient œuvre. Le geste fabricant induit le passage du matériau à l'état de nature au matériau à l'état de culture.* »¹⁶⁶

Ainsi l'artiste, dans un acte volontaire, combine dans un même jeu la matière physique et la pensée artistique... nous pourrions également dire un ordre aléatoire combiné à une pensée culturelle.

« *Trois stoppages-étalon* » de Marcel Duchamp et « *Pièces en feutre* » de Robert Morris sont de bons exemples illustrant cette combinaison nature-culture. Lévi-Strauss, parlant de l'art dans son acception traditionnelle, dira qu'il ; « *constitue, au point le plus haut, cette prise de*

¹⁶⁴ Pierre Bertrand, « la matière dans tous ses états », in Revue « Espace », 1992, P. 7.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 16.

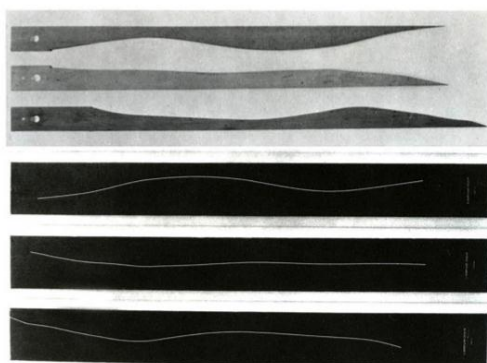
possession de la nature par la culture. »¹⁶⁷

1. « Trois stoppages-étalon » de Marcel Duchamp

« Il s'est élevé contre la réification de la forme tant prônée par le modernisme, et il a libéré l'art de la domination de l'ontologie visuelle qui sévissait depuis des siècles. En choisissant ses ready-made par l'indifférence, il ironisait sur l'esthétisme romantique de l'art moderne tout autant que sur la mystique centrée autour de la main de l'artiste. Son ironie a introduit le désordre dans la marche formaliste et figée de l'art. »¹⁶⁸

L'acte volontaire se retrouve notamment chez Marcel Duchamp, dans son oeuvre « *Trois stoppages-étalon (1913-1914)* ». Par trois fois, Duchamp répète la même expérience : A une hauteur d'un mètre, celui-ci laisse tomber un fil à coudre d'une longueur d'un mètre. Chacun de ces trois résultats est ensuite fixé avec du vernis sur une bande de toile qui est elle-même collée sur une plaque de verre. Duchamp reporte ces trois nouvelles formes sur trois mètres ordinaires en bois et les met dans une boîte de jeu de croquet.

« Mes trois stoppages étalon sont donnés par trois expériences, et la forme est un peu différente pour chacune. Je garde la ligne et j'ai un mètre déformé. »¹⁶⁹ En ce qui concerne cette oeuvre de Duchamp, la boîte de trois règles en bois qui sont déformées de manière aléatoire, est aujourd'hui conservée au Muséum of Modern Art de New York, et l'oeuvre est conçue « *comme un défi personnel contre l'autorité légale et scientifique du mètre étalon (unité alors définie comme la distance séparant deux points gravés à la surface d'une barre platine iridiée, placée dans un local maintenu en atmosphère stérile au pavillon de Sèvres, dans la banlieue ouest de Paris, sous le contrôle de l'Académie des sciences)*. »¹⁷⁰



Trois-stoppages-étalons, 1913-1914

Marcel Duchamp rejoint à travers cette oeuvre la volonté de se libérer des contraintes figées et de la permanence. Ces trois nouvelles règles ayant un profil donné par le hasard,

¹⁶⁷ Georges Charbonnier, Entretiens avec Levi-Strauss, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, Paris, P. 130.

¹⁶⁸ Robert Morris, *The Mirror to the Labyrinth* (1998-2000), Ed. Seuil, Lyon, 2000, P. 59.

¹⁶⁹ Pierre Cabane, Entretiens avec Marcel Duchamp, Ed. Pierre Belfond, Paris, 1967, P. 82.

¹⁷⁰ Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'art de la reproduction mécanisée*, Paris, Ed. Hazan, 1999, P. 46.

remettent en cause une norme de mesure qui était jusqu'à présent indiscutable, un peu comme s'il s'agissait de lancer un défi à ; « *la notion même de conformité sociale.* »¹⁷¹

Paradoxalement, il faut souligner qu'il y a peu de différences entre les résultats esthétiques obtenus par le hasard, *versus* ceux de la composition artistique organisée. Ainsi le problème de l'Art actuel soulève le questionnement suivant : comment l'organisation peut-elle avoir un sens dans le développement de l'œuvre ?

A travers ce geste, Duchamp crée une nouvelle origine et discute l'indiscutable. Il transforme l'ordre en désordre, la forme en informe. Il le fait dès le départ, avec le choix du fil à coudre qui est un matériau souple et instable, volontairement choisi pour ses propriétés. « *Trois stoppages-étalon est la première œuvre de Marcel Duchamp intégrant un élément mou, le fil à coudre. Pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, un matériau de ce type est employé par un artiste, non comme accessoire, mais pour lui-même, pour ce qu'il est, pour les propriétés physiques qui sont les siennes.* »¹⁷²

Maurice Fréchuret nous le confirme d'ailleurs avec ces mots ; « *La précarité de ce dernier « le fil à coudre » est loin de constituer un obstacle. Au contraire l'indétermination qui lui est liée va servir les desseins de l'artiste : déformer la ligne, mieux déformer le mètre, déformer la mesure-étalon, amollir le vecteur de référence.* »¹⁷³

Ainsi ; « *à l'art de maîtrise se substitue un art sans certitude, usant de matériaux eux-mêmes incertains.* »¹⁷⁴

Maurice Fréchuret va même jusqu'à faire un parallèle avec la rhéologie, la science qui porte sur l'étude de la déformation de la matière ; cette déformation / distorsion qui nous révèle une autre manière d'aborder la matière.

De plus, ce geste intentionnel d'utiliser l'influence de la gravité indique l'importance donnée à l'aléatoire dans l'œuvre de « *Trois stoppages-étalon* ». Comme lorsque je tape avec un marteau sur du verre, le hasard prend place et déforme, transforme de manière aléatoire le matériau du verre. Par son geste de laisser tomber le fil à coudre, la transformation est irréversible et intentionnelle.

L'action du hasard a ici une importance toute particulière, de même que la spontanéité du geste, et ce hasard est par conséquence ; « *un moyen d'aller contre la réalité logique.* »¹⁷⁵

« *Le hasard, seul à l'œuvre, saura la modifier à son tour en la stoppant par ses propres lois. Enfin, la matière elle-même, instable et changeante, la conviera bientôt au jeu de la métamorphose permanente. Une fois encore, il est très intéressant de noter que dans son analyse, non seulement Duchamp n'opère aucune distinction entre le matériau et la forme, l'un et l'autre se trouvant assimilés dans une même destinée [... quelque chose de flexible comme une nouvelle forme...], mais que la forme vient de la nature du matériau utilisé et qu'il fixe, elle en est le simple produit, exposé pareillement aux aléas et aux variations.* »¹⁷⁶

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 91.

¹⁷³ Idem. p. 30.

¹⁷⁴ Idem. P. 19.

¹⁷⁵ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1967, P. 81.

¹⁷⁶ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 230.

C'est à la fois l'acte volontaire de laisser tomber le fil à coudre mais aussi, et simultanément, l'acte de laisser faire la gravité. Comme nous l'explique Fréchuret, certains artistes rendent compte et choisissent délibérément ; « *de laisser à la matière et à la gravité le soin d'opérer par elles-mêmes.* »¹⁷⁷ L'accident est donc bien voulu et fait partie intégrante de l'œuvre.

La chute du fil à coudre avec le support dur crée la forme dans l'informe, et la mise en scène est bien définie à l'avance. L'acte volontaire et l'activité du hasard créent cette transformation de la matière, transformation qui est ensuite légitimée par Duchamp lorsqu'il la marque d'une manière bien précise. En effet, Marcel Duchamp fige à jamais cette déformation du moment, cette transformation donnée par l'acte de fixer les formes qui sont le résultat des fils tombés sur une bande de toile.

De la même façon dans mon travail, je fige à jamais cette fluidité interrompue de la matière pour la réinventer, en recollant les morceaux de verre brisés. « [...] *Par cette cristallisation de la forme, l'artiste réversibilise les données : le mou devient dur, l'instable devient stable, le déterminé vient faire échec à l'indéterminé. Cette mutation en sens inverse donne forme à l'informe [...].* »¹⁷⁸

Duchamp, à travers son acte de collage, nous propose un fil informe, une matière informe re-déterminée en un nouveau métrage, une matière bien en forme. La forme devient informe par le geste de l'artiste (abandon du fil à la pesanteur), puis redevient nouvelle forme par un nouveau geste de l'artiste (fil fixé au vernis sur support rigide). Ou, rapporté en d'autres termes, la fluidité de la matière est réelle puisqu'au moment du contact entre le support dur et le fil, ce dernier se déforme, comme un élément naturel qui se transforme sous la pression de conditions environnementales précises. Il y a donc transformation et distorsion. Néanmoins cette fluidité de la matière (dans le sens d'évolution de la matière dans le temps) est ensuite stoppée au moment précis où le fil est déformé. Duchamp fige de manière éternelle ce nouveau possible en le collant au support en toile. Des nouveaux possibles sont alors révélés.

2. Robert Morris, Une forme indéterminée : Objet de nouveaux possibles

Cette idée ; « *de laisser à la matière et à la gravité le soin d'opérer par elles-mêmes* »¹⁷⁹ est également ramenée à l'ordre du jour dans l'œuvre de Robert Morris.

Robert Morris, artiste influencé par Marcel Duchamp, intègre l'accident accepté en travaillant sur des épaisseurs de feutres. Il tente d'articuler la fluidité de la matière et la pertinence de son acte volontaire. Effectivement dans sa série des « *felt pieces* (pièces en feutre), 1967-1973 », Robert Morris procède volontairement à une lacération d'un morceau de feutre qui, écorché, prend une nouvelle forme, laquelle est indéterminée et sculptée par le geste de l'artiste ; cela ouvre à de nouvelles possibilités, à une nouvelle réalité. Comme pour les « *Trois stoppages-étalon* » de Marcel Duchamp, nous retrouvons à la fois un geste intentionnel couplé aux lois du hasard et de la pesanteur, mais également le choix d'un matériau souple favorable aux déformations. Ce processus intentionnel ; « *fait partie du refus*

¹⁷⁷ Idem. P. 176.

¹⁷⁸ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 37.

¹⁷⁹ Idem. P. 176.

de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite. »¹⁸⁰ Ou, dit en d'autres termes, ce geste radical permet ; « à l'art cette précarité, cette non-pérennité, cette instabilité qui lui garantissent de rester en éveil et de ne pas sombrer dans la fixité académique. »¹⁸¹ Et c'est cette instabilité qui révèle un moment donné de la fluidité de la matière, un moment voulu par l'artiste.

Robert Morris écrit : « [...] La manière dont Pollock a brisé la domination de la forme cubiste est liée à ses recherches sur les moyens [...] Parmi les expressionnistes abstraits, seul Pollock a pu récupérer la technique et la retenir comme une partie de la forme finale de l'œuvre. Cette récupération par Pollock nécessitait une profonde réflexion sur le rôle du matériau et des outils servant à la réalisation. Le bâton qui ruisselle de peinture est un outil qui reconnaît la nature fluide de la peinture. Comme n'importe quel autre outil, il est encore celui qui contrôle et transforme l'objet. Mais à la différence du pinceau, il est beaucoup plus solidaire de l'objet parce qu'il reconnaît les tendances inhérentes et les propriétés de l'objet. »¹⁸²

Robert Morris laisse la matière se définir elle-même, agir selon ses propriétés. Les lacérations qu'il fait sur des surfaces de feutre déterminent la forme que prend la matière, comme la manière de Pollock ; « Suspendues au mur pour que les formes naissent du poids de la matière. Ainsi, contrairement à toute l'histoire de la sculpture, la matière détermine la forme, ce qui conduit l'artiste à accepter l'imprévu, les courbes plus ou moins régulières, le relâchement du tissu, l'asymétrie. »¹⁸³

Dans cette œuvre aux bandes subissant les lois de la pesanteur, et où la distorsion est accentuée par l'accrochage, il est à nouveau question d'aléatoire. Nous sommes en présence d'un résultat inattendu, comme pour les « Trois stoppages-étalon » de Duchamp, ainsi que dans mes œuvres en verre. Le matériau prend forme à travers les contraintes physiques qui s'imposent. Les résultats visuels du feutre lacéré ne sont pas les mêmes lorsque l'étoffe est déposée par terre, que si elle est accrochée au mur ; « Les feutres découpés accrochés au mur et venant se répandre sur le sol par le seul effet naturel de la pesanteur, apparaissent comme une application à des matériaux sculpturaux des procédures [...] »¹⁸⁴

Ainsi, ce geste aléatoire de lacérer le feutre n'a pas pour but de détruire le matériau, bien au contraire, il est celui qui ouvre vers de nouvelles façons, vers de nouvelles possibilités de « laisser parler les matériaux et les forces qui agissent naturellement sur eux. »¹⁸⁵ Ce sont les lois du hasard et de la pesanteur qui montrent que c'est bien la matière qui détermine la forme et non plus la seule main de l'artiste. Nous assistons donc à une sorte « d'auto-formation des formes »¹⁸⁶ qui naissent clairement du poids de la matière, et qui laissent apparaître toute leur « nécessité intérieure » si nous reprenons les termes de Kandinsky. Il s'agit d'une énergie contenue dans la matière elle-même. Une simple intervention de l'artiste active cette matière qui doit se réordonner dans ses nouvelles conditions physiques ; il y a là

¹⁸⁰ Robert Morris, « Anti-form », in Art forum, avril 1968, P. 35.

¹⁸¹ Maurice Fréchuret, Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^{ème} siècle, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 176.

¹⁸² Rosalind Krauss « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », in : Robert Morris, Paris, Centre George Pompidou, 1995, P. 74.

¹⁸³ (08/07/2011), <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm#morris>.

¹⁸⁴ Revue ArtStudio, N°6, Automne 1987, P. 124.

¹⁸⁵ Maurice Fréchuret, Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^{ème} siècle, collection Espaces de l'art, Paris : Ecole nationale des beaux arts, 1993, P. 21.

¹⁸⁶ Idem, P. 119.

un véritable dialogue entre l'artiste et la matière stimulée.

Concrètement, dans l'œuvre de Robert Morris, nous trouvons un véritable rejet de la forme fixe, celle qui peut être qualifiée de *refermée sur elle-même*. La forme est en mouvement, et nous offre une reconfiguration de formes produites par les contraintes issues des lois du hasard et de la gravité. Cela va jusqu'au point de créer des anti-formes – il s'agit d'une forme qui « *n'hésite pas à parasiter la structure fortement géométrique de ces œuvres par l'inconsistance de certain matériau.* »¹⁸⁷ Ainsi nous tendons vers l'informe, c'est-à-dire vers une forme presque indéfinissable puisque ses contours restent flous.

Ces pièces de feutres, véritables anti-formes, sont justement réalisées après la publication par Robert Morris de l'article « *Anti Form* » dans le magazine d'art contemporain *Art Forum*, du mois d'avril 1968. Dans son article, il insiste sur le fait que les artistes ne se sont jamais interrogés ; « *sur le rôle de la matière dans la détermination de la forme finale* »¹⁸⁸, en ce qui concerne la sculpture. Ainsi Robert Morris s'éloigne du mouvement du minimalisme et s'oriente vers des sculptures molles et souples. Il choisit d'aller vers un art de l'informe, un art dans lequel la matière n'est plus contrainte à un ordre défini. Contrairement aux sculpteurs traditionnels, Robert Morris en choisissant de laisser agir la gravité et la pesanteur, provoque une chute « physique » qui révèle la tendance entropique du matériau feutre et met ainsi en évidence la matière elle-même. La conséquence en est une production d'anti-formes créée par l'état et l'action de la pesanteur.

« *La focalisation sur l'objet et la gravité considérés comme moyens aboutit à des formes qui n'étaient pas envisagées à l'avance. Les considérations d'ordre sont forcément accidentelles, imprécises et non accentuées. L'empilement au hasard, l'entassement branlant, la suspension donnent une forme éphémère au matériau. Le hasard est accepté et l'indétermination est implicite tout comme remplacement qui aboutit à une autre configuration. Le désengagement des formes et des ordres préconçus et permanents des choses est une affirmation positive. Cela fait partie du refus de l'œuvre de continuer à esthétiser la forme en traitant comme un but imposé.* »¹⁸⁹

Cette réflexion sur ce que devient la matière, sur ses multiples possibilités et sur sa transformation irréversible, est en rapport direct avec l'acte volontaire provoqué par l'artiste. Nous trouvons ici une quête de liberté de l'acte créatif, car l'artiste se soumet au hasard des nouvelles découvertes venues de la physique des matériaux. L'œuvre porte en elle-même cette configuration non définitive, cette énergie intérieure toujours prête à réagir aux manipulations de l'artiste. L'œuvre devient comme la saisie temporelle d'un objet mutant, mais qui conserve toutes ses propriétés d'adaptation à toute forme de changement.

« *[...] exprimant conjointement la cohérence interne du corps en offrant donc une espèce de modèle pour l'identité de soi par-delà le temps et l'espace – peut tout aussi facilement se transmuier en une autre chose, qui peut, à son tour, se transmuier en autre chose, et une autre...* »¹⁹⁰

¹⁸⁷ Idem, P. 157.

¹⁸⁸ Centre Pompidou, dossier pédagogique-collections du musée, Un mouvement une période : L'antiforme. (19/03/2011), <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm>.

¹⁸⁹ Article publié in *ArtforumVI*, avril, 1968, in *Attitudes/ Sculptures*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1995, P. 52.

¹⁹⁰ Rosalind Krauss « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », in Robert Morris, Paris : Centre George Pompidou, 1995, P. 74.

3. Révéler les possibles par l'acte volontaire

Pour l'artiste, la matière est comme l'élément visuel qui permet de transmettre et de visualiser ses idées artistiques. Ici, la matière sert à produire l'impact initial qui engendre un processus créatif pour ouvrir des nouveaux « possibles ». Ainsi, j'ai décidé de créer un impact sur le verre – qui est à la base une matière inerte. En effet, pour répondre à une fonction déterminée, le verre sera façonné, manipulé, transformé pour répondre aux besoins. Et dès lors, il n'évolue plus, il reste figé à jamais dans un état de fonctionnalité.

Bien à l'opposé, mon geste d'impact transforme le verre, mais dans le but de le redécouvrir, de mieux le révéler, de mieux le faire évoluer. L'impact permet de communiquer l'essence même de la matière, de la mettre en lumière dans son état latent. C'est-à-dire que le geste purement intentionnel de créer l'impact est une façon de révéler ce qu'en général nous ne pouvons observer, à savoir la matière transformée et retransformée à nouveau, et encore...

Tout ce processus de transformation dans le temps, que j'appellerai « fluidité de la matière », nous est dévoilé par ce geste de l'impact. Comme Marcel Duchamp ou Robert Morris, la transformation part d'un geste intentionnel de l'artiste : laisser tomber pour Duchamp, lacérer en ce qui concerne Morris et frapper pour ma part.

Ici, par rapport à l'acte volontaire, il est très important de préciser le sens exact dans lequel le mot « hasard » peut être employé ; même l'utilisation du hasard résulte d'un choix décidé par l'artiste. Le contenu de la notion de hasard n'est pas simple et le même mot est employé dans des situations très différentes. Le hasard induit visuellement un questionnement, révèle une image qui peut figurer un aspect chaotique, désordonné. A travers les figures engendrées, un univers chaotique apparaît, qui était dissimulé dans la matière. Le résultat de l'impact et sa fracture n'est pas une invention, c'est plutôt ce qui rend possible la transformation de la matière qui se présente de manière visuelle, dans un nouvel état.

Le hasard joue un rôle dans la transformation de la matière, tant dans l'œuvre de Marcel Duchamp ou Robert Morris, ainsi que dans mes propres recherches. En général, la notion de hasard concerne l'aléatoire et l'imprévisible, des qualificatifs de tout ce que l'esprit ne maîtrise pas, ce qui n'obéit à aucune loi, ce qui n'exprime aucune prédétermination ; finalement de tout l'imprévu qui nous advient, dans un monde où « imprévisible » est ressenti comme adverse et étranger. Dans le monde, le hasard est partout et est aussi une forme de réponse à tout.

Mon travail ne s'arrête pas uniquement à éclater le verre. C'est avec une très grande part de hasard que je produis un impact sur la matière. Ainsi, la partie du hasard venue de l'impact devient comme un outil supplémentaire dans mon intervention sur la matière. Je sais également que ma propre activité est inspirée de cette idée du hasard puisée dans un monde d'images. Il est possible que le hasard soit le meilleur moyen d'aborder ce que véhicule l'imaginaire.

De ce geste volontaire découle ensuite une autre force, celle de la gravitation. Cette loi qui, comme chez Marcel Duchamp et Robert Morris, agit sur l'élément à transformer, permettant ainsi au hasard de s'émanciper. La transformation se fait d'elle-même, cette force engendre une nouvelle forme qui, elle, délivre à la matière, une multitude de potentialités.

Ainsi je découvre que l'impact intentionnellement créé implique une force, une

puissance évocatrice, celle venue de la pensée créatrice de l'artiste. Une énergie puissante qui génère de nouvelles textures, de nouvelles images, de nouvelles réalités.



*Rosace N°5,
Miroir récupéré, cassé-collé et issu d'une porte de douche,
125x 50 cm, 2005, CHOI Oh Shin.*

L'artiste découvre un nouveau contact avec la matière, celui du transfert des énergies mentales qui activent la matière physique.

Ces transformations induisent des nouveautés ; je les ressens moi-même à l'intérieur de mon corps et de mon esprit, à cet instant même où le geste est posé, comme si je partageais mon vécu avec la matière. Cet instant précis s'inscrit comme un véritable moment de transformation physique, spirituelle et intellectuelle. Ce moment m'ouvre de nouveaux horizons créatifs à explorer. Ce geste de l'impact permet en quelque sorte de donner à la matière transformable, un corps nouveau.

Mon travail se définit donc comme une construction générée à partir d'un impact produit sur la matière. Après avoir récupéré les matériaux solides, des objets usuels en verre, je provoque l'impact sur cette matière aussi imprévisible qu'irréversible. Cet acte volontaire a pour conséquence de faire perdre au verre sa structure d'unité solide, acquise par l'effet du feu. Il en résulte dès lors un tas de tessons de verre aux formes irrégulières, comme une matière informe que nous pourrions mettre en parallèle avec les feutres de Morris ou encore avec la déformation du fil de Duchamp. Ces débris de verre s'inscrivent comme un état intermédiaire entre matière-matériau ou l'inverse, une métaphore du liquide-solide ou de solide-liquide. Je dis « métaphore » car le verre a besoin de feu pour redevenir matière pure et c'est justement le procédé que je rejette, celui ordonné de l'usage du feu qui assujettit le matériau verre. Il s'agit pour moi d'une quête de liberté de créer qui va à l'encontre des façons artisanales d'utiliser le verre. Seul l'impact sur le verre me permet ce nouvel état des choses, comme une matière vierge à découvrir.

C'est à partir de là, à partir de ce résultat que tout commence. Une nouvelle réalité, un nouveau devenir naît. C'est aussi le point de départ de mon cheminement. Ce résultat est la preuve d'un nouveau chemin de vie que je souhaite figer afin d'en garder, d'en capter, d'en préserver toutes les potentialités et d'en déclencher un nouveau devenir. Je décide donc de recoller ce tas de verre pour créer une matière liquide-solide figée. L'acte de recoller les morceaux de verre entre eux, indique à la fois l'impossibilité de revenir en arrière, et marque ainsi le caractère d'irréversibilité. Mais surtout et avant tout, l'acte de figer dans le temps me

permet d'y révéler un nouvel avenir. C'est encore une fois un arrêt sur image pour mieux en imaginer le futur. Comme Marcel Duchamp qui fixe les fils déformés, je fixe à mon tour le verre pour mettre en valeur le processus de transformation de la fluidité de la matière. Tout autant que pour annoncer au mieux ses possibilités, ses potentialités. Concrètement c'est une re-découverte de la matière.

Enfin, recoller le verre laisse des cicatrices. La surface ne sera jamais plus lisse. Si je laisse volontairement ces traces, ces interstices, c'est pour mieux révéler cette tension, cette force qui a transformé la matière à jamais, par mon geste de provoquer l'impact. Ces cicatrices divulguent l'énergie, cette force destructrice de l'ancien verre et génératrice d'un nouveau verre.



Série de Rosace, 6 fenêtres récupérées cassées-collées, chacune 57x70cm, 2005

III. Questionnement sur la création à travers la matière et le temps

Nous pourrions trouver étrange de vouloir traiter en même temps de la matière et du temps. Nous n'avons pas voulu considérer l'enveloppe visible des objets, mais surtout leur intimité de l'infiniment petit aux particules qui les constituent. Car c'est à cette échelle que siège la vie de l'inerte, la matière que l'esprit de l'homme observe, analyse et utilise.

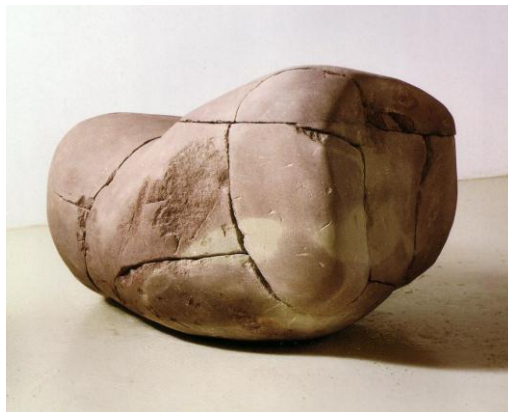
Le temps est la dimension fondamentale permettant d'appréhender l'univers. Le temps est la seule des dimensions qui nous soit accessible, les premiers instants de l'univers en témoignent. En même temps, l'homme s'était habitué à la matière. Le temps était son allié, qui permettait à son esprit d'enregistrer le progrès et de s'y accoutumer.

1. Cassé - Collé de Hubert Duprat

Ici, nous pouvons aborder l'œuvre de la série « *Cassé-Collé (1991-1992)* » de Hubert Duprat : les énormes pierres, cassées au marteau-piqueur et partagées en blocs distincts, eux-mêmes divisés plusieurs fois, étaient aussitôt reconstituées dans leur forme première. Cette reconstitution laissait apparent l'artifice de la découpe. C'est ainsi que la surface de la pierre exhibe les cicatrices de la cassure et les marques de l'opération de restauration ou restructuration par l'artiste.

Hubert Duprat recolle des pierres cassées par l'impact violent. Ce recollage redonne un apaisement nouveau dans la perception que nous avons dans l'unicité du bloc reconstruit. Une forme d'inversion du temps, de la détérioration à la reconstruction. Une fluidité de la matière qui n'est plus soumise aux contraintes du temps. Nous assistons à la création d'une nouvelle origine de la matière qui donne lieu à l'œuvre. « *De même, du point de vue de la fabrication, Cassé-Collé comme Sans titre (1992) met en œuvre une violence spectaculaire, dont l'acte ne se voit jamais et dont les résultats sont paradoxalement exempts de toute suggestion violente.* »¹⁹¹

Cette intention « procédurale » est vite rattrapée par les lancées de l'histoire et de l'imaginaire. Des éclats détachés des lames de silex recollés par l'archéologie, c'est le même geste qui opère et qui, au-delà de la reconstitution physique, travaille à l'intégration de la donnée temporelle dans l'œuvre. C'est le moment qui s'inscrit dans le Cassé-collé, celui de la fracture et celui de la reconstruction, celui du repentir et celui, initial, de l'action qui, pour mutilante qu'elle soit, n'en demeure pas moins créatrice. Trophée temporel, où les marques de l'épreuve sont en même temps l'indice d'une thérapie appliquée, le bloc de grès qu'Hubert Duprat nous donne à contempler, contient les plis des brisures, comme la coupe d'un terrain et des différentes strates qui l'architecturent.



Hubert Duprat, *Cassé-Collé*, 1991-1992, Grès rose.

Dans ce cas, le temps est consigné, graduel, mais parfaitement visible dans les travaux de la fouille archéologique ou, au contraire, brusquement soumis à la violente accélération et, tout aussi soudainement, conservé dans le silence d'une pierre repliée sur elle et comme rendue à son silence apparent. La lecture verticale à laquelle obligent les coupes sédimentaires d'un site, échange ici sa linéarité contre une saisie plus approximative où l'imagination, plus que le regard sans doute, est convoquée pour suivre les méandres du trait.

¹⁹¹ (23/11/2010), http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=68.



Musée d'Aquitaine, Collection Daleau.

« Gélive, non point par le gel mais par ce qu'il est approprié de nommer le feu de l'action, la pierre sur laquelle Hubert Duprat est intervenu refait surface, elle qui, l'espace d'un moment, s'était dispersée et avait perdu sa compacte unité. C'est cette surface qu'il convient dès lors de questionner car par elle la profondeur et la densité du nucléus nous sont accessibles, car par elle le dessin, à nouveau au cœur de la matière, nous fait signe. Les Cassées-Collées entretiennent des rapports étroits avec la sculpture de pierre archéologique. Nulle autre scène lisible, pourtant, que celle du geste destructeur ne vient orner la surface, résonne fortement des données intérieures et démultiplie les formes intrinsèquement retenues dans la masse reconstituée. »¹⁹²

L'artiste, par son action, s'approprie en quelque sorte la pierre sur laquelle il est intervenu. Elle lui permet de laisser sa propre trace et ses propres préoccupations, car il en a modifié le rythme de sa vie naturelle. Par elle, il marque son propre temps de vie. Une simple intervention de l'artiste et l'histoire en est changée ; pas seulement celle de l'artiste, mais celle de la pierre également. Il s'agit d'une communion entre l'artiste et la nature, l'homme et son environnement naturel.

Ainsi, par rapport à la notion de l'irréversibilité, nous pouvons nous interroger entre celle produite par la pierre cassée-collée archéologique qui est construite et détruite graduellement par le temps, et celle de Hubert Duprat qui enlève des tranches de temps par le geste artistique. Nous ne voyons pas vraiment la différence entre les deux car l'apparence, dans les deux cas, est le résultat du cassé-collé.

« L'artiste habite une contrée du temps qui n'est pas forcément l'histoire de son temps. [...] Il peut se choisir avec une même constance des exemples et des modèles dans le passé, s'y créer un milieu complet. Il peut se configurer un avenir qui heurte à la fois le présent et le passé. »¹⁹³

Nous pouvons dire que le geste de Hubert Duprat suggère l'idée d'un voyage temporel qui remonte et revient en même temps. A travers une pierre, nous percevons l'accumulation du temps, comme une empreinte des âges. Une pierre représente une dimension géologique : la pierre se forme au minimum pendant 100 000 années. Sa rayure et sa couleur sont influencées par l'environnement ; sa rayure se forme chaque année, sa couleur est déterminée par la qualité de la matière accumulée, par de nombreux facteurs comme la pression, le vent,

¹⁹² Maurice Fréchuret, « Hubert Duprat », Ed. MAMCO, Genève, 1998, P. 34.

¹⁹³ H. Focillon, « La vie des formes », Ed. Presses Universitaire de France, Paris, 1970, P. 98.

la pluie, la température... C'est-à-dire que la surface d'une pierre est le résultat des impacts naturels dans un processus qui dura 100 000 ans.

C'est une construction créative générée, élaborée à partir de nos sensations, de nos sentiments pour entrevoir le changement. Comme le savoir et la construction de l'esprit humain, la notion de temps créatif représente un niveau de synthèse car elle a été édifiée depuis des millénaires sous des formes et des matières très diverses. Comme tout savoir humain, la notion de temps créatif peut toujours être remise en question et reconstruite.

2. « *Etre fleuve* » de Giuseppe Penone

Dans la culture asiatique, les pierres empilées revêtent aussi une valeur symbolique. La coutume veut que les passagers ajoutent une pierre à des tas qui, avec le temps, prennent des dimensions pyramidales. Toute accumulation d'objets modestes doués d'âmes renforce la potentialité de chacun d'eux et finit par créer une nouvelle âme extrêmement puissante. L'âme d'un caillou quelconque est faible. Mais si elle s'ajoute à toutes les autres âmes d'innombrables cailloux, l'âme de l'amoncellement devient une grande force lumineuse...

Pour moi, la surface du caillou est la trace du temps, et également la mémoire d'un processus qui dura 100 000 ans. La pierre est une matière vivante qui a une âme. Jean-Paul Roux voit dans cette traduction un exemple de « *l'âme collective* »¹⁹⁴ ; en raison de son caractère immuable, la pierre est la matière passive, ambivalente : si la seule activité humaine s'exerce sur elle, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice.

Ma réflexion s'est poursuivie en étudiant l'univers de Giuseppe Penone : l'artiste mène sa propre réflexion sur le temps, l'empreinte, le souffle et la respiration, la forme comme geste et le geste comme formel, le tout constamment en étroite relation avec la nature et la progression de la vie. Il poursuit depuis trente ans une réflexion sur les rapports originels et primordiaux entre la nature et l'homme. Il est à l'écoute de la poussée des arbres, de l'eau qui érode les cailloux, de l'air qui sculpte le feuillage, du temps qui façonne et domine la réalité du paysage.

Ici, je me suis tournée vers la pierre de Giuseppe Penone qui évoque l'impact de la nature et qui est en fin de compte une sorte de justification de son engagement dans l'Art. Son œuvre intitulée « *être fleuve* » constituée de deux pierres, se donne l'objectif de contempler comme une sculpture qui exalte la différence entre la matière et l'être, le temps et l'être. D'un côté, une pierre prélevée à un endroit précis de la montagne a été sculptée d'une façon mimétique. De l'autre côté, se trouve le modèle de cet objet : c'est un gros caillou prélevé dans la rivière, en contrebas de la même montagne, masse naturellement formée par un très long temps géologique où les pierres frappent, éclatent, et où « *l'eau lave, emmène la poussière de pierre, polit le matériau...* »¹⁹⁵ Tel est, en effet, l'impact naturel qui tend à créer des formes ; et cet impact est bien un procédé de création matérielle de la forme, par le fleuve lui-même.

¹⁹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerberant, « Dictionnaire des Symboles », Ed. Revue et corrigée Jupiter, Paris, 1982, P. 755.

¹⁹⁵ George Didi-Huberman, « être crâne », Ed. de minuit, 2000, P. 42.

L'artiste donne une matérialité nouvelle à sa fascination de l'impact naturel, élément issu de la nature qui l'intéresse en raison de son effet puissant d'érosion sur la pierre, alors que l'eau est un matériau si malléable par rapport à la pierre. Comme le dit Penone : « Avec le temps, une matière qui est solide peut être souple comme arbre, une matière qui est souple peut être solide comme dans le cas de l'eau qui arrive à éroder une matière dure. »¹⁹⁶



Giuseppe Penone, *essere fiume*, 1981. Deux pierres, 50x33x30cm

Pour Penone, faire une sculpture consiste surtout à se familiariser aux processus de formation qui caractérisent la pensée esthétique entre l'art et la nature, l'organique et le géométrique.

« Le fleuve transporte la montagne. Le fleuve est le véhicule de la montagne. Les coups, les chocs, les violentes mutilations que le fleuve inflige aux roches les plus grandes en les heurtant avec des pierres plus petites... Le fleuve n'a-t-il pas comme projet de nous révéler l'essence, la qualité la plus pure, la plus secrète, la densité extrême de chaque élément de la pierre ? Impossible d'imaginer, impossible de travailler la pierre selon un mode différent de celui qu'utilise le fleuve. »¹⁹⁷

Dans son travail, il faut comprendre que la problématique de l'état naissant n'a rien d'une nostalgie dirigée uniquement vers une origine et perçue comme une source perdue de toute chose. « Être fleuve » en rapporte l'impact qu'il offre de la rencontre, en un même lieu, de deux temporalités profondément dissemblables (celle – géologique – du caillou de la rivière, et celle – artistique – du caillou de la montagne).

L'irréversibilité du temps limite l'existence humaine, mais lorsque nous voyons une pierre à travers sa durée, ce temps met en évidence son existence. L'impact sur une matière naturelle : une matière pétrifiée à chaque instant donné et accumulé, comme la pierre de Penone, évoque ce sens de l'irréversibilité, l'impact naturel sur la pierre est aussi créateur d'un avenir fondé.

L'art n'est pas l'histoire, il est plusieurs histoires qui changent au fil du temps et au gré de l'espace, et c'est par l'impact qu'il vit et crée de multiples manières de l'appréhender. Il nous permet de voyager en transcendant le temps et l'espace.

¹⁹⁶ Jean-François Robic, Textes paroles et pratiques d'artistes N°2, Ed. Centre de Recherches en Arts Plastiques Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1994, P. 90.

¹⁹⁷ George Didi-Huberman, « être crâne », Ed. de Minuit, 2000, P. 46.

3. L'impact, caractère entropique – créatif

Dans cette partie, je parlerai de ma recherche pratique ; je travaille dans le même sens que Duprat, mais avec le verre industriel. Le verre a un point commun avec la matière de pierre, car il est souvent dit du cristal qu'il est « une sorte de pierre minérale ». L'invention du verre a été le fruit du hasard, mais il est le produit d'une opération humaine, constitué par des éléments issus de la pierre.

Cette recherche commencera de façon simple, comme le geste de l'impact sur le verre, pour pénétrer et agir dans des mondes nouveaux. Lorsque je frappe le verre, le geste de l'impact ne crée qu'un moment de l'histoire sur la matière. Au début, il était difficile de mettre des mots sur les actions que je posais avec l'intuition héritée de ma culture orientale, ce qui revenait à analyser les émotions qui guidaient ma sensibilité. Par la suite, j'ai bien compris que l'impact relève d'une interrogation sur l'irréversibilité.

Par exemple, prenons les morceaux d'un vase brisé : il n'y a qu'une façon, et une seule, de réunir et d'agencer les fragments pour le reformer, alors qu'il existe de très nombreuses façons d'en éparpiller les morceaux. C'est vers l'un de ces états désordonnés que se retrouvera normalement un vase jeté au sol.

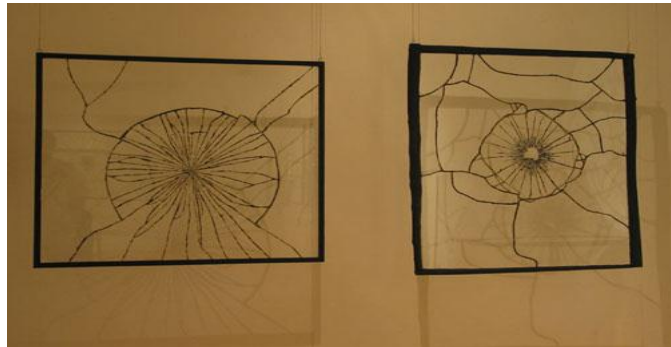
Effectivement, il n'est plus possible de revenir en arrière, d'aller dans le sens contraire du temps. Cependant, certaines technologies procurent la sensation d'avoir un semblant de contrôle sur l'irréversibilité du temps. Nous pouvons revenir en marche arrière en projetant des films, les vases brisés se recollent miraculeusement, et à la télévision, les coureurs reculent à pleine vitesse vers leurs lignes de départ pour que nous voyons la reprise. Dans notre monde quotidien, de tels phénomènes sont impossibles ; « la flèche du temps » pointe toujours dans le même sens, vers le futur.

La théorie de l'Entropie nous explique ; « *Le terme entropie a été forgé par le physicien allemand Clausius à partir de la racine grecque tropi, qui évoque l'idée de transformation ou de retour en arrière. Il introduisit cette grandeur afin de caractériser mathématiquement l'irréversibilité de processus physiques tels qu'une transformation de travail en chaleur.* »¹⁹⁸ Nous pouvons exprimer par l'entropie que ; « *tout passe, tout lasse, tout casse* », c'est ce qui rend le temps irréversible. En général, la matière elle-même ne s'unit pas. Au contraire, elle a un caractère destructif vers le futur, comme une pierre qui s'effondre par l'érosion, ou le cycle de la vie : naître, grandir et mourir... Ce processus unilatéral est comme la flèche du temps, irrémédiablement irréversible.

Il faut comprendre la matière avant de la changer, en la sauvant de sa destruction et la rendre plus durable afin de continuer l'aventure artistique et humaine. Dans la pensée créatrice, c'est ce monde de la matière imparfaite et fragile qui est entre les mains et auquel l'artiste devra redonner un sens. L'artiste provoque l'impact sur la matière. Le résultat de l'impact n'est pas synonyme d'une finalité mais plutôt du commencement créatif. Le chemin de cette transformation est également lié au questionnement du processus entropique. Mais

¹⁹⁸ Roger Balian, Les états de la matière, Université de tous les savoirs, Odile Jacob, 2002, P. 205.

comment pouvons-nous expliquer ce processus entropique de l'impact sur la matière dans un esprit moderne vers un sens créatif ?



Verre cassé-collé, 57x58cm, 2005, CHOI Oh Shin.

Ce qui m'intéresse dans ma recherche pratique, c'est mon geste qui n'est ni l'impact de reconstruction, ni la réflexion sur l'origine de l'impact, mais plutôt une façon de transformer dans un sens créatif – révéler tout ce qui a été gravé. En tant que matière, une vitre n'est peut-être pas plus vivante qu'une pierre. Son aspect est comme un liquide figé. Par contre une vitre, en tant que matière, est inerte, sans action et ne crée pas quelque chose à nouveau mais l'impact fait une transformation de son état matériel. Quand j'ai donné un coup de marteau, sa fracture a engendré une structure. A partir de l'impact qui fait sortir son état latent se produit un début de création par la loi du hasard qui représente seule la liberté totale : tout ce qui a été antérieurement gravé, comme pour la rayure de pierre, se révèle au grand jour. Je crée une rupture, mais je ne détruis pas ; en réalité, j'ouvre un nouveau champ d'action qui permet une nouvelle vie, un nouvel état des choses, enfin une multitude de nouvelles possibilités.

Au cours d'une interrogation portant sur l'irréversibilité, nous constatons qu'il subsiste plusieurs aspects du temps – le temps littéraire, le temps philosophique et le temps scientifique... Ce qui m'intéresse est cette irréversibilité du temps créatif. La notion de temps créatif n'est ni une donnée naturelle, ni une catégorie a priori de la pensée. C'est une reconstruction élaborée à partir de nos sensations propres, de nos sentiments proposant le changement. Comme le savoir et la construction de l'esprit humain, la notion de temps représente un haut niveau de synthèse, elle a été édifiée depuis des millénaires sous des formes très diverses. Comme tout savoir humain, la notion de temps peut toujours être remise en question et reconstruite, réinventée. Ce qui m'intéresse n'est pas seulement le résultat généré par l'impact, mais le moment d'exécution qui dure dans sa forme révélée et transformée. Le geste de casser le verre a un caractère entropique. Ce geste de l'impact est une tentative vers l'unique, il s'affirme comme un tout, il appartient à une forme de relations complexes en vue d'une révélation dans un temps X.

Bergson, en artiste et poète qu'il était, très bien informé des sciences naturelles de son temps, ne pouvait manquer d'être sensible à la richesse de la nature, à la variété des formes et des comportements qui s'y déploient et qui paraissent témoigner, presque directement, d'une

force créatrice inépuisable, libre de toute contrainte. Bergson voyait dans l'évolution, l'expression d'une force créatrice, en ce sens qu'il ne la supposait pas tendue à une autre fin que la création en elle-même et pour elle-même, mais révélation des intentions jusque-là inexprimées de la nature.

Dans la majeure partie des cultures asiatiques en effet, la nature est apparue d'elle-même. Du reste, en caractères chinois¹⁹⁹, le mot « Nature » signifie littéralement ; « Devient par lui-même » ou « existant de lui-même ». La Nature, quant à elle, est incontestable. Sa puissance est créatrice, car elle n'est jamais définitive et ne cesse de devenir. Le mot « Nature » d'ailleurs ; « vient du latin « nascor », signifiant naître. Comme l'ont vu les Grecs et les Romains, la Nature est le nom du mouvement de croissance ou de création, dont l'humain n'est qu'un fragment. La Nature comme Tout ouvert, comme pur mouvement sans réel commencement ni fin, appartenant, en regard de la temporalité familière à l'être humain, à une espèce d'intemporalité, ne cesse de se présenter à nous comme ce qui échappe en son fond à nos explications et à nos interprétations. »²⁰⁰

A travers la nature, « rien ne se perd et rien ne se crée », tout se transforme perpétuellement. La notion de temps n'est pas la même que celle qui régie l'humain. La matière transformée par l'homme est toujours la résultante d'un temps choisi et réfléchi. En ce sens, je crois que l'artiste est peut-être l'humain qui tend le plus à se rapprocher de la nature.

Plus l'Art évolue, plus il a tendance à éliminer ses propres règles de fonctionnement sociale et artistique. L'artiste d'aujourd'hui se refuse d'imiter la réalité, d'être le porte-parole visuel de choses vues. Il se veut être un créateur, un découvreur d'un état d'être vivant. L'imaginaire ne relève plus de l'image, mais plutôt de la sensation et de la découverte.

« L'essentiel, nous ne savons pas le prévoir. »²⁰¹ ; de la même manière qu'à travers le fonctionnement chaotique de la nature qui nous révèle de multiples splendeurs. Son existence même possède une fonction métaphorique entre le geste artistique et la forme naturelle. Alors je tente de me mettre à la place de la nature pour comprendre son processus de création. Comment ce qui naît de la main de l'artiste pourrait-il devenir une suite naturelle ?...

Lorsque nous cassons le verre, il se morcelle de manière irrégulière, comme une forme organique que nous pouvons retrouver facilement dans la nature. Dans ma pratique, avec l'impact, il semble assez juste de voir d'un côté le geste artistique, et de l'autre la réaction spontanée ou naturelle de la matière. La responsabilité de l'un incombe à l'artiste, celle de l'autre à la matière. Il convient de ranger mon travail dans la catégorie des choses préparées par l'art et achevées par l'artiste. L'artiste produit l'impact sur la matière, qui elle, ne peut exercer qu'une réaction qui se révélera finalement soit destructrice, soit créatrice. L'impact offre dans son résultat l'apparence d'un ordre démantelé, mais il tend à être une métaphore du travail artistique.

Ma réflexion fut constante sur les rapprochements et l'interrelation entre l'évolution humaine et son milieu naturel, lui aussi en constante évolution. En effet, quels gestes

¹⁹⁹ Les caractères chinois sont des dessins simplifiés des objets concrets, le mot est constitué, dans les langues occidentales, d'une multiplicité de lettres abstraites. Celles-ci ne peuvent acquérir de sens que dans leur enchaînement, selon un système et des codes précis. Ainsi, la reconnaissance et la prononciation du caractère chinois paraissent plus immédiates que la lecture d'un mot occidental qui ne semble pas porter de sens en soi.

²⁰⁰ Pierre Bertrand, « Pourquoi créer », texte provenant de la conférence organisée à l'Atelier Silex à Trois-Rivières, en 2009.

²⁰¹ A. De Saint-Exupéry, « Terre des hommes », Ed, Gallimard, 1939, P. 219.

pouvaient être posés par l'artiste afin qu'il puisse participer, intervenir et modifier cette évolution collective de l'humanité, tout en demeurant en accord avec l'évolution de la nature elle-même ?



Craquelure d'asphalte, 2005, photo par CHOI Oh Shin.

L'impact révèle, transforme et modifie la matière. Ce processus est semblable à celui de la nature : celui de la lutte entre le hasard et l'ordre, la destruction et la création. La force de ce conflit est perçue comme le moteur du processus créatif, à mesure que l'artiste dévoile ses compositions issues de ce supposé processus aléatoire. L'impact, ce premier geste posé par l'artiste, peu importe comment et de quelle manière il est posé, est le choix de l'intervention créatrice et de l'engagement de l'artiste.

Ainsi, l'impact se situe au point d'intersection entre deux mondes : l'art et la nature. Alors que l'art est le résultat d'un choix généré *via* l'action posée par l'artiste (l'homme), la création naturelle pour sa part, s'effectue dans une progression continue à travers le temps ininterrompu.

IV. Questionnement sur l'Art et la Nature : Système créatif, Art et Nature²⁰²

« L'acte artistique n'est rien d'autre qu'une activité à l'intérieur de la nature. La nature, physique ou même artificielle, peut créer une harmonie d'elle-même. Mais ça ne concerne pas le domaine de l'art, l'harmonie étant alors inhérente à la nature. L'art est quant à lui la marque d'un témoignage pas de l'harmonie en tant que telle, mais d'un moment d'harmonie. Donc l'œuvre d'art nous permet de prendre conscience d'un fait, d'un acte qui préexiste, d'un acte harmonieux. En fait cette harmonie vient du contraste en lui-même pouvant produire de l'énergie. »²⁰³

Récemment, j'entendais dans un reportage télévisé, un amérindien dire que ;
« L'homme blanc civilisé a depuis toujours, considéré que la terre lui appartenait, alors que

²⁰² Ce point reprend dans sa quasi-totalité l'étude « Système, art et nature », publiée in « Défaire système », Jean-François Robic [sous la direction de], Collection "Cahier de recherche", 2007, P. 81-89.

²⁰³ Luciano Fabro écrit un texte sur « L'acte artistique », in Ligeia, Giovanni Lista, P. 36.

nous les amérindiens, avons toujours su que nous appartenions à la terre ». Voici une phrase qui en dit long sur l'énorme frontière qui se dresse entre la civilisation moderne et la nature.

Les artistes, en réaction avec l'art des musées, ont développé des systèmes créatifs pour retrouver une communion avec des milieux régis par les systèmes naturels. Reprendre le contact avec l'éphémère et l'imprévisible, au rythme des pulsions de la vie.

Ici, je ne ferai pas une association au mouvement officiel du Land Art. Je voudrai plutôt aborder les systèmes développés par certains artistes œuvrant conjointement avec les systèmes venus de la nature elle-même.

Nous pouvons observer des similitudes dans les démarches artistiques entre elles, mais les moyens employés sont très différents. Nous constatons deux tendances qui sont aux antipodes : la première consiste à explorer la nature de façon presque initiatique avec très peu de moyens matériels, dans une démarche de retour aux sources et d'adaptation aux cycles naturels (Penone, Duprat, et Richard Long). La seconde investit le paysage existant en entreprenant de gigantesques travaux, tout en incluant dans la démarche l'œuvre évolutive de la nature en parallèle (Smithson et Heizer).

A. Une démarche invasive de redécouverte du système nature

1. « Dissipate No.8 » de Michael Heizer



Dissipate. No.8 of Nine Nevada Depressions, NEVADA, BLACK ROCK DESERT, 1968

Michael Heizer, en redécouvrant le matériau terre, a développé un système de progression en vue de poser un geste artistique qui sera récupéré, de manière inconnue, par le système chaotique du fonctionnement de la nature. Il a donc mis en place son projet « Dissipate No.8 » de Nine Nevada Depressions, dans le désert de Black Rock au Nevada : cinq allumettes en bois sont utilisées comme procédé de dispersion. L'artiste les a laissées tomber d'une hauteur de 60 centimètres sur une feuille de papier, puis les a collées avec du ruban adhésif. La photographie de cette dispersion a servi de dessin à Dissipate No.8. La dispersion a été transposée, à une échelle donnée, dans la réalité du désert, sur une superficie de 13,70 m x 15,25 m ; chaque ligne (allumette) fait 3,70 m x 30 cm x 0 x 30 cm.

Août 1968 : le vent du désert a totalement rempli de sable les tranchées artificielles. Il n'y a plus aucune trace qui fixe même approximativement ce travail débuté en 1967. Des photos sont prises à 365 jours d'intervalle. En 1969, sera prise la troisième et si possible dernière photo. Fort probablement, nous ne verrons plus que le nouveau paysage. Le climat a prolongé le processus ; l'œuvre est photographiée à travers sa désintégration. Tandis que le physique se détériore, l'abstrait prolifère, échangeant les points de vue. Les tranchées se remplissent lentement ou rapidement de sable transporté par les vents, mais toujours d'une manière imprévisible. Il n'est pas question pour l'artiste de prendre une action pour préserver le site, ce serait aller à l'encontre même du processus enclenché. Je cite Heizer : « [...], aussi bien physiquement qu'intellectuellement, au contact des forces naturelles, au-delà de l'état "achevé" où je les avais laissées. »²⁰⁴

La dualité du chaos et du monde organisé, du désordre et de l'ordre, s'enfonce en un dualisme illusoire, le système nature gagnera toujours et réintégrera ses lieux selon ses propres fonctionnements temporels.

L'intérêt se situe dans le fait que l'artiste développe tout un système de mise en place à la réalisation d'une œuvre, et que le résultat ne sera qu'éphémère car, dès que le processus de réalisation atteint la finalité de l'œuvre, c'est le système de la nature qui prend le relais, dans le sens d'une déconstruction et d'une assimilation progressive, selon ses propres fonctionnements.

Dissipate No.8 n'aura été vu que pendant trois années, avant que toutes traces de l'action posée ne disparaissent complètement. L'artiste a consciemment accepté la règle du jeu. L'esthétique de son œuvre répond à une volonté d'investir des espaces vierges pour leur donner sens et inscrire l'humain dans la nature (déserts), ou à l'inverse, à un désir de se laisser habiter par la nature en renonçant à un anthropocentrisme dominateur.

2. « La Spiral Jetty » de Robert Smithson

Dans cette œuvre – que je ne décrirai pas, car très connue – la présence du système nature y est encore plus démonstrative dans le sens de l'inattendu, du hasard et de l'imprévisible.

Un peu à la manière systématique utilisée par Heizer, Smithson érigea en 1970, dans le Grand Lac Salé de l'Utah, sa gigantesque spirale. Les papiers de baux signés, les travaux peuvent commencer. Les pelleteuses, les camions et tracteurs vont contribuer à la matérialisation du projet. Ce dernier se dessine suivant une diagonale qui conduit vers une succession de cercles et s'enroule sur la gauche. Sa composition est faite de basalte et de terre, extraits des berges, puis déversés dans le lac. Deux ans après la réalisation de la *Spiral Jetty*,

²⁰⁴ Michael Heizer, Interview, Julia Brown et Michael Heizer, Sculpture, in Reverse, Julia Brown Ed., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1984, P. 26. Il ajoutait : « Pour moi, les altérations climatiques furent instructives et me donnèrent un moyen pour mettre plus de vie dans une sculpture. En faisant une sculpture en extérieur, on peut adopter deux positions : rejeter et ignorer le climat et ses effets en concevant des protections ou intégrer l'érosion due aux pluies, au vent, à la poussière et à la boue. Composer avec le climat est naturel. » Et Heizer d'ajouter qu'il a ainsi appris à s'intéresser à l'« impact phénoménologique » de la sculpture tout étant conscient de ce que cette prise en compte des effets destructeurs du temps n'est pas si nouvelle, car « l'histoire de la sculpture, telle qu'on la connaît, consiste essentiellement en restes et en fragments, qui résultent aussi bien de la destruction de l'homme que des phénomènes naturels », idem., P. 27.

un changement survint dans le niveau d'eau du Grand Lac Salé et fit disparaître l'ensemble sous cinq mètres d'eau saumâtre et de vase. Nous savons aujourd'hui, que l'œuvre est réapparue en 2006, soumise à l'imprévisible système de progression de la nature, mais pour combien de temps ?

Ici, je cite Robert Smithson : « *Tout artiste voue son existence à de tels mirages. La tenace illusion de solidité, la non-existence des choses et ce que l'artiste utilise comme « matériau ». C'est cette absence de matière qui pèse si fort sur lui et l'incite à invoquer la pesanteur [...]. C'est la dimension de l'absence qui reste à trouver.* »²⁰⁵



Robert Smithson, *La Spiral Jetty*, 1970

Devant la diversité artistique de Smithson, il nous semble difficile de restreindre sa créativité à la seule qualité de sculpteur. Sa passion jamais démentie pour la violence des sites bouleversés par l'homme et la nature, le conduit à s'exprimer de diverses façons. Ces informations lui permettent de brouiller les repères conventionnels et d'interroger le réel.

B. Une démarche d'adaptation à la nature dans une visée d'un « retour aux sources »

1. Un artiste à la charnière de ces deux démarches : Hubert Duprat

L'artiste plasticien Hubert Duprat récolte des larves de phryganes dans des rivières rapides. Pour lutter contre le courant, ces larves se confectionnent un étui plus lourd avec de petits cailloux. Hubert Duprat le leur enlève. Il les met en aquarium dans une eau froide sur un lit de paillettes d'or et de pierres précieuses. Immédiatement, les larves se mettent à construire un nouvel étui avec les seuls matériaux dont elles disposent. De bâtisseur, l'insecte est devenu joaillier, il se confondait avec le fond de la rivière, il est devenu éclat de lumière.

Son œuvre se situe à la jointure de deux mondes ; « *celui de la libre expression artistique et en permanente évolution, et celui de l'organisation animale, rationnelle et immuable.* »²⁰⁶ Il assure entre eux deux fonctions de passerelle et renoue, ce faisant, avec les grandes aspirations passées où le travail de l'artiste excédait le seul champ qui lui était jusque-là imparti.

²⁰⁵ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Ed. Carré, Paris, 1993, P. 259.

²⁰⁶ Maurice Fréchuret, *Hubert Duprat*, Ed. MAMCO, Genève, 1998, P. 27.



*Trichoptère, 1980-2000, larve aquatique de trichoptère avec son étui,
or, perles, longueur 2.5cm*

Le système mis en place par Duprat est surprenant. L'homme avait depuis toujours développé des systèmes utilisant les bêtes et les insectes pour des fins bien précises, nous pouvons penser à l'élevage du ver à soie ou à la culture du miel par les abeilles. Ici, la rencontre des deux systèmes Art et Nature semble révéler un caractère métaphorique à la création artistique.

2. « Être fleuve 1 », et autres œuvres de Giuseppe Penone

Penone, avec « Être fleuve 1 », met en évidence le phénomène naturel de l'érosion, ainsi que la comparaison du travail de l'artiste avec celui de la nature. Ici, je cite Penone : « Selon moi tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide : une montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question de temps. »²⁰⁷

Cette œuvre donne à voir deux blocs de pierres posés à même le sol, non loin l'un de l'autre et orientés identiquement, engendrant comme un effet de miroir. L'une des pierres est naturelle, ayant subi l'érosion venue de l'eau du fleuve, et l'autre est un analogon minéral fait par Penone. Il a reproduit le modèle de la manière la plus parfaite possible en veillant aux moindres détails. Il voulait, paraît-il, contredire l'affirmation de Jean Clareboudt, selon laquelle deux pierres ne pouvaient être identiques. Par cette démarche, Penone identifie sa propre énergie aux forces naturelles. Le fleuve est devenu sculpteur puisqu'il a façonné le rocher, et l'artiste peut être fleuve, puisqu'il a sculpté dans les moindres détails la surface de ce rocher, conformément à l'érosion créée par le fleuve. L'artiste façonne l'objet en peu de temps. C'est une façon de considérer les cycles temporels en raccourcissant les délais de fabrication. L'important ici n'est pas l'objet, mais le processus (système) mis en jeu. Le sculpteur devient fleuve pour en habiter de l'intérieur l'acte d'érosion. L'objet de la sculpture devient l'être, l'acte de se mettre à la place, d'épouser l'action du fleuve en recréant l'origine par l'action sur la matière, une sorte de genèse de l'œuvre.

²⁰⁷ Giuseppe Penone (1988), cité in G. Célant, Giuseppe Penone, trad. A. Machet, Milan-Paris, Ed. Electa-L. & M. Durand-Dessert, 1989, P. 17. Penone parle ailleurs du contact de la main et de l'eau, de la main et du plâtre, ainsi que du corps du serpent, sculptural à ses yeux parce qu'il est « poche et bâton », et surtout parce qu'il procède d'une logique « végétale et fluide ».

L'artiste duplique à l'identique le travail de la nature sur une pierre, et s'identifie ainsi au fleuve. Poussant ce désir d'être, dans la création, au plus près de l'être des choses, Penone utilise son propre système pour recréer l'objet issu du système nature. Transcender les états systématiques pour ne faire qu'un devant l'imaginaire, entre la vie d'un homme et la nature.

Si je parle de Penone, c'est que sa vision de l'art me semble rencontrer ma propre démarche sur la notion de l'impact. Penone sait devenir fleuve, il sait générer sa propre énergie pour vivre un état sensoriel et spirituel commun avec cette puissance naturelle que représente le mouvement de l'eau.

En ce qui me concerne, je choisis de créer l'impact sur la matière, je suis cet impact donné par mon bras, je deviens l'énergie qui transforme la matière, je la respecte et en accepte les nouvelles conditions matérielles. Je me refuse à toute tentative de contrôle ou de prévision, seul le hasard révèle le résultat de l'action.

Dans le travail sur les arbres de Penone, le geste posé sollicite la puissance d'énergie venue de la matière naturelle et vivante, comme un révélateur de ce qui adviendra. L'arbre, à la fois matière et fin de son ouvrage ; l'artiste a mis en place un principe d'« *autoformation* »²⁰⁸ de l'œuvre. Il ne crée pas, mais fait apparaître la forme, une forme immédiatement assimilable à un référent figuratif : l'arbre est comme une préfiguration de lui-même qui revient au jour.



Giuseppe Penone, Arbre-livre, vue prise pendant la réalisation de l'œuvre, 1989

Je pense entre autres à son action posée lorsqu'il a écorcé le cèdre de Versailles en 2003, Après réflexion, il décide de récupérer des arbres, dans le but de leur redonner une nouvelle vie, sous une autre forme. Penone nous révèle le cœur même de l'arbre, ses anneaux de croissance, ses branches et ses veinures ; ainsi nous pouvons suivre l'histoire de la vie de l'arbre, et son évolution à travers ses transformations venues des différents impacts naturels.

Penone ne cherche pas la beauté de la nature, il se met à son écoute. Il pénètre l'univers végétal qui nous entoure, en recherche la source, l'observe, la fixe, et parfois en détourne les éléments de leur cycle naturel pour mieux en restituer la réalité. Il franchit les

²⁰⁸ Catherine Grenier, « Giuseppe Penone », Ed. Centre Pompidou, 2004, P. 168.

étapes d'un voyage qui nous mène à l'origine, la naissance même de l'arbre. L'impact de Penone se calcule en milliers d'années. Il ne crée pas lui-même, il révèle ces impacts en creusant et en fouillant les éléments naturels.

L'artiste met en scène son propre corps à l'occasion de performances. Il inscrit sa personne (physique) dans la nature pour en révéler les processus invisibles. L'artiste explore tous les modes de fabrication d'images, parvenus de l'autoformation. Il s'est servi du bois et de la végétation comme d'une matière capable de se transformer, de se modeler. Penone dira ; « *L'arbre, est une matière fluide, qui peut être modelée. Le vecteur principal est le temps : l'homme a une temporalité différente de celle d'un arbre ; en principe, si on empoignait un arbre et qu'on avait la constance de ne pas bouger durant des années, la pression continue exercée par la main modifierait l'arbre.* »²⁰⁹

Ainsi, l'artiste prend d'abord une photographie de sa main en train de saisir le tronc d'un jeune arbre. Puis, comme pour fixer cet instant, il réalise un moulage en acier de sa main qu'il fige dans l'arbre au même endroit. La vie de l'arbre suivra son cours, sauf à l'endroit où la prise a eu lieu. La blessure que la main métallique a laissée, présente en contraste avec les autres arbres, le cycle de la vie qui s'adapte et ne s'arrête pas. Tout en répondant à une idée simple, Penone obtient un résultat étrange, évoquant des modifications et des métamorphoses de l'animal au végétal qui se retrouveront maintes fois dans son œuvre.

La matière première dans l'œuvre de Penone, c'est la nature elle-même. Ses matériaux ne s'éclatent pas au contact du geste posé par l'artiste, malgré l'impact ils s'adaptent, contournent les obstacles ou épousent leur forme pour continuer leur croissance dans une nouvelle direction. Nous assistons à une communion entre l'artiste et la nature. Ce qui compte ici n'est pas l'objet, mais le processus mis en jeu. Ainsi, par l'art, s'opère une transformation de la réalité. A partir d'un geste posé, l'arbre atteint une forme d'irréalité, sorte de métaphore où la frontière entre l'énergie matérielle de l'homme et de l'arbre se fond pour qu'elles ne fassent qu'une.

Il nous amène de l'autre côté du réel et notre conscience se modifie face à ce regard du dedans. Dans une empathie infinie, il se met à l'écoute du monde physique, en restitue la charge et la présence. Il nous amène à entrer dans le champ de l'invisible, à découvrir avec nos sens, à nous interroger sur les apparentes insignifiances et les évidences.

3. « Faire de l'art en marchant » : Richard Long

Richard Long est un des artistes les plus respectueux de la nature et de son propre rythme temporel. Il a développé son système créatif sur le temps et les distances, en étroite relation avec ceux de la nature.

Richard Long marche, il enregistre ses marches, le nombre de pas, la distance parcourue, le temps qu'il fait, les lieux où il passe. Parfois il marque son passage d'un amoncellement de pierres, infime modification du paysage. Parfois, ce ne sont même pas des pierres, mais des bouses de vaches ou tout autre objet naturel trouvé sur le terrain, trace

²⁰⁹ Entretien avec Giuseppe Penone, par Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo, in Giuseppe Penone, catalogue de l'exposition, Ed. du Centre Pompidou, 2004.

encore plus infime, qui disparaîtra d'ici un certain temps, dont seules quelques photos conserveront la trace laissée par l'artiste.

Parfois, il revient au même endroit et défait ce qu'il avait fait, il rend sa virginité à la nature : en 1999, il marche pendant trois jours sur le Mont Parnasse, lieu mythique en Grèce, et y laisse un cercle de pierre. Après un cercle / cycle de 1114 jours, il revient marcher pendant six jours en 2004 sur la même montagne, et disperse alors les pierres subsistantes du cercle initial (« *The Time of Space* », 1999).

Parfois, un simple texte de quelques lignes sur le mur de la galerie enregistre son passage, sans photos, sans empreintes : « *Ocean to River* » raconte, si cela peut s'exprimer, sa marche de l'Océan Atlantique vers le Rhône, 473 miles en 16 jours ; à la fin de son périple, il déverse dans le Rhône de l'eau puisée dans l'Atlantique (*water to water*).

Parfois, il ramène des traces de ses excursions ; de retour de ce monde naturel, sauvage, il vient témoigner devant le monde urbain, nous apporter quelques signes, quelques étranges souvenirs de voyage pour nous faire entrevoir cet autre monde et rêver.

Par exemple, cette spirale peinte en noir de 4,50 mètres de diamètre sur laquelle Richard Long a apposé 239 fois sa main maculée de boue de la rivière anglaise Avon : l'empreinte de la main fut bien le premier geste pictural de l'homme préhistorique, c'est son appropriation de l'espace, une forme de tag, une façon d'affirmer son existence, de manière posée, calme, lente, comme dit le titre (« *River Avon Mud Slow Spiral* », 2005). Cette boue ramenée dans la galerie est aussi une intercession entre deux mondes, celui des berges boueuses de l'Avon (qui est aussi la rivière baignant Stratford) et celui du West End.

Je ne saurais bien l'expliquer, mais je ressens une certaine proximité entre son travail et celui de l'harmonie régnante dans la nature, la même création douce et lente d'une « forme » au sein du monde. Pour certains, le processus est l'œuvre, pour d'autres le processus mène à la matérialisation de l'œuvre. L'ouvrage de Richard Long ne tiendrait-il pas dans les deux processus ? L'artiste parle de « *système totalement ouvert*. »²¹⁰

Richard Long ne sculpte pas : il déplace, il trace, il amoncelle et surtout il marche. Son idée est effectivement de « *faire de l'art en marchant* »,²¹¹ pour reprendre ses propres mots, et de faire percevoir ses sentiments et ses sensations face aux paysages variés qu'il a explorés.

Pour lui ; « *une sculpture doit bouger et disparaître*. »²¹² Seules les pierres, de matière inaltérable, utilisées comme des repères du temps et de la distance, resteront les uniques empreintes de ses sculptures éphémères et en même temps éternelles.

Enfin, nous pouvons tirer la même expérience et conclure dans le sens de Richard Long que l'art est partout et nous entoure ; « *chaque montagne du monde peut devenir le lieu, avec une imagination fertile, d'une sculpture et faire objet d'art*. »²¹³

« *Entre l'artiste occidental et l'artiste oriental il y a une différence de nature : l'acte créateur du premier est un geste de conquête et d'opposition ; chez le second, la création cherche avant tout à réconcilier, à unir et à élever. La philosophie et l'art orientaux reposent en somme sur cette volonté de saisir, ou plutôt de suivre les rythmes des êtres et des choses.*

²¹⁰ Christophe Domino, *L'art contemporain*, Ed. Scala, Paris, 2005, P. 79.

²¹¹ http://stephan.barron.free.fr/1/emilie_iehl/2.html.

²¹² Idem.

²¹³ Idem.

Sensible à ce que l'univers a de transitoire, l'artiste oriental ne connaît pas le monde au moyen d'un système cohérent, [...] »²¹⁴

Les travaux réalisés par les artistes que nous venons de citer transcrivent cette idée, soit d'un acte créateur invasif, dans un sens de conquête, soit d'un acte issu d'un désir de se mettre en harmonie avec les cycles de la nature. Cette citation d'André Malraux est le fruit de sa réflexion sur l'art, menée tout au cours de sa vie ; l'art qui est comme une quête de nouvelles formes d'expression. Un système en Art et Nature a été découvert, système qui cherche une réconciliation de l'homme avec la nature. L'artiste ne crée pas contre elle, mais en elle et avec elle. La nature est loin d'être passive, elle ne cesse pas d'agir. Cette action implique une grande ouverture, une immense disponibilité ou sensibilité à ce qui est ou arrive. L'artiste n'a pas à justifier son œuvre, il n'a qu'à la faire advenir, emporté et transformé par elle.

Les artistes établissent donc une complicité avec le fonctionnement de la nature et recherchent à retrouver par leur œuvre une harmonie parfois seulement cachée, parfois même défigurée par l'œuvre des hommes. La création artistique, au sens que nous lui donnons ici, est une construction matérielle, qui fonctionne sur le mode de l'action et de la mise en relation avec la nature.

Je conclurai avec une citation de Jean-Pierre Balpe ; « *L'art est, au sens propre, une in-formation, une construction interne d'information indépendante de toute autre finalité : il est en lui-même un système homogène de signes.* »²¹⁵

²¹⁴ André Malraux, « La tentation de l'occident », P. 158-159.

²¹⁵ http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=42.

PARTIE III. Art et Entropie

I. Introduction de l'entropie

1. Le désordre, c'est l'ordre moins le pouvoir !²¹⁶

Selon Merleau Ponty : « *Toute la vie de la conscience tend à poser des objets, puisqu'elle n'est conscience, c'est-à-dire savoir de soi, qu'en tant qu'elle se reprend et se recueille elle-même en un objet identifiable. Et pourtant la position absolue d'un seul objet est la mort de la conscience, puisqu'elle fige toute l'expérience comme un cristal introduit dans une solution la fait cristalliser d'un coup.* »²¹⁷

La vie et la mort sont deux opposés qui font partie d'une même entité. Comme le vide et le plein, ces deux opposés n'existent qu'en fonction l'un de l'autre, ils sont ce qu'on pourrait appeler le début et la fin d'un cycle, « cycle » étant la dénomination pour illustrer l'espace temps, soit la durée temporelle d'existence entre le premier cri et le dernier souffle. « *Souviens toi que tu dois mourir* », ce vieil adage latin, nous rappelle constamment, et à tous, que la mort viendra et que c'est en faisant face à cette réalité que nous prenons véritablement conscience du réel sens de la vie.

Aujourd'hui, on pourrait d'une certaine façon, désigner la mort en l'appelant « entropie ». L'entropie est une valeur qui correspond au désordre et qui tend à croître dans l'univers. Lorsque l'entropie est au minimum, l'ordre d'un système est au maximum et à l'inverse, quand l'entropie augmente, l'ordre du système diminue. On assiste alors à une diminution de la quantité d'énergie disponible causée par l'augmentation de l'entropie, une façon d'illustrer la progression de la mort qui s'installe dans un système donné.

Une conséquence de cette incontournable loi de mort, soit l'entropie, est que ses fonctionnements sont irréversibles et cette loi s'applique à tous les systèmes physiques. L'entropie de l'univers, comme un ensemble, doit également augmenter, c'est-à-dire que notre univers physique tend à aller vers un état de désordre. Lorsqu'on parle de désordre, peut-être faudrait-il oublier le caractère négatif qu'on lui attribue en général car l'entropie représente aussi, d'une certaine façon, l'effet de mouvement et de progression qui anime la vie elle-même.

Chaque être vivant est un ensemble organisé qui se compose d'énergie et de matière.²¹⁸ Pendant que les systèmes vivants se développent, ils érigent de plus en plus d'ordre aux dépens du désordre, c'est-à-dire que leur entropie décroît. On parle alors de Néguentropie,

²¹⁶ Ferré Léo, Testament Phonographe, Plasma, Paris, 1980, p.288.

²¹⁷ Merleau Ponty, in les invisibles, Luc Lang, Ed. du Regard, 2002, P. 51.

²¹⁸ Ici, la question pourrait se poser ainsi, qu'est-ce que la matière ? La matière aujourd'hui s'appellerait énergie, équivalence indubitable depuis l'équation d'Einstein, $E = mc^2$, et depuis la découverte de la dimension microscopique ou microphysique de la matière.

une entropie qui graduellement devient négative. À ce moment la vie semble évoluer vers de plus en plus d'ordre plutôt que de désordre.

C'est ici que Ilya Prigogine nous propose un accès qui va vers la connaissance, en nous montrant comment l'ordre peut émerger du désordre. « *L'équilibre étant un état sans mouvement, une sorte d'homéostasie, donc de mort. Plus la structure est riche en intrication de connexions (dite cohérente), plus elle est instable. Et c'est cette instabilité, cette turbulence, qui permet la transformation, car la dissipation d'énergie crée la potentialité d'un réordonnement soudain.* »²¹⁹

Le rôle du désordre nous promet inévitablement d'atteindre l'état chaotique, peut-être une catastrophe! Ainsi on peut voir que le chaos a comme valeur, la rupture avec ce qui existe, mais aussi ce qui donnera naissance à une nouvelle organisation, ce qui ne n'est pas un aboutissement qui va vers la mort, mais une transformation de la vie qu'on pourrait qualifier de nouvel ordre. « *Comme l'énergie, l'entropie est avant tout la mesure de ce qui se produit lorsqu'un état se transforme en un autre.* »²²⁰

Si on pense à la pensée bouddhiste la mort n'est pas une fin en soi, elle n'est qu'un passage, une espèce de transformation où la l'esprit du mort renaîtra dans une autre forme d'être vivant. La mort rejoint cette notion d'entropie qui mène vers une nouvelle organisation de la vie.

Selon Robert Smithson, « *Il n'y a rien de plus incertain qu'un ordre établi. Ce que nous prenons pour ce qu'il y a de plus concret, de plus solide, s'avère n'être qu'une suite d'imprévus. Tout ordre peut être réordonné. Ce qui semble n'être que désordre s'avère supérieurement ordonné. En isolant ce qui est de la plus grande instabilité, on peut arriver à une sphère de cohérence, du moins pour un certain temps.* »²²¹

Face à aux multiples réorganisations de la nature, parfois très violentes, qu'elles se fassent à coups d'éruptions volcaniques ou de tsunamis, le problème de l'homme vient du fait qu'il se compare à elle. Dans la nature, l'éruption volcanique est normale et n'a rien de disproportionnée, elle n'est qu'un événement d'une manifestation à plus grande échelle.

L'être humain est le seul à être conscient du caractère éphémère de son existence, il est aussi le seul à aller au-delà de ses limites. Dans ce dessein l'humain doit revoir le concept du temps en passant par un choix métaphysique qui peut passer par l'art. Ainsi, Arthur Schopenhauer avait énoncé: « *La vie est un trépas constamment entravé, une lutte éternelle contre la mort qui doit finir par vaincre.* »²²²

²¹⁹ <http://ilke-angela-marechal.com/blog/?p=223>

²²⁰ P. W. Bridgman, The nature of thermodynamics, in L'entropie et les nouveaux monuments, in Artforum, juin 1966, Repris in Robert Smithson, Une rétrospective, Le Paysage entropique 1960/1973, 1994, Ed. Musée de Marseille – Réunion des musées nationaux, P. 166.

²²¹ « Une atopie cinématographique », in Robert Smithson : Une rétrospective, Le paysage entropique 1960-1973, Ed. Musée de Marseille – Réunion des musées nationaux, P. 204.

²²² Schopenhauer Arthur, Parerga et paralipomena - Philosophie et philosophies, Ed. Félix Alcan, Paris, P.140.

2. Réflexion sur Art et Entropie

Ici, on tient à soulever les trois grandes questions existentielles: « *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?* »

Ces questions sont inséparables les unes des autres, elles constituent une interrogation fondamentale sur l'existence de l'homme et son rôle dans l'univers. Y répondre soulève une autre question ; quel est le but de l'Art ? On ne peut pas décider et contrôler totalement notre condition humaine, mais il y a par contre, des positions à prendre où l'artiste se doit d'intervenir, en tant qu'humain et aussi en tant qu'intervenant de l'art.

Ainsi, commençons par aborder la différence entre la vision du temps oriental par rapport à l'occidental. Le temps oriental est représenté par un cycle qui s'harmonise à l'infini, il n'a ni commencement, ni fin. En Orient, dans le bouddhisme, la vie et la mort s'enchaînent, comme le jour et la nuit qui se succèdent inlassablement. La mort n'est qu'un état transitoire, un nouvel aspect de la vie qui évolue. L'homme, l'animal, le végétal, ou le minéral ne représentent que des modalités diverses, des prolongements du principe de l'évolution circulaire ou de la métamorphose d'un état à un autre et sans qu'il y ait réellement de retour, ce qu'on pourrait nommer « origine ».

Je cite, ici, Christine Buci-Glucksmann : « *Mais dans le cas du Japon, l'éphémère semble libéré de son « intransquillité » mélancolique et de toute « nostalgie du possible », car la mort ne relève jamais du tragique ou du pathétique. Dénuée de toute transcendance monothéiste, elle est le retour du temps sur lui-même, sa spirale ou son dragon.* »²²³

En effet, dans le bouddhisme, s'affirme l'éternité de l'être et la mort ne peut être un aboutissement, mais un simple passage au monde. Toutes les choses partent du néant et se réduisent au néant comme dans l'idée de l'éphémère, pour ensuite à nouveau renaître tel un phénix renaissant de ses cendres.

A travers cette notion du temps oriental, il y a un rapport « homme-nature » qui s'est construit sur une expérience existentielle. Il est difficile d'ignorer l'existence de nature, elle qui rappelle sans cesse sa présence à l'homme. La nature fut assignée à des conceptions religieuses, ainsi la tradition orientale tend à mettre l'accent sur l'unité de la vie, soit l'harmonie entre l'homme et son environnement naturel.

Dans la tradition occidentale, l'homme cherche à soumettre la nature, et fréquemment, il l'imité pour s'y soustraire, il en résulte un rapport homme-nature qui devient une source constante de confusion. Robert Smithson parlant de cette confusion nous en donne un exemple : « *tout autour de Niagara, les falaises font penser qu'il y a eu des excavations et des extractions, mais ce n'est pas l'œuvre de la nature. L'homme fait-il ou ne fait-il pas partie de la nature ? Cela cause des problèmes.* »²²⁴

Dans cette interaction avec la nature, la pensée orientale conserve une certaine humilité, créant ainsi un rapport basé sur les grandes lois intuitives de l'univers physique et mental, ce qui comporte un caractère ancestral, presque religieux et assurément spirituel. Par contre, avec l'urbanisation et la compétitivité économique, le rapport entre la pensée orientale face à

²²³ Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Ed. Galilée, 2003, P. 27.

²²⁴ Robert Smithson, « L'entropie rendue visible », in Robert Smithson, *Une rétrospective*, Le Paysage entropique 1960/1973, 1994, Ed. Musée de Marseille – Réunion des musées nationaux, P. 218.

la nature se détériore rapidement et rejoint celui de l'occident. La loi de la nature est défiée par la loi des marchés économiques et tôt ou tard l'homme sera confronté aux résultats venus de son ignorance et de sa vision à court terme car la vie, bien avant celle de l'homme, est celle de la nature, surtout que nous en dépendons.

À travers ma culture coréenne, j'ai aussi abordé la question de la matière comme porteuse de la mémoire de vie, ainsi que les métamorphoses de la nature. On peut dire que nous venons de la nature, nous sommes la nature et nous retournerons à la nature. Nous-mêmes ne sommes qu'une infime partie, un unique individu parmi les êtres vivants de ce monde. Nous ne sommes que matière en transformation perpétuelle, au niveau spirituel et matériel, comme une infime composante de la nature et de l'univers. « *La matière, en sa structure fondamentale, montrerait le caractère fluide de la matière, capable de métamorphose, toute quantité de masse pouvant se transformer en qualité d'énergie. L'énergie en effet, la force, la puissance. Autant au niveau de la vie que de la non-vie, la matière s'auto-organise.* »²²⁵

Tout se transforme, tout peut évoluer par la pensée créatrice. « [...] *La matière serait dotée d'une sorte de rapport à soi, au niveau notamment de sa structure élémentaire, qui serait comme son esprit. Au niveau du cerveau, cette matière deviendrait pensée, conscience, mémoire, imagination.* »²²⁶

Ici, on va introduire le temps dans la pensée physique par Prigogine²²⁷, mais en rapprochant la science et la culture humaniste²²⁸ : Selon Bergson, le temps vécu, fluide et en mouvance, en imaginaire, caractérise notre rapport vivant du temps avec le réel. Pour Prigogine et Stengers, la science peut aujourd'hui reprendre à son compte, dans son propre projet, l'intuition de Bergson (que celui-ci opposait à la science de son temps) : « *Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau.* »²²⁹

L'homme, invente des systèmes d'action et de re-présentation qui constituent un espace qui leur est propre et reconstruit. Il refait à sa manière car il considère que sa puissante énergie lui permet la création d'une culture d'artifice. Par ces manifestations, il défie le réel, une manière

²²⁵ La matière, dans tous ses états, par Pierre Bertrand, in Revue « *Espace Sculpture* », N° 18, hiver 1992, P. 6.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Prix Nobel de chimie en 1977, pour ses contributions à la théorie des structures dissipatives, Prigogine publie en 1979 *La nouvelle Alliance*, avec la philosophe Isabelle Stengers. Au désenchantement évoqué par un autre prix Nobel, Jacques Monod (*Le Hasard et la nécessité*, 1970) qui souligne la solitude de l'homme, dans un monde soumis au hasard au déterminisme, les auteurs opposent un ré-enchantement, une alliance possible à partir du dialogue scientifique de l'homme avec la nature. La métamorphose de la science permet en effet de sortir de la négation du temps qui caractérisait la dynamique dans la physique classique, et que d'une certaine manière, la physique quantique et la relativité ont maintenue.

²²⁸ Bergson avait opposé dans « l'évolution créatrice » la durée telle qu'elle est vécue et le temps de la science, qui se donnait des objets permettant d'affirmer un temps répétitif et abstrait. Chez Bergson, cette double forme, répétitive et imaginaire participent toutes deux à notre conscience du temps. Newton écrivait ainsi dans les « *Principia* » : « *Le temps absolu, vrai et mathématique, en lui-même et de sa propre nature, coule uniformément sans relation à rien d'extérieur, et d'un autre nom est appelé Durée.* »

²²⁹ Oeuvres : Essai sur les données immédiates de la conscience ; Matière et mémoire ; Le rire ; L'évolution créatrice ; L'énergie spirituelle ; Les deux sources de la morale et de la religion ; La pensée et le mouvant / Henri Bergson ; textes annotés par André Robinet ; introduction par Henri Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, P. 500.

de prolonger le mode de fonctionnement de la vie dont il est issu. Par l'activité de l'art, l'homme construit un monde artificiel qui amène une forme de nouvel ordre. Par exemple, les artistes du Land Art, produisaient des œuvres à travers des processus où l'imaginaire de l'homme intégrait et prolongeait l'ordre du système de la nature. Il en résultait un nouvel ordre plus élevé.

Si l'art permet de contester un certain ordre établi dans l'univers humain, il permet aussi une manière d'inventer de l'impossible et de l'irrationnel. Prenons l'exemple de Lewis Carroll où dans « *Alice au pays des merveilles* », Alice traverse de l'autre côté du miroir, ou encore lorsque Magritte note sur son tableau « *Ceci n'est pas une pipe* », il s'agit d'affirmations qui sont, bien évidemment absurdes sur le plan rationnel, et pourtant elles provoquent des images qui soulèvent des questionnements.

On peut dire qu'il s'agit de la création de nouveaux mondes qui existent chacun dans un nouvel ordre, imaginaire, virtuels, parallèle au monde réel. Lorsque Dali peint des montres molles qui semblent fondre sous l'effet de la chaleur, quand la Mort en personne se présente dans le film de Bergman « *Le septième sceau* » ou dans « *Le testament d'Orphée* » de Cocteau, on assiste à des surgissements variés de cette capacité imaginaire et artistique avec laquelle l'homme veut refaire le monde. Peut-être une manière de défier la mort en recréant un monde où elle n'en serait pas la finalité ?

Ici, l'impact créatif sert la mouvance de la pensée artistique, il permet ainsi un éternel retour à la case départ, une case qui multiplie les données du savoir à chaque retour qui mène à un nouveau départ, un inconnu à découvrir et à inventer. Ce faisant, on se met à la place de la nature pour en comprendre son processus de création. Comment ce qui naît de la main de l'artiste peut devenir une suite naturelle qui anime une nouvelle vision de la vie. L'imaginaire ne relève plus de l'image, elle n'est que le témoin, il relève plutôt de l'espace temporel du moment de la découverte et de la sensation.

Quant à l'impact créatif, il devient pour l'artiste, un processus le menant à poser un geste qui lui permet ce refus d'imiter la réalité. L'artiste se pose comme un être créateur, un découvreur d'un état d'être vivant. Réinventer un nouveau monde ne serait-il pas d'une certaine manière, un défi menant à ce qu'on désigne « *anti-entropie, anti-naturel* »²³⁰ L'être créatif vise à contredire la rationalité du réel par l'art, à défier le raisonnable, à donner corps à l'impossible et à l'absurde. Quand on parle de l'absurde, Albert Camus dit que « [...] *la joie absurde par excellence, c'est la création.* »²³¹, et Nietzsche, pour sa part avait écrit que « *L'art et rien que l'art, nous avons l'art afin de ne point mourir de la vérité.* »²³²

Incidentement, l'art pourrait se résumer par un mot, « *Imagine* ». Tout en respectant les lois qui régissent l'univers, l'être créatif vit dans l'illusion de les défier, grâce à sa force spirituelle qui

²³⁰ Ilya Prigogine le disait dans son livre « les lois du chaos », P. 27 : Quels sont les grands événements de l'histoire du monde ? Certainement la naissance de l'univers ou la naissance de la vie. Il y a à ce sujet une histoire amusante d'Isaac Asimov. (Isaac Asimov, *The Last Question* (1956), in *Robot Dreams*, Berkeley Books, New York, 1986.) « Serons-nous un jour capables de battre le second principe de thermodynamique ? » Telle est la question qu'un peuple, de génération en génération, de civilisation en civilisation, demande à un ordinateur géant. Pourtant l'ordinateur répond toujours : « Les données ne sont pas suffisantes. » Des milliards d'années passent, les étoiles et les galaxies meurent mais l'ordinateur connecté directement à l'espace-temps continue à calculer. A la fin, l'univers est mort mais l'ordinateur arrive à sa réponse. Il sait maintenant comment battre le second principe et c'est à ce moment qu'un nouvel univers naît. Pour lui, la naissance de l'Univers ou la naissance de la vie est Anti-entropie, Anti-nature.

²³¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Ed. Gallimard, 1942, P.127.

²³² <http://easy-rider31.skyrock.com/2991033269-Friedrich-Nietzsche.html>

le rend apte à créer de l'impossible, à générer des univers qui s'opposent au raisonnable. André Malraux voyait l'art comme un « anti-destin » et une « anti-raison ».

On constate donc que la vie et l'art ont une remarquable parenté. La vie, cet ensemble de processus dont le fonctionnement se distingue de ceux de la matière inerte, se présente comme un défi lancé aux lois du monde physique. L'art, se présente comme un ensemble de productions artificielles, issues de l'esprit de l'homme. Il se présente, lui aussi, comme une manifestation défiant la rationalité du monde. Si bien que, d'une certaine manière, l'artiste, depuis le début des temps, par son imaginaire, prolonge une démarche naturelle du vivant.

Selon Elié Faure, « *l'acte de création, en chair comme en esprit, [...] enfin de compte, n'est fait que pour nourrir la mort.* »²³³ Qu'il s'agisse de créativité artistique, scientifique ou autre, la seule issue possible, pour la suite du monde, passe par l'entropie, ce principe de mort qui nous force à réagir en réponse au chaos des systèmes incontrôlables qui gèrent l'univers.

La complexité de l'esprit humain appose un impact dans toutes sortes de domaines. L'impact créatif peut offrir ce retour au point de départ, mais en engendrant un état chaotique à chaque retour, une nouvelle inconnue à redéfinir. Partagé entre son sens créatif (imagine) et les frontières physiques de son univers matériel, l'homme voit s'ouvrir devant lui un espace à la foi défini (dans la matérialité) et indéfini (dans son irrationalité) de création. La vie et l'art seraient-elle les seules droites parallèles qui finissent par se croiser ?

Sous cet aspect, l'œuvre de Robert Smithson nous révèle ce caractère transitoire et éphémère de tout phénomène. Le temps de l'intervention et le lieu choisi conditionne ce caractère transitoire de l'œuvre dont la durée physique est aléatoire : « *A la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire et de l'éphémère.* »²³⁴ Comme l'être humain, l'œuvre, en tant qu'organisme autonome conçu pour mourir, révèle le concept de la rupture totale face au caractère de pérennité autrefois accordé à l'œuvre d'art. Revendiquer l'éphémère dans l'œuvre d'art, c'est lui accorder le statut d'œuvre vivante, autonome et libre.

La quête et les réalisations de Smithson rencontrent l'adage latin mentionné au début de ce texte, « *Souviens toi que tu dois mourir* », ainsi on ne saisit le véritable sens de la vie qu'en faisant face à la réalité de la mort.

II. L'entropie, Un processus artistique

Pour comprendre l'entropie, pensons à un bac rempli de sable, blanc d'un côté et noir de l'autre. Imaginons une personne qui se trouve dans ce bac et qui marche dans le sens des aiguilles d'une montre, ce qui a pour effet de brasser les couleurs du sable qui deviennent de moins en moins distinctes. Si la personne refait le chemin inverse et marche exactement le même temps, il est inutile de penser que le sable retrouvera ses deux couleurs distinctes qui existaient à l'origine. Peu importe les efforts déployés, nous sommes en présence d'un état de désordre qui s'amplifie à travers l'énergie et le temps déployé, c'est ce qu'on appelle le processus de l'entropie, un processus où les choses sont assimilées pour se transformer en autre chose.

²³³ Elié Faure, Histoire de l'art, l'esprit des formes, tome 2, Ed. Livre de poche, 1976, P. 287.

²³⁴ Filippo Tommaso Marinetti, Le Futurisme, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, 1980, P. 118.

« Certes, si on filmait une telle expérience, on pourrait faire la démonstration de la réversibilité de l'éternité en montrant le film à l'envers, mais tôt ou tard, ce serait le film qui se désagrègerait ou perdu, pour finir dans l'état d'irréversibilité. Ceci incite à penser que le cinéma permet d'échapper de façon illusoire ou temporaire à la disparition. La fausse immortalité du film donne au spectateur une illusion de contrôle sur l'éternité, mais les superstars fondent aussi. »²³⁵

Dans l'œuvre de Robert Smithson, il est important d'identifier plusieurs termes qui servent de fils conducteurs et qui contribuent dans l'édification de sa production artistique. La notion d'entropie semble déterminante dans l'élaboration de sa pensée créatrice. C'est par elle que son œuvre se développe, elle est dynamique, imprévisible, hasardeuse et aussi violente. L'entropie se définit comme suit : grandeur qui en thermodynamique permet d'évaluer la dégradation de l'énergie d'un système. L'entropie d'un système caractérise son degré de désordre.

Le thème du « désordre », il est prédominant et c'est de lui que découlent d'autres thèmes semblables : la ruine, le chaos, la perturbation, l'agitation, le trouble... Un langage qui mène vers le processus pour la mise en situation, celle qui soulève l'intérêt de l'artiste, dans le sens de provoquer une stimulation créatrice.

Les physiciens parlent d'entropie pour décrire la perte de l'énergie dans la matière. C'est ce principe qui intéresse Smithson. Pour lui l'entropie représente « un modèle paradoxal qui caractérise à la fois l'inertie, la solidification et la cristallisation mais aussi l'instantané, et un effondrement interne. Négation du temps, l'entropie caractérise l'immobilité. Mais elle sert surtout cette fraction, cette séquence infinitésimale où le passé et le futur refluent dans le présent. On rejoint ici la théorie des trous noirs, qui explique comme certaines étoiles s'effondrent sur elles-mêmes, qui a partie liée avec thermodynamique. »²³⁶ L'artiste se donne pour tâche de chercher les signes du temps transitoire dans l'espace concret. Il dit « L'art est fondé sur la dénaturation. »²³⁷

En effet, l'imagination de Smithson est occupée par la production entropique d'anti-forme, rendue visible dans son œuvre « *Partially Buried Woodshed (1970)* », la défaite de la forme cédant sous la pesanteur, ou encore son célèbre exemple de la transformation entropique, « *Spiral Jetty* ». On le voit bien, tout dans l'œuvre de Smithson, glisse, coule, s'effondre, s'enlise, disparaît etc...

« De l'ordre au désordre, il y a continuité : un nouvel ordre n'est jamais que le succédané d'un désordre ancien, le désordre n'étant finalement qu'une autre espèce d'ordre. On comprend ainsi que la poétique de Smithson ne cherche pas tant à nier le désordre qu'à en faire un principe de son art. »²³⁸

²³⁵ Robert Smithson, Une visite aux monuments de Passaic New Jersey, in Robert Smithson : Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973 (catalogue d'exposition), Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, P. 183.

²³⁶ Gilles A. Tiberghien, Land Art, Ed. Carré, Paris, 1993, P. 144.

²³⁷ Christophe Dimino, L'art contemporain, Ed. SCALA, Paris, 2005, P. 82

²³⁸ http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbel2.htm

1. La ruine

Ici, on fait le parallèle entre la notion d'entropie, en regardant les effets qu'occasionne le temps sur ce qui a été construit par l'homme. On ne peut croire qu'un jour ou l'autre, l'effet du temps, ne parvienne à prendre le dessus sur la construction humaine, la réduisant ainsi à l'état de ruine. La violence de la nature se manifeste toujours dans la destruction des travaux humains et ne laisse place qu'à des décombres. La ruine est un fragment, comme les vestiges d'un monument disparu ou d'une histoire qui n'est plus. La ruine évoque donc l'absence de vie humaine. On peut penser à Pompéi, cette antique cité enterrée dans l'éruption du Vésuve. La ville nous est restituée, figée dans le temps, paralysée par la catastrophe naturelle, comme un insecte retrouvé dans l'ambre millénaire, intacte mais sans vie. Ainsi la ruine, par sa présence, impose son propre univers avec son ambiance, et finit par se détacher de son passé.

Pour Smithson, le temps représente ce qui porte l'entropie. Il est la cause dynamique du changement, ce qui occasionne l'imprévisibilité des événements. Dans la relation homme-nature, la ruine incarne le plus souvent les rapports entre l'ordre de l'homme et le chaos naturel, jusqu'à ce que l'inverse se produise. C'est-à-dire la nature devenue victime du désordre des hommes et qui à son tour s'identifie comme un état de ruine. Mais attention, cette dualité entre le monde organisé et celui du chaos, celle de l'ordre versus le désordre, n'est qu'une illusion car nous savons que le système nature est le plus fort et qu'il l'emportera toujours sur l'homme. Il réintègrera ses lieux selon ses propres fonctionnements temporels. La nature n'a nul besoin de l'homme, elle existe par elle-même, comme un système énergétique auto-suffisant et autonome, alors que la survie de l'homme dépend entièrement d'elle.

Dans le cas de l'art, et plus spécifiquement Robert Smithson, l'intérêt pour l'entropie versus la temporalité, se situe dans le fait que l'artiste développe tout un système de mise en place à la réalisation d'une œuvre et que le résultat ne sera qu'éphémère. Dès que le processus de réalisation aura rendu l'œuvre finale, c'est le système de la nature qui prend le relais, commence alors la déconstruction à travers une assimilation qui progresse selon ses propres fonctionnements. Ainsi commence le cycle du vieillissement qui mènera l'œuvre jusqu'à sa complète disparition, une forme de mort rapide ou lente, ce n'est qu'une question de temps !

Au niveau de l'art, tout l'attrait des ruines pourrait venir du fait qu'une œuvre humaine soit quasiment perçue comme un produit de la nature. André Breton parlait d'une « *rêverie minéralogique* », comme un lieu où la nature et la culture des hommes se fondent ensemble pour ne faire qu'un et sans pouvoir réellement désigner qui est quoi. Dans cette confusion sur l'identité, l'art devient ainsi apprécié pour son matériau naturel tandis que les formes de la nature sont envisagées sous leur aspect esthétique, celui reconnu par un jugement de valeur établi par l'homme.

Dans une approche plus moderne de l'art, le Land Art de Robert Smithson, nous fait voir cette idée à l'inverse, ici c'est tout l'attrait des ruines qui fait qu'une œuvre de la nature soit perçue comme un produit de l'art.

« *Dans la méditation sur le travail de l'art s'infiltré, avec cette image d'un surgissement à partir des racines profondes, le modèle de la reproduction biologique. Un scénario désormais familier se confirme.* »²³⁹

²³⁹ Jeanneret Michel, *Perpetuum mobile, Métamorphoses du corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Ed. Macula. P.104.

Durant la Renaissance, la signification des ruines prend un autre sens. Les ruines sont vues comme le modèle d'une forme en perpétuel changement. On peut penser à Rome qui encore aujourd'hui est en constante métamorphose. On trouve, on découvre, on contourne des ruines, on adapte pour préserver ce passé qui raconte des histoires de l'humanité. Une ville éternelle qui se recycle constamment, elle offre le spectacle quotidien de la récupération de ses propres restes. À l'image de plusieurs autres villes qui ont survécues au temps, Rome produit une fascination pour l'énergie qu'elle dégage, à constamment s'adapter et se renouveler à travers l'usure des siècles qui passent.

Ainsi la nature, elle qui servait de modèle à l'art, se retrouve dans une situation ambivalente. L'homme cherche à la dominer de toutes les façons. Il faut voir les jardins français où la nature est exposée dans des formes géométriques parfaites, comme métamorphosée à l'image des seigneurs qui la possèdent ; « *La nature imite l'art qui la prend pour modèle.* »²⁴⁰

2. Imaginaire des Ruines par (dans) une vision de Romantisme et Land Art

Lorsqu'on interprète les pierres, nous remontons au début des temps, soit celui très ancien de la création mais aussi celui du début de l'humanité. Ainsi on peut imaginer une sorte de fusion très ancienne entre la nature et l'homme, comme si la lave des volcans s'apparentait au sang de l'homme. Novalis, à l'inverse, interprète à partir de l'œuvre d'art, soit la sculpture qui nous mène à son matériau brut, la pierre : « *ce n'est qu'en ces statues qui nous restent des temps passés de la beauté humaine que transparaissent ainsi l'esprit profond et la compréhension singulière du monde minéral.* »²⁴¹

Si on explore les ruines dans la peinture romantique, on constate qu'au lieu de s'opposer, la nature et l'homme se rejoignent ; le paysage et l'homme, le vivant et l'inerte, le naturel et l'artificiel. Ainsi l'art s'invente une imagerie poétique où d'anciennes ruines de châteaux, d'églises et autres constructions humaines, se retrouvent couvertes de lierre, calées dans le sol et agrippées par les racines. Les tableaux montrent une végétation reprenant ses droits sur les restes de ces architectures du passé, comme un retour à la normalité, la nature réintègre ses lieux.

Nous parlons ici d'une conception très occidentale d'un imaginaire philosophique basé sur la toute puissance des forces de la nature associées au divin. L'effet que produisent les ruines de l'homme contient une certaine universalité, d'ailleurs dans toutes les civilisations, la nature a toujours été associée à la divinité. On retrouve aussi une certaine part de surnaturel dans l'association nature et culture orientale. Qu'il s'agisse des ruines de Rome, les temples d'Angkor où des pyramides issues de la civilisation Maya²⁴², chacune de ces constructions humaines représente un riche passé qui fait montre d'une certaine domination et d'acclimatation de l'homme envers la nature. Malgré cette grandeur du passé humain, l'énergie constante et chaotique de la nature réassimile le lieu et ce n'est qu'au prix d'un

²⁴⁰ Morel Philippe, *Les Grottes maniéristes*, 1998, Paris, Ed. Macula, P.91.

²⁴¹ Novalis, *Semences*, trad. O. Schefer, Paris, Ed. Allia, P.106.

²⁴² Ce qui est caractéristique dans les civilisations antiques, c'est qu'il n'y a pas une structure ayant un but pratique pour l'homme. Plutôt ils sont liés à leur religion et leur rituel afin d'assurer la pérennité de l'ordre créé en vue de la subsistance de leur monde. Michael Heizer, dans son oeuvre « *Complex 1* », s'inspirait de deux constructions architecturales ayant appartenues à des civilisations antiques. Il prit comme exemple la pyramide de Djoser sur le site de Saqqarah en Egypte datant du 3^e millénaire avant J.C., puis du bâtiment du jeu de paume à Chichen Itza de la civilisation Maya au Mexique.

incessant combat de restauration des pierres, que l'homme parvient à conserver, d'une manière très artificielle ses vestiges du passé.

Finalement nous pouvons dire que « *l'art ne peut rivaliser avec la richesse morphologique de la nature* »²⁴³ et plus encore, que l'homme ne peut produire en quantité suffisante, cette énergie pure dégagée par le système chaotique de la nature pour pouvoir le contrer. Ainsi l'art est un des seuls moyens d'expression qui permette à l'homme de rejoindre la nature, non pas en la combattant mais en l'accompagnant dans le sens de transformer un chaos négatif en un chaos positif. Il ne s'agit pas pour l'artiste de faire de l'ordre, mais de transformer à travers la reconstruction d'un chaos qui va vers l'avant. « *La tâche de l'artiste est de remonter au chaos originel pour le transformer progressivement, au sein de l'œuvre d'art, en un chaos conscient, en une confusion organisée.* »²⁴⁴

Il serait réductif de considérer le chaos uniquement comme une origine, il faut aussi le voir comme accompagnant la création. Au même titre que le chaos, la pensée créatrice est en mouvement, elle n'a pas un point de départ et d'arrivée, elle est en perpétuelle continuité, comme la nature. « *L'habileté du savant romantique consiste à savoir varier les points de vue à l'infini, et les fragments sont l'expression d'une recherche expérimentale toujours recommencée, en vue d'une totalité qu'il s'agit de reconstruire pas à pas.* »²⁴⁵

Si le Romantisme s'est développé autour d'images poétiques reliées au passé : les mythologies, les dieux, les civilisations perdues et autres, une chose demeure toujours vivante, c'est la relation de l'homme avec la nature. L'art, même actuel et souvent plus urbain, ne peut se détacher totalement de cette nature dont il fait partie. Certains mouvements s'en inspirent plus que d'autres, par exemple le Land Art. Apparu dans le même souffle que le mouvement hippie, mouvement qui prône le retour à la terre, les artistes cherchent à retrouver l'interaction entre l'homme et la nature, elle qui passera du rang de simple modèle à celui de participant et d'acteur.

Dans un article, « *Une sédimentation de l'esprit : Earth Projets* », Robert Smithson, s'insurge contre les ruines romantiques, « *ces ruines mélancoliques de l'aristocratie nostalgique d'un temps révolu. La ruine pour Smithson n'a pas d'intérêt quand elle fixe le passé ; sa vertu à ses yeux est d'aspirer le futur en quelque sorte.* »²⁴⁶

Maintenant, ici, passons du romantisme et retrouvons-nous au 20^{ème} siècle, en Amérique, sur les rives du grand Lac salé en Utah, lieu où Robert Smithson érigera sa fameuse « *Spiral Jetty* ». Les temps et l'espace des paysages romantiques ne sont plus d'actualité mais cette grande œuvre du Land Art réanime d'une certaine manière, la pensée romantique, elle réactive les liens de la toute puissance énergétique de la matière qui impose son ordre imprévisible et chaotique.

Le Land Art, par la démesure des espaces où il prend forme, est l'expression contemporaine de ce qu'on pourrait appeler le « *sublime* »²⁴⁷, ce que Kant définissait comme le rapport à quoi tout le reste est petit. Mais le rapport entre Smithson et les Romantiques passe encore par d'autres voies ; cette recherche de terrain rocailleux qui le conduit à une exploration des

²⁴³ Michel Makarius, Ruines, Ed. Flammarion, 2004, P. 148.

²⁴⁴ Pierre Wat, Naissance de l'art romantique, Ed. Flammarion, Paris, 1998, P. 149.

²⁴⁵ Jean Lacoste, Le voyage en Italie de Goethe, Ed. P.U.F., Paris, 1999, P. 366.

²⁴⁶ Gilles A. Tiberghien, Nature, Art, Paysage, Ed. Actes sud, P. 88.

²⁴⁷ Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger (1790), Paris, Ed. Gallimard, 1985, P. 203. : « (...) et c'est volontiers que nous appelons sublimes ces phénomènes, car ils élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une tout autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparent toute-puissance de la nature. »

minéraux dans le New Jersey et qui est racontée dans son texte « *Le Pays du cristal* ». Comme pour les romantiques, les pierres sont comme des morceaux venus de l'infini spatial et temporel, elles provoquent une grande rêverie, elles ne parlent pas, elles laissent à imaginer. La ruine et le paysage en perpétuelle transformation sont comme une sorte d'écriture fragmentée, un livre fascinant auquel il manquerait certaines pages, voir des chapitres complets, un livre que seul l'imaginaire pourrait tenter de compléter.

Chez Smithson, la science des pierres porte à réfléchir sur l'analogie avec le langage. Ainsi on peut lire dans « *Le langage agonisant* », extrait de « *Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects* » : « *Le nom des minéraux et les minéraux eux-mêmes ne diffèrent pas les uns des autres, parce qu'au fond des deux – matériau et chose imprimée – commence un nombre abyssal de fissures. Les mots et les roches contiennent un langage qui suit une syntaxe de fentes et de ruptures. Il suffit de regarder n'importe quel mot assez longtemps pour le voir s'ouvrir en une série de failles, en un terrain de particules, chacune d'entre elles contenant son propre vide. [...]* »²⁴⁸ Smithson considère davantage le langage²⁴⁹ comme un matériau que comme des idées.

Ici, on parle d'un texte qui lie le langage au chaos originel, comme si la Terre et l'esprit humain étaient nés d'une même fusion.

On trouva après la mort de Smithson une esquisse faite d'après une gravure de Kircher. Elle illustre l'origine des montagnes et des volcans par des rivières de feu souterraines traversant le globe à partir d'un noyau de lave en fusion. Cette représentation quelque peu excentrique de la formation du monde illustre *le Livre de la Nature*, à travers des manifestations soulignant la multiplicité, la diversité et l'irrégularité, une façon d'évoquer un état chaotique, qui mène vers une théorie du désordre, ce qui intéressa Smithson.

La pensée de l'artiste ouvre sur une vision particulière du temps et de l'espace qu'il désigne par le terme d'entropie. Cette notion désigne une perte de l'énergie qu'il illustre par un espace qui serait absorbé par le temps, comme un lieu aspiré par un trou noir.

Parlant d'un terrain vague qu'il inspecte à Passaic, Smithson raconte : « *Ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui finiraient par y être édifiées. C'est le contraire de la ruine romantique parce que les édifices ne tombent pas en ruine après avoir été construits mais s'élèvent en ruine avant même de l'être.* »²⁵⁰

L'artiste voyait dans la nouvelle architecture l'expression de ce qu'est l'entropie : « *Au lieu de nous remémorer le passé comme le font les monuments anciens, les nouveaux semblent faire*

²⁴⁸ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990* une anthologie, Ed. Hazan pour l'édition française, 1997, P. 947, Repris in Robert Smithson, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973* (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, (Smithson fait allusion aux textes de T. Smith et Fried reproduits, P.195.

²⁴⁹ Claude Gintz, *La place de l'écrit dans l'œuvre de Robert Smithson*, in Robert Smithson, *le paysage entropique, 1960-1973*, op. cit., P. 182. P. 161.

²⁵⁰ Robert Smithson, « une visite aux monuments de Passaic », in Robert Smithson, *le paysage entropique, 1960-1973*, op. cit., P. 182. Voir aussi une autre traduction de ce texte dans le N°43 des Cahiers du musée national d'Art Moderne (printemps 1993), avec l'impeccable introduction de Jean-Pierre Criqui ; Ruines à l'envers.

oublier l'avenir ». ²⁵¹ Les édifices n'ont pas une présence réellement définie, ainsi ils laissent une possibilité à l'imaginaire sur ce que sera le futur. Selon Smithson, les nouvelles constructions de l'homme, ce qu'il décrit comme le panorama zéro, n'implique aucune mémoire ; il n'y a que le futur qui soit encore possible : « *Les banlieues existent sans passé relationnel et sans les grands événements de l'histoire. Oh, il y a bien quelques statues, une légende et quelques curiosités, mais pas de passé, seulement ce qui passe pour un futur.* » ²⁵² Selon Anaël Marion, la pensée de Smithson n'est pas exclusive à ce qui touche la transformation physique et littérale du paysage, il développe cette pensée comme un travail de « *fiction projective* ». ²⁵³ Dans la même foulée, l'artiste Till Roeskens parlait de la fiction qui naît en extrayant des choses du réel, et pour rajouter l'écrivain Suisse, Max Frisch dit, « (...) « *toute histoire que l'on peut raconter est déjà une fiction.* » ²⁵⁴

Pour Smithson, l'entropie se manifeste à travers les catastrophes naturelles, mais aussi dans plusieurs autres situations qui cette fois-ci n'ont rien à voir avec la nature, l'exemple de l'affaire du Watergate en est un, alors que tranquillement les têtes tombent les unes après les autres, jusqu'à atteindre celle du président qui finit à démissionner avant d'être destitué. Comme dans une catastrophe naturelle, les énergies libérées atteignent un point d'inertie qui rend impossible tout retour en arrière. L'entropie est partout et elle est constante, seuls les degrés de forces et la durée de temps varient dans ses manifestations.

Depuis le 20^{ème} siècle, la ruine est l'image qui nous permet de percevoir l'histoire des hommes et je dis bien « image » car la plupart des ruines de ce siècle n'existent que sur la pellicule photographique. Les ruines d'aujourd'hui ne concernent plus uniquement les vestiges des bâtiments, elles représentent l'ensemble de la société, celle qui les a érigées et qui en même temps les a abandonnées ou détruites. Ainsi ces ruines ne sont plus les témoins du passé mais ceux du présent. Un présent où la ruine ne peut se représenter autrement qu'à travers une mise en scène de la réalité, désormais et très souvent, vue dans son état de décrépitude. Ainsi l'art actuel se retourne sur la ruine moderne pour développer une pensée qui va vers la reconstruction, soit une vision de l'avenir de l'humanité. Plus concrètement, alors que la ruine des romantiques servait la sublimation du passé, la ruine du 20^{ème} siècle, au contraire, doit pousser l'art à sublimer ce que sera demain.

3. Spéculations fantasmagoriques dans l'œuvre et le site

Lors de ses nombreuses explorations de terrains, Smithson a toujours porté un grand intérêt aux usines désaffectées, ou aux chantiers abandonnés. Toutes ces matières à portée de main, ces matériaux et ces constructions dans ces lieux choisis par l'artiste, portent en eux des capacités énergétiques qui vont bien au delà du visuel. Ces espaces ont la capacité de fournir les éléments matériels où l'art et la nature, soit l'esprit et la matière, peuvent

²⁵¹ L'entropie et les nouveaux monuments, in Artforum, juin 1966, repris in Robert Smithson, Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973 (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, P. 162.

²⁵² Robert Smithson, The monuments of Passaic, in Robert Smithson, Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973 (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, P. 72.

²⁵³ Anaël Marion, L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments, in Revue d'art contemporain : Marges 14 Au-delà du Land Art printemps/été 2012, P. 47-59.

²⁵⁴ Anne-Françoise Penders, (a) filiations Robert Smithson/ Till Roeskens, in Revue d'art contemporain, Marges, printemps/ été, 2012, N° 14, Au-delà du l'Art, P. 73.

s'organiser dans un nouvel ordre qui ne relève que du vivant. Selon lui, «*Les solides ne sont que des particules qui s'organisent autour d'un flux, ce ne sont que des illusions objectives soutenant des grains de poussières, une collection de surfaces prêtes à se disloquer. Tout le chaos est relégué dans l'intérieur caché de l'art. En refusant les « miracles de la technologie », l'artiste se familiarise avec les moments corrodés, les états carbonifères de la pensée, les craquèlements de la boue mentale, dans le chaos géologique –dans les strates de la conscience esthétique. Les rebuts, entre esprit et matière sont une mine d'informations.* »²⁵⁵

Ce côté entropique, que contiennent les sites, agit comme vecteur dans le travail de l'artiste. Lorsqu'il choisit un espace abandonné, ce n'est pas pour retourner dans le passé, il souhaite le réhabiliter dans le temps présent en l'inscrivant comme une création actuelle. L'artiste a compris que les forces de la nature qui usent et érodent les constructions humaines, et qui pour finir, les restituent à la nature, fait partie intégrante des œuvres. Smithson ne peut concevoir l'œuvre autrement qu'en fonction de l'apport où elle existe par, et à travers les résonances émises par le lieu naturel. Il a dit, «*L'œuvre et le site s'inscrivent ainsi dans une relation dialectique. (Lorsque l'œuvre spécifique au site est conçue en termes de mise en valeur d'un terrain et installée dans une mine ou une carrière désaffectée, son motif de récupération et de défense va de soi.)*»²⁵⁶

Chaque artiste inscrit dans la démarche du Land Art, choisit un site selon des caractéristiques environnementales particulières. On peut ainsi penser à Michael Heizer qui est un des premiers à avoir poursuivi un projet à la manière de Smithson, c'est-à-dire qu'il rejoint la réhabilitation du lieu par l'art et l'inverse est aussi vrai. Heizer intervient le plus souvent, dans le vide, il choisit des vastes étendues du désert presque inhabitées. Pour Heizer, le désert est un espace avec lequel il a des affinités, un endroit où il peut travailler en direct, dans et à travers le physique du lieu.

Michael Heizer, fils d'archéologue, connaît bien les effets destructeurs du temps sur la matière qui compose les œuvres d'art. La majeure partie de l'histoire de la sculpture et de l'architecture ne consiste qu'en restes de fragments ainsi que de ruines qui sont les résultats de la destruction venue de la nature ou de l'homme, à travers les temps.

Son œuvre gigantesque «*Double Negative* » est réalisée en 1969, dans une région désertique du Nevada. Il s'agit de deux très longues tranchées qui sont creusées par l'impact de la dynamite et des excavatrices. Ainsi, l'œuvre apparaît dans une parfaite géométrie qui se présente comme une antithèse au paysage accidenté et aux formes organiques qui composent le lieu. Au final, on contemple l'intervention artistique de Michael Heizer, elle s'affiche comme un plan dessiné du paysage qui ainsi détermine une nouvelle organisation du lieu.

Quant à Smithson, pour réaliser sa création avec le lieu choisi, il utilise de la machinerie venue du génie civil telles les grues mécaniques, les bulldozers, les excavatrices et les pelleteuses. Toutes ces machines ont un caractère entropique,²⁵⁷ dans ce sens qu'elles sont

²⁵⁵ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990* une anthologie, Ed. Hazan pour l'édition française, 1997, P.947, in Robert Smithson, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973* (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, (Smithson fait allusion aux textes de T. Smith et Fried reproduits, P.195.

²⁵⁶ Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990* une anthologie, Ed. Hazan pour l'édition française, 1997, P. 1148.

²⁵⁷ La culture qui prétend s'ériger par les moyens de la technologie ne peut, aux yeux de Smithson, échapper au modèle de la nature : «*Les instruments de la technique vont faire à nouveau partie de la géologie de la Terre, en réintégrant leur état d'origine. Comme les dinosaures, les machines doivent retourner en poussière ou être rongées par la rouille.*» : «*Une sédimentation de l'esprit : Earth Projets* », in Robert Smithson, *une rétrospective*, Op. Cit., P. 193.

construites et dotées de la puissance nécessaire pour arriver à leurs fins, qu'elles soient constructives ou destructives. L'impact de l'agression mécanique vient spécifiquement de l'homme. Smithson fait ainsi l'éloge des outils de l'homme ; « *les procédés de construction lourde ont une espèce de grandeur primordiale, dévastatrice.* »²⁵⁸

Mais ici, il est un fait à remarquer et qui démontre bien le caractère de l'entropie dans le système nature, c'est que les plus grandioses et solides constructions de l'homme, ne sont jamais définitivement achevées. Dès que terminées, ces constructions demandent de l'entretien et des modifications aux plans d'origine, l'activité de la nature n'étant jamais suspendue, cette constante mouvance énergétique impose à l'homme un perpétuel combat pour maintenir son système en place.

L'homme, dans sa quête de stabilité, de définitif, je dirais presque sa quête d'éternité, doit s'ajuster aux affaissements de terrains, aux fissures dans les murs, aux gels et dégels, bref, à l'activité de la nature qui dégage des énergies imprévisibles en constante évolution. Tout, dans le fonctionnement de la nature, n'est qu'impact généré à différentes échelles de valeurs quand à la puissance et le temps.

4. Créer le désordre du lieu par l'intervention artistique

Smithson parlait de son attitude vis-à-vis de la nature : « [...] j'ai développé une dialectique esprit – matière pour exprimer le double aspect de la nature. J'en suis venu à une conception dualité qui passe d'un aspect à l'autre. Qui n'implique nullement la nature anthropomorphique à l'environnement. Mais, assurément, je penche davantage vers l'inorganique que vers l'organique. L'organique est plus proche de l'idée de la nature : le dénaturé, l'artificiel m'intéresse davantage qu'une quelconque forme de naturalisme. »²⁵⁹

Smithson commence à réaliser des œuvres destinées à demeurer en place. Sa création « *Asphalt Rundown (Déversement d'asphalte, 1969)* », oeuvre qu'il réalise dans une carrière abandonnée aux environs de Rome. Il utilise des camions à benne chargés d'asphalte, qu'il fait déverser sur le flanc d'une colline sablonneuse, provoquant ainsi une coulée d'asphalte qui imbibe et colore le terrain, ce qui n'est pas sans rappeler le très proche passé de peinture dans lequel évoluait Smithson. Un peu à la manière du dripping utilisée par Jackson Pollock pour la réalisation de ses tableaux abstraits. Comme Michael Heizer qui s'approprie un territoire en dessinant sur le terrain même, un plan du paysage, Smithson l'intègre comme oeuvre d'art, en le colorant. Nous sommes en présence d'une forme de peinture du lieu où la seule forme de représentation est celle de l'esprit de l'artiste qui oeuvre à soulever et à présenter l'état chaotique des lieux.

A ce propos, Christine Buci- Glucksmann écrit « *Au modernisme qui dissimulait le chaos à l'intérieur de l'art, il convient d'opposer un art qui fait du chaos sa matière et son ordre.* »²⁶⁰

L'esthétique de l'informe qui dominait la peinture abstraite américaine, comme par exemple, les drippings de Pollock, a désormais atteint l'état d'autosuffisance, l'image n'est plus une représentation du réel, elle est la réalité et encore une fois l'art comble le fossé qui le rapproche de la vie.

²⁵⁸ <http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm>

²⁵⁹ Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, in Gilles A. Tlberghien, Land Art, Paris, Ed. Carée, 1993, P. 282.

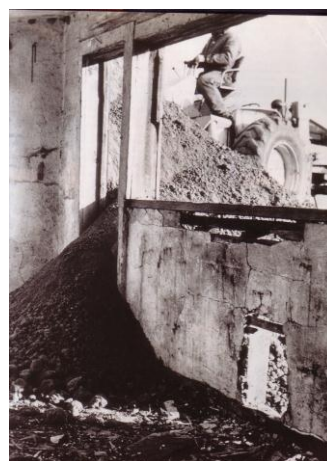
²⁶⁰ Buci-Glucksmann Christine, l'œil cartographique de l'art, Paris, Ed. Galilée, 1996, P. 108.



Asphalte Rundown (déversement d'asphalte) 1969

Avec « *Asphalt Rundown* », Smithson substituait la surface de la toile par un espace naturel abandonné. Ainsi, l'asphalte remplace la peinture et c'est par la couleur qu'émerge l'œuvre, elle prend vie et s'articule entre la matière terre et celle de l'asphalte.

Ce déversement renvoie à l'entropie mais aussi au geste du dripping de Jackson Pollock. Quand Smithson fait déverser l'asphalte, le mouvement de cette coulée s'inscrit dans l'entropie. De plus, le choix du site ainsi que celui du matériau utilisé, favorise l'entropie car l'asphalte est un matériau qui s'oppose à la vision écologique que nous avons du milieu naturel. De la même manière, Smithson réalise à Vancouver, « *Glue Pour (Coulée de colle, 1970)* ». Un tonneau de colle a été déversé sur une pente de terre et de gravier, en coulant la colle s'est infiltrée dans la terre de surface, une autre version pour retrouver l'entropie.



Cabane à bois partiellement ensevelie, 1970, 3x33x14m, Kent Ohio

Dans une autre intervention, Smithson utilise de nouveau les camions à benne pour une action qu'il réalise à l'Université du Kent en Ohio. « *Partially Buried Woodshed (Cabane à bois partiellement ensevelie), 1970* » est un amoncellement de terre qui recouvre partiellement un hangar abandonné. L'artiste fait déverser vingt bennes de terre sur le baraquement, jusqu'à ce que la poutre porteuse finisse par céder. Le bâtiment s'écrase presque en entier sous le poids de la terre et devient ainsi une démonstration métaphorique qui présente une victoire de la nature sur le génie architectural de l'homme. Cet effondrement présentait en direct et en accéléré, une manifestation de l'entropie, soit l'état de désordre grandissant dans un système

détruit par l'action, soit la durée du temps de l'intervention, et la pesanteur qui agissait comme puissance énergétique. Smithson fit don de sa création à l'Université du Kent, en expliquant que : « *Tout dans le baraquement appartient à l'œuvre et que rien ne doit être changé. L'œuvre d'art tout entière est sujette aux intempéries, qui doivent être considérées comme partie constitutives.* »²⁶¹

Pour Smithson, représenter l'entropie sert à mettre en évidence le processus de transformation que subissent les œuvres de l'homme soumises à l'action des forces de la nature qui interviennent dans le temps. Dans « *Partially Buried Woodshed* » l'artiste transgresse le rôle de la nature en se mettant à sa place. Il déploie dans un court délai, une énergie destructrice qui d'un point de vue temporel, aurait mis beaucoup plus de temps à se produire, si elle était venue de la nature elle-même. Par contre, il faut bien noter que l'énergie venue de la technologie de l'homme, n'est en rien comparable à celle déployée par la nature lorsque surviennent les grands cataclysmes, les destructions provoquées par un séisme, un raz-de-marée, des catastrophes naturelles qui se manifestent à grande échelle et souvent, sans aucun avertissement.

Smithson, pour établir l'entropie, voue une véritable prédilection aux chantiers et aux carrières abandonnés, des « non - espaces » de la plus grande importance qui deviennent des lieux de création. Par le geste artistique, il provoque la nature, il remet en vie ce qui semblait arrêté et éteint à tout jamais, une sorte de récupération naturelle dans une communion établie dans une forme « art-nature ».

Certes, dans le processus de l'impact, je dirais que j'utilise l'objet usuel constitué de verre industriel et que l'éclatement de la matière que je provoque, donne un caractère entropique à l'œuvre à faire. Par les choix et les gestes que je pose, en tant qu'être créatif et vivant, je me positionne moi-même, comme cette « Nature » chaotique qui reprendrait ses droits sur cette matière industrielle et inerte.

Personnellement, si je fais un rapprochement entre ma propre démarche et celle de Smithson, c'est au niveau de l'intégration d'un nouvel ordre donné au matériau. Ainsi, je réorganise mes fragments éclatés d'une manière hasardeuse et chaotique, une manière venue du processus engendré par l'impact violent du coup de marteau, ce qui m'amène à reconstruire à partir des éclats de verre.

Le verre qui était auparavant la composante matérielle de l'objet usuel créé par l'homme (vitrine, fenêtre, porte, etc...), renaît comme une nouvelle matière. Le tesson de verre servirait l'association avec la matière naturelle, comme si l'humain pouvait générer lui-même de la matière pure et présentée sous la forme d'une métaphore. Ici, le rôle de l'impact, sert d'agitateur et de perturbateur du matériau, comme celui du pouvoir énergétique de la nature qui agit dans le temps pour annihiler graduellement les constructions humaines. Ainsi, dans les cas de « *Double negative* » de Heizer et « *Spiral Jetty* » de Smithson, l'esprit de l'homme, par l'art, se confronte à la nature même si la cause est perdue d'avance.

²⁶¹ <http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.ht>

5. « *Spiral Jetty* » et l'affrontement des systèmes

Ici, on va réintroduire la notion du temps par la pensée physique de Prigogine : « *L'histoire que nous allons conter est aussi celle de la nature, à la fois celle de nos conceptions de la nature et celle de nos rapports matériels avec elle, des effets que nous y produisons et des processus que nous y cultivons systématiquement, en la peuplant notamment de machine... Nous explorons une nature aux évolutions multiples et divergentes, qui nous donne à penser non pas un temps aux dépens des autres mais la coexistence de temps irréductiblement différents et articulés. Deux positions affrontées. Newton dans la principe : « le temps absolu, vrai et mathématique, en lui-même et de par sa propre nature, coule uniformément sans relation à rien d'extérieur, et d'un autre nom est appelé Duré. » Bergson, dans l'Évolution créatrice : « l'Univers dure. Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau. » Désormais, ces deux dimensions s'articulent au lieu de s'exclure. Le temps aujourd'hui retrouvé, c'est aussi le temps qui ne parle plus de solitude, mais de l'alliance de l'homme avec la nature qu'il décrit. »²⁶²*

Lors de la réalisation du projet « *Partially Buried Woodshed (Cabane à bois partiellement ensevelie), 1970* », Smithson soulève qu'il y a eu des problèmes avec l'un des journaux locaux. « *Ils ne voyaient pas dans ce geste quelque chose de réellement positif et il y eut un article assez négatif sous le titre : « Il's a Mud Mud Mud World. »*²⁶³ Mais en réalité, ce sont là des préoccupations qui échappent aux architectes. Je pense à une autre problème qui existe aussi : celui de la réhabilitation des mines. »²⁶⁴

L'artiste fait appel à des entreprises commerciales, des firmes d'ingénieurs et des agents immobiliers, afin d'entreprendre des démarches administratives et techniques pour obtenir des sites, avec pour but de contribuer à une réhabilitation créative. Nous sommes en février 1970 et Smithson, sans projet déterminé quant à ce qu'il veut créer, fait la location de quatre hectares du Grand Lac Salé dans l'Utah. Il se rend sur le site pour se faire une idée de sa future création, et découvre finalement l'emplacement d'un ancien gisement de pétrole abandonné, aux abords du lac. Les machines avaient été laissées sur place, sales et enduites d'une épaisse couche noire, tout était condamné à la rouille et la corrosion. Il s'agit d'un paysage qui lui rappelle les anciennes usines désaffectées qui présentent toujours une certaine part de désordre écologique, avec le départ hâtif des industriels insouciant de la décontamination et de la remise en ordre des terrains.

Malgré tout, c'est justement à travers ce genre de terrain que l'artiste peut mettre en branle sa confrontation entre les différents systèmes, en vue de créer un nouvel ordre menant à une réhabilitation créatrice. Ainsi Smithson nous décrit le lieu : « *Cela procurait un grand plaisir de voir toutes ces structures incohérentes. Ce site témoignait de l'existence de toute une succession de systèmes produits par l'homme qui s'embourbaient dans les espérances perdues. »*²⁶⁵

²⁶² Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Ed. Gallimard, 1979, P. 53.

²⁶³ *Il's a Mud Mud Mud World* (c'est un monde boue, boue, boue), par référence au titre du célèbre film « *It's a Mad Mad Mad Mad World* » (c'est le monde fou, fou, fou.)

²⁶⁴ Robert Smithson, *L'entropie rendue visible*, in Robert Smithson, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973* (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, P. 216.

²⁶⁵ Robert Smithson, « *Spiral Jetty* », in Robert Smithson, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973* (catalogue d'exposition), 1994, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, (Smithson fait allusion aux textes de T. Smith et Fried reproduits, P. 206.

Le lieu choisi révèle un état entropique très élevé, il inspire l'artiste pour une intervention créatrice. C'est un des rares endroits du lac où l'eau atteint la rive qui se dessine en forme de rond-point, de là lui vient son inspiration pour une forme circulaire en mouvement, une spirale. Ici, je cite Robert Smithson : *« Tout artiste voue son existence à de tels mirages. La tenace illusion de solidité, la non-existence des choses et ce que l'artiste utilise comme « matériau ». C'est cette absence de matière qui pèse si fort sur lui et l'incite à invoquer la pesanteur [...]. C'est la dimension de l'absence qui reste à trouver. »*²⁶⁶

L'œuvre se compose de terre et de basalte qui est extrait des berges du lac, pour former une diagonale qui conduit vers une succession de cercles qui s'enroulent sur sa gauche en se refermant vers l'intérieur.

Dépendant du point de vue que l'on prend, l'échelle de la spirale est changeante. Vue de face, l'œil confond souvent les différentes composantes de matière partagées entre l'eau et la surface, provoquant ainsi une vibration visuelle causée par les effets de lumière frappant les particules de sel, la terre et l'horizon. Si on se déplace sur la sculpture elle-même, le chemin des répétitions circulaires perturbe tous les repères. Voici la vision de Smithson pour décrire son œuvre : *« Tandis que je regardais le site, il se réverbéra sur tout l'horizon comme pour suggérer un cyclone immobile, pendant que le vacillement de la lumière faisait trembler le panorama tout entier. Une sorte de secousse assoupie se répandit dans l'immobilité palpitante, en une sensation de tournoiement sans mouvement. Ce site était un rond-point qui s'enfermait dans une immense rondeur. De cet espace en giration, surgit la virtualité de la Spiral Jetty. [...] Ce fut comme si une succession d'ondes et de pulsations faisaient osciller la terre ferme et que le lac demeurait tranquille comme un roc. La bordure du lac devint la bordure du soleil, une courbe bouillante, une explosion se soulevant en une protubérance enflammée. La matière s'effondra dans le lac, s'y reflétant en forme de spirale. »*²⁶⁷

Il est important de voir le film tourné par Smithson pour bien comprendre et voir l'ampleur de l'œuvre, *« Spiral Jetty »*²⁶⁸ : Il présente une œuvre majeure qui s'édifie de la même manière qu'un chantier de construction et qui demande des mois de travaux.

Je voudrais noter ici, que le processus de travail de Smithson implique tout un « système » qui impose un ordre de progression technique, caractéristique à l'humain. Cette création artistique évolue dans le temps et impose des étapes qui débutent avec la signature des baux de location du terrain, en passant par les contrats des firmes d'ingénieurs, la cartographie, les photos de la progression des travaux, les séquences filmées, en fait, tout ce qui se rattache au dossier d'un chantier de construction, de l'idée, jusqu'à sa matérialisation. Tous les documents sont conservés et servent à des fins d'expositions en galeries, ils sont aussi utilisés comme matériel faisant partie de l'œuvre pour tout ce qui a trait à l'édition de livres et catalogues. Dès que l'œuvre de l'homme est terminée, Smithson l'abandonne à la nature qui prend le relais en se réappropriant l'espace et l'œuvre, dans un temps qui lui est propre.

L'artiste se fait filmer à partir d'une caméra tenue dans un hélicoptère. L'engin exécute des cercles et le suit dans une course folle qu'il fait sur les roches, en suivant le tracé de l'œuvre entourée d'une eau rougeâtre. Smithson découvre une symbolique dans cette couleur rouge de l'eau qu'il présente comme du sang, les courants marins deviennent comme des veines et des

²⁶⁶ Gilles A. Tiberghien, Land Art, Ed. Carré, Paris, 1993, P. 259.

²⁶⁷ Robert Smithson: Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973 (catalogue d'exposition), Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, P.206.

²⁶⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=fTx4Pp4aPXA>

artères dans une constante activité sanguine. L'eau, dans sa fonction de miroir reflétant le soleil, perturbe la vue ainsi que la compréhension du lieu sculptural.

Smithson dira de son œuvre : « *Dans la Spiral Jetty, l'irrationnel prend le dessus (et vous entraîne en un monde qui ne s'exprime ni par des nombres, ni par une quelconque rationalité. Au lieu de rejeter l'ambiguïté, on l'y admet, au lieu d'atténuer la contradiction, on les y avive...l'alogos subvertit le logos.* »²⁶⁹

Il est intéressant de constater que la « *Spiral Jetty* » s'est retrouvée en 1972, immergée par quelques mètres de profondeur. Les cycles de la nature sont imprévisibles et chaotiques, le hasard fait partie du caractère entropique de l'évolution naturelle, à un point tel qu'en 1999, la spirale est réapparue à cause de la variation du niveau des eaux. Récemment, des comités pour la conservation de la « *Spiral Jetty* » se sont formés, en raison d'une nouvelle spéculation pétrolière qui menacerait le lieu de l'œuvre.

On assiste ainsi à une confrontation en règle entre différents systèmes, et que devient l'art dans tout ça ? Le système de l'homme (Smithson) bouleverse le système nature par la création de l'œuvre. Le système nature bouleverse l'œuvre par les variations du niveau des eaux. Le système financier s'attaque à la nature, et par le fait même, à l'œuvre, du fait, des vues qu'ont les pétrolières pour les forages du terrain. Finalement, un autre système prend naissance, celui des conservateurs et protecteurs de l'art, qui réagit contre les pétrolières pour sauvegarder l'oeuvre. On assiste à un phénomène d'actions – réactions des systèmes, et les degrés d'entropies sont évidents.

Smithson démontre l'irréversibilité de l'éternité au moyen d'une expérience artistique qui atteste ce phénomène qu'est l'entropie. L'œuvre est prise dans une mouvance du temps et des différents ordres qui la côtoie. L'ordre des uns devient le désordre des autres, dans une suite sans fin. Le mouvement énergétique apparaît dès la conception de l'œuvre à faire. Alors, entre l'homme et la nature les mouvances s'accroissent dans une totale irréversibilité. Tous deux sont en devenir vers un nouvel état d'être, formé d'artificiel et de naturel. Ainsi on peut se demander s'il en résulte une sculpture imitant la nature ou bien une nature imitant l'art.

Un peu à la façon Duchamp, qui a su provoquer une entropie cérébrale, en exposant un urinoir baptisé « *Fountain* », Smithson a permis à l'art d'être le déclencheur d'une énergie qui se propage en chaîne et qui provoque une foule de passages qui viennent de la matière cérébrale pour aller vers la matière physique, matérielle et naturelle. La forme peut devenir informe car le hasard venu des effets énergétiques de la nature modifie le contenu et les perceptions de la construction humaine.

Smithson s'interroge sur le sens de l'oeuvre ; « *Où est donc le point central, l'axe, l'intérêt dominant, les positions fixes, les structures absolues ou le but recherché ? L'esprit est toujours refoulé vers la périphérie sur des trajectoires imprévisibles qui donnent le vertige.* »²⁷⁰

Les œuvres du Land Art ont la caractéristique d'être de l'art éphémère, le temps de dégradation pouvant varier de quelques secondes à plusieurs années et quelques fois des siècles. Il n'y a pas seulement l'imminence de la disparition/destruction qui donne le caractère éphémère de l'oeuvre, mais surtout la volonté de l'artiste : l'usage de matériaux périssables (assurément) ou encore, assimilable par l'environnement. Mais également la décision

²⁶⁹ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Op. cit., P. 207.

²⁷⁰ Robert Smithson, *Un musée du langage au voisinage de l'art*, Op. cit., P. 191.

d'abandonner l'oeuvre, sans jamais opérer de restauration. Savoir qu'elle disparaîtra « un jour ou l'autre.»

À éphémère, s'ajoute également la notion «d'impossibilité» de déplacement dans un musée ou vers le circuit des marchands d'art. Les œuvres de terrain, dans le Land Art, ne peuvent s'entreposer, ni se monnayer pour la vente, elles vont ainsi à l'encontre du courant normal par lequel chemine depuis toujours, le monde de l'art. L'éphémère artistique ne réside pas simplement dans une histoire de temps, soit l'imminence de la disparition, mais plutôt dans le caractère inéluctable de la disparition de l'œuvre qui dès sa naissance, suit le chemin de l'usure et de l'érosion... À la façon d'un château de sable qui existe jusqu'à la prochaine marée, ou encore d'une sculpture sur glace qui ne dure que pour un très court temps, l'essence même du Land Art réside dans son éphémérité.

Chez Smithson, l'histoire de la «*Spiral Jetty*» s'inscrit dans sa forme. Exposée à l'érosion naturelle, à la désagrégation et à la désorganisation, elle met en évidence la notion d'entropie. Toute création réalisée dans et avec la nature est appelée à disparaître, la nature réintégrant ses lieux, reprenant ses droits sur l'homme. La spirale symbolise à la fois les cycles naturels et leur victoire sur l'homme.

PARTIE IV. Réaction de l'art face à l'impact du réel

La « *création à partir de l'impact* » n'implique pas seulement une réflexion sur la matière, elle suscite la réflexion aux différents niveaux qui naissent de cette action. Mon interrogation va vers le contact avec le réel, c'est-à-dire celui de la matière palpable par laquelle nous ambitionnons d'atteindre d'autres niveaux de représentations que ceux de la simple réalité. Éclater et transformer la matière c'est peut-être, en bout de ligne, s'en libérer, dans le sens d'atteindre une vision plus spirituelle et intellectuelle des choses, une mutation de la pensée qui permet le transfert du réel vers l'irréel.

A notre époque, nous vivons des impacts reliés aux événements politiques, économiques, religieux, sociaux et culturels ; l'impact a de plus une profonde connotation guerrière et conflictuelle. Il faut regarder l'état politique de notre planète pour constater que les conflits existent partout et qu'ils se multiplient d'une manière exponentielle. Nous voyons des événements et les oublions très facilement, un oubli souvent prémédité pour éviter de trop réfléchir et se souvenir de choses qui heurtent notre conscience.

Par la vulgarisation de la violence mais également de la distance – celle mise en place par les médias – nous continuons de vivre sans vraiment réfléchir à ce qui nous est présenté, car à trop montrer d'images, nous ne savons plus que les voir, et non les regarder. Paul Ardenne a décrit ainsi ce type d'images ; « *de remplissage, de surface, à consommer sur le mode du « zapping mental* ». »²⁷¹

Voir n'est pas regarder, regarder est une forme de prise de position venue de l'intérêt que nous portons à ce que nous voyons. Regarder c'est porter attention, c'est analyser, c'est aussi découvrir une chose qui va au-delà de la simple réalité, c'est découvrir la transformation du réel qui agit à travers le temps.

La ville de New-York, ainsi que le monde entier, vivent une nouvelle réalité depuis le 11 septembre : tout a changé, tout est différent, rien ne permettra de retrouver l'*avant*. L'image de la réalité de l'événement n'est pas cloisonnée au simple lieu, elle doit proposer une réflexion, une façon d'anticiper l'avenir. La prise de conscience est une fonction qui ouvre vers la mémoire, celle qui permet de se souvenir afin d'éviter que certains événements ne se reproduisent, mais l'homme a la mémoire courte et les conflits se répètent, comme si à chaque fois, il s'agissait d'une première dans la trop longue liste des catastrophes de l'humanité.

Paul Virilio dans son exposition « *Ce qui arrive* »²⁷², souligne le constat de la répétition croissante des événements catastrophiques ; la ligne d'horizon de notre futur, comme le signe d'une répétition de plus en plus rapide d'accidents catastrophiques. « *Il trouve aussi son argumentaire dans le terrifiant chiffrage des morts à la fin du 20^{ème} siècle ; Grande Guerre (15 millions), guerre civile espagnole (200 000), Seconde Guerre mondiale (50 millions), guerre de Corée (4 millions), conflit entre l'Irak et l'Iran (500 000). Quant à la*

²⁷¹ Paul Ardenne, L'image d'art contemporain : impossible définition et stratégies de recomposition, L'Art même n° 27, 2005. <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page4.htm>.

²⁷² Paul Virilio, Ce qui arrive, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Acte Sud, 2002.

*guerre du Golfe, certainement sous-évaluée, on évoque le chiffre de 200 000 morts. Et elle n'est pas achevée... »*²⁷³

Tant de conflits qui se multiplient, et toujours ces impacts qui sont partout. Que de fractures, que de ruptures, nous trouvons sans cesse de nouvelles raisons et de nouvelles façons de briser l'harmonie de la vie. Et tous les événements venus de l'impact du réel qui sont du type conflits guerriers, des manifestations de la mort... est-ce à dire qu'il y a plus d'événements négatifs que de positifs ?

La question d'impact qui de nos jours semble avoir pris une importance capitale, ne devrait-elle pas être reconsidérée en regard des pratiques artistiques de notre temps ? Je veux développer ce thème dans lequel je retrouve la symbolique de la création et son évolution en rapport aux changements de notre époque.

Hegel, dans son introduction à l'esthétique, nous soumet que ; « *Toute œuvre d'art appartient à une époque, à un milieu* »²⁷⁴, l'histoire de l'art est assurément l'histoire de l'homme, dans ce qu'il y a de plus grand, mais aussi dans ce qu'il y a de plus bas.

La représentation visuelle d'aujourd'hui s'inscrit comme une manifestation créative en réaction aux événements venus de l'actualité des hommes.

Alors qu'aujourd'hui nous assistons au vif de l'événement, il faut se souvenir que les capacités techniques d'autrefois nous privaient de l'action en direct, ce qui avait pour conséquence le fait que les seules images restantes ne pouvaient montrer que le résultat d'un événement. Cela n'est pas sans rappeler l'œuvre photographique de Sophie Ristelhueber : elle parcourt le terrain des événements déjà passés pour n'en montrer que les résultats au présent, c'est-à-dire que les impacts apparus sur le lieu de l'événement sont les seuls éléments visuels qui permettent de recréer l'histoire. L'état du lieu conserve et projette l'histoire des hommes et l'artiste est souvent cet archéologue qui ouvre notre mémoire vers ce passé.

Il faut bien regarder les visages des soldats des tranchées de la Grande Guerre, ceux photographiés après l'attaque, pour sentir l'extrême tension vécue par ces hommes. La peur, la détresse et la panique sont le résultat des impacts venus du combat, et ces émotions se lisent visuellement sur ces visages anéantis et recollés. Comme des histoires qui auraient été écrites, ces têtes photographiées sont des images qui racontent sans besoin de mots l'événement du vécu. L'art visuel du 20^{ème} siècle possède cette force de pouvoir soulever le questionnement, celui qui s'adresse à la mémoire et qui, sans mots, peut raconter des histoires qui éveillent la conscience et mènent à la prise de positions.

I. L'impact de l'art, une arme pour la liberté

1. La guerre civile espagnole, l'art se mobilise

²⁷³ Dominique Baqué, *L'effroi du présent, figurer la violence*, Ed, Flammarion, 2009, P. 139-140.

²⁷⁴ Cité dans l'introduction de « *Face à l'histoire 1933 / 1966* », Ed. Centre George Pompidou et Flammarion, P. 22.

En 1936, les artistes de toutes catégories, apolitiques ou engagés, ont développé des liens favorables à la cause espagnole qui voyait sa république s'effriter et basculer dans une guerre civile sanglante menée par le général Franco. Appuyé par l'armée allemande et italienne, c'est à la tête d'une armée fasciste que Franco visait à instaurer le pouvoir des militaires dans le pays. Cette guerre civile représente un cas particulier en ce sens qu'elle servira de lieu d'expérimentation aux nouvelles armes et tactiques de combat qui seront utilisées par les forces de l'Axe, trois années plus tard, lors de la Seconde Guerre mondiale.

Des artistes venant des quatre coins du monde se mobiliseront, dans un ralliement idéologique pour la vie et la liberté, menés par la cause bafouée de la République espagnole, avec en tête de liste, Pablo Picasso. L'engagement total de l'artiste, dans ce combat idéologique, créera l'impact de l'art, effet provoqué en réaction à l'impact guerrier. Picasso se présente comme artiste mais également comme un être humain qui participe à la vie.

« Que croyez-vous que soit un artiste ? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre, des oreilles s'il est musicien, ou une lyre à tous les étages du cœur s'il est poète, ou même, s'il est boxeur, seulement des muscles ? Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si copieusement ? Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »²⁷⁵

2. Guernica, un lieu, un tableau, un symbole

Le bombardement sanguinaire sur la ville espagnole de Guernica par l'aviation allemande, sera le motif déclencheur pour Picasso qui créera l'arme défensive la plus destructrice qui soit, un tableau représentant l'horreur dans son paroxysme. Mis à part son titre, *Guernica*, l'artiste ne donnera aucune explication sur la symbolique des éléments composant le tableau qui deviendra pour certains, le chef-d'œuvre de l'artiste ainsi que l'emblème de l'art du 20^{ème} siècle.

Avec ce tableau, Picasso proteste et dénonce la violence infligée aux populations civiles prises pour cible, elles sont les otages d'une tragédie cruelle commandée par des hommes avides de pouvoir. Ces événements seront une opposition catégorique à l'univers idéologique de Picasso, cet artiste de la vie où la liberté du vivant s'exprime sans luttes de classes, sans drapeaux et où l'homme et la nature évoluent dans l'harmonie du respect mutuel, un grand tout que j'appellerais la vie.

Lorsque nous observons le tableau, nous sommes frappés par sa très grande dimension ainsi que par sa monochromie composée de divers tons de gris, de noirs et de blancs, ce qui n'est pas sans rappeler les images des actualités filmées ainsi que des photos de presse issues de cette guerre. Un tableau apparu comme un journal, annonçant à la une la mort atroce des habitants de Guernica pris pour cible lors du bombardement aérien. Un journal qui comporterait des photos, non pas celles des bâtiments en flammes, mais celles des habitants

²⁷⁵ P. Picasso, Œuvres reçues en paiement des droits de succession. Éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979, P. 192.

basculés dans l'horreur de la guerre. Des photos de visages où nous verrions la guerre à travers les yeux des innocentes victimes.

Je mentionnerai ici Richard Whelan, parlant du travail du photographe de guerre Robert Capa²⁷⁶. Certaines de ses photographies les plus célèbres sont des clichés pris durant cette guerre civile ; « *Les photographies prises à Madrid permettent d'affirmer que Capa a compris que la vérité sur la guerre se situe, non seulement au cœur de la bataille, spectacle officiel, mais aussi sur les visages des soldats qui supportent le froid, la fatigue et l'ennui sur la ligne de front, et sur les visages des civils défigurés par la peur, la souffrance et la détresse. Tout au long de sa carrière, Capa sera avant tout un photographe de personnes ; beaucoup de ses photos de guerre ne sont pas tant la chronique de faits que l'étude extraordinairement compréhensive et solidaire des gens plongés dans des situations extrêmes.* »²⁷⁷

Guernica n'est pas le tableau d'une scène historique, Picasso n'illustre pas l'événement du bombardement, il nous en fait plutôt sentir l'effet, dans une démesure horrifiante qui dépasse le lieu, les êtres touchés, ainsi que l'aspect temporel de l'incident. Il met l'accent sur la sensation de douleur, la panique et la terreur vécue par ses personnages qui sont tous d'une certaine façon anonymes, des gens sans histoires qui se retrouvent soudainement plongés dans cette démence guerrière.

L'œuvre est une prise de position pour la paix, un manifeste qui dénonce la guerre. Picasso s'engage à combattre non pas avec des armes meurtrières, il a plutôt recours à la puissance de sa création artistique. Cette puissance créatrice qui permet d'aller au-delà de la surface des images et des faits historiques.

Le tableau nous est présenté dans une forme dynamique, comme un éclatement du cours normal de la vie. Je l'imagine comme une scène du quotidien qui aurait été peinte sur une grande plaque de verre, brutalement éclatée avant d'être recollée. Mais également comme une photo déchirée dans laquelle il manque de minuscules morceaux de fibres du papier froissé, mais qui auraient été recollés, malgré tout.

Le résultat ainsi obtenu fait que nous ne retrouvons jamais ce qui existait, et ce, malgré le souvenir de l'image que nous connaissions bien, avec les personnes qui s'y trouvaient. Les fripures du papier créent des tensions dans l'image. L'harmonie disparaît : des yeux rapprochés trop près du nez, des bras quelque peu raccourcis, des articulations qui semblent désarticulées, tous ces éléments devenus irréels nous font basculer dans un univers irrationnel qui provoque l'angoisse de la mort.

Dans *Guernica*, Picasso instaure l'idée de la terreur, les personnages prennent une symbolique universelle : cette femme en pleurs qui tient son enfant mort dans ses bras, comme une piété hurlant sa douleur, elle est la mère endeuillée, celle que nous retrouvons dans toutes les guerres. Une autre femme court, elle semble chercher en vain une protection qui ne viendra pas. Un cheval à l'agonie tressaillant de douleur, son flanc transpercé par une lance ; le cavalier gît au sol, il tient à la main son épée brisée ainsi qu'une fleur, une manière de présenter le défenseur de la liberté anéantie. A l'extrême droite, une femme, les bras levés

²⁷⁶ Il photographiera cinq guerres : la guerre d'Espagne (1936-1939), la résistance chinoise à l'invasion japonaise (1938), la Seconde Guerre mondiale à travers l'Europe (1941-1945), la première guerre israélo-arabe (1948) et la guerre d'Indochine (1954). Robert Capa est allé jusqu'au bout : le 25 mai 1954, alors qu'il couvre la guerre d'Indochine, il pose le pied sur une mine antipersonnel et meurt sur le coup. Il ne laissa derrière lui que le récit de son singulier voyage et un témoignage visuel qui exprime sa foi en la capacité de l'homme à supporter la souffrance et parfois à la vaincre. Cornell Capa, New-York, avril, 1999.

²⁷⁷ Richard Whelan, publié dans le catalogue de l'exposition au Centre d'Art Reina Sofia (Madrid - 1999). Traduction française : Charles Farreny.

au ciel, semblant implorer Dieu... elle brûle, victime des bombes incendiaires qui dévastent la ville. Juste à côté, vers le centre du tableau, une femme dans une fenêtre tient une lampe, comme pour tenter de comprendre ce qui se passe.

A l'extrême gauche se trouve en entrée de lecture de *Guernica*, le taureau, cette bête impassible, comme une force brute dénuée d'empathie face au drame qu'il regarde froidement. Picasso n'a jamais voulu identifier ce taureau comme le symbole du fascisme, mais plutôt comme celui de la brutalité et de l'obscurité, celui qui assassine sans émotions, une bête intransigeante qui prend par la force. Il semblerait quand même plausible de l'associer à l'ennemi, Franco et son armée.

Cette description analytique de *Guernica* m'est bien personnelle et je la propose en toute humilité, mais je dois dire qu'il existe une quantité d'interprétations qui sont toutes intéressantes et multiplient les points de vue. Par exemple, certains ont vu le symbole de la statue de la *Liberty* dans le personnage de la femme tenant une lampe à la fenêtre. D'autres ont interprété dans l'éclairage du plafonnier central, l'œil de Dieu, mais aussi le symbole de la guerre moderne (l'énergie destructrice), et certains encore, le flash de la caméra reportage (captation sur le vif de l'événement). L'historien d'art Lael Wertenbaker exposait même que ; « *si le taureau n'est pas l'ennemi, alors l'ennemi est absent de la toile, et cette omission revêt une signification glaçante ; pour les victimes de la guerre moderne, l'ennemi demeure sans nom ni visage.* »²⁷⁸

En revanche, malgré les différentes interprétations, tous s'accordent à dire que *Guernica* est un cri bouleversant qui traduit le paroxysme monumental de la détresse humaine. L'art de Picasso contient cette force qui déborde du tableau, il transporte les odeurs, actionne les mouvements et nous plonge dans la sensation de terreur. Plus que de voir cette terreur, nous la sentons, nous la vivons, ou du moins nous l'appréhendons.

Il est intéressant de noter qu'à Paris, lors de l'exposition internationale, le tableau est présenté comme l'attraction principale du pavillon de l'Espagne, il produit une immense controverse dans le public. Naturellement rejeté et condamné par les fascistes, le tableau fut aussi très mal reçu par certains républicains qui auraient souhaité y voir une œuvre plus guerrière et héroïque, une sorte d'appel aux armes, une œuvre de propagande au service de la cause républicaine.

Picasso déclarera que *Guernica* exprime son « *horreur de la caste militaire, qui a plongé l'Espagne dans un océan de souffrance et de mort.* »²⁷⁹

Déjà précédée d'une œuvre lithographique présentée sous la forme de bande dessinée qui dénonçait les malheurs infligés à l'Espagne et parue sous le titre *Songe et Mensonge de Franco*, cette œuvre accompagnée d'un poème accusateur à l'endroit du dictateur fasciste, *Guernica* se présente comme l'aboutissement artistique et politique de la position adoptée par Picasso. Elle est une œuvre de terreur, militante pour la paix et née de la prise de conscience.

L'artiste exprime son époque et la qualité des œuvres vient de cette incontournable filiation entre temps et art ; « *quant à sa réalisation, ses moyens d'expression et son orientation, dépend du temps dans lequel l'artiste vit – et les artistes sont les produits de leur*

²⁷⁸ Lael Wertenbaker, Picasso et son temps, Collection Time Life, Le monde des arts, Time-Life International, 1972, 1974, (Netherlands) B.V. P. 127.

²⁷⁹ Idem.

époque. *Le plus grand art sera celui qui présentera par son contenu de conscience les multiples problèmes de son époque.* »²⁸⁰ *Guernica* est justement née de cette réaction de Picasso face à son époque.

Les artistes réagissent aux événements de la vie ; comme Picasso à cette même époque, Juan Miro évoquera de façon inspirée la chute de l'Espagne républicaine. En 1937, comprenant qu'il ne verrait pas Barcelone avant longtemps, il écrit à Pierre Matisse ; « *Etant donné qu'il m'est impossible de continuer les travaux que j'ai commencés, j'ai décidé de faire quelque chose de tout à fait différent ; je vais commencer à peindre des natures mortes très réalistes... Je vais essayer de faire ressortir la réalité profonde et poétique des choses, mais je ne peux pas dire si je réussirais comme je le désire. Nous vivons un drame terrible, tout ce qui arrive en Espagne et terrifiant à un point que vous ne pourriez imaginer...* »²⁸¹

Dans son tableau *Nature morte au vieux soulier*, Miro nous présente une étonnante composition qui montre des objets modestes disposés sur une vieille table, une pomme plantée d'une fourchette, une bouteille d'alcool enveloppée de papier, un vieux croûton de pain noir, ainsi qu'une vieille chaussure usée par le temps. Un ensemble d'éléments qui nous plonge dans un climat d'extrême pauvreté, d'isolement et d'abandon, sans oublier les couleurs, où le vert et le noir se côtoient dans un climat de lourdeur et de folie rehaussé par le contraste des objets sur la table qui sont marqués par des couleurs vives. Une façon d'évoquer le temps, celui du passé qui fait face à ce terrible présent.

Ainsi le tableau semble représenter ce que l'Espagne est devenue, une triste prison refermée sur elle-même et dirigée par la tyrannie du dictateur Franco. Jacques Dupin dira de ce tableau ; « *Miro transfigure la plus banale des natures mortes et dira comment, à partir de la simplicité, de l'humilité des pauvres objets il se produit une lente et cependant irrévocable alchimie au terme de laquelle Miro nous offre une vision apocalyptique, des paysages bouleversés, déchirés et en flammes, la fresque d'une Espagne martyrisée et d'un monde en proie à la folie.* »²⁸²

Miro dans son tableau *Nature morte au vieux soulier*, contrairement à *Guernica*, s'abstient de montrer la violence guerrière, les bombardements, les combats ou tout autre élément ayant un rapport direct qui puisse illustrer le conflit. L'artiste a choisi de s'exprimer par la non-représentation, une forme d'expression qui fait appel à l'interrogation suscitée par l'image, celle qui pose une lente prise de conscience et qui mène la réflexion à un autre niveau que celui de la réalité ; « *Il a souci non de la réalité de la guerre d'Espagne, mais de la vérité.* »²⁸³

Picasso a su de son côté saisir comme sur le vif ce moment d'éclatement politique guerrier pour façonner une image de l'anti-vie, comme s'il retournait un miroir montrant la réalité accusatrice dirigée vers ceux qui font la guerre. Une anecdote raconte d'ailleurs que lors de l'occupation de Paris, l'ambassadeur d'Allemagne à Paris, Otto Albetz venu dans l'atelier de Picasso, se serait attardé à regarder une photo de *Guernica*, et aurait dit à l'artiste : « *"Ainsi, Monsieur Picasso, c'est vous qui avez fait cela ?" Et Picasso de répliquer : " GUERNICA ? C'est votre œuvre, je n'en suis pas l'auteur ! "* »²⁸⁴

²⁸⁰ Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Ed. de la Connaissance S.A. Bruxelles, 1965, P. 8.

²⁸¹ http://www.brunette.brucity.be/pagodes1/barcelone/06_miro.html.

²⁸² Idem.

²⁸³ Voir Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992, t. III, P. 18.

²⁸⁴ Cité in « *La procédure, silence* » par Paul Virilio, Galilée, Paris, 2000, P. 20.

Picasso racontera aussi que ; « *Il y avait des Boches qui venaient chez moi sous prétexte d'admirer mes tableaux. Je leur distribuais des cartes représentant ma toile Guernica et je leur disais : " Emportez ! Souvenir ! Souvenir ! " »*²⁸⁵. Il est important de se souvenir que c'est l'aviation allemande qui a bombardé la ville de Guernica.

Lorsque prendra fin l'Exposition de Paris, *Guernica* sera exposé en Norvège, à Londres et Liverpool pour finalement prendre la route des Etats-Unis où il aboutira à New-York, après un périple à travers les grandes villes américaines. Les recettes rapportées par le tableau seront toutes redistribuées à la cause républicaine, et ce, malgré l'imminence de sa défaite.

Picasso a souhaité que le tableau demeure au Muséum of Modern Art de New-York tant que Franco serait au pouvoir et que les libertés civiles ne seraient pas rétablies. Ainsi, tel un exilé politique, l'œuvre aura passé une partie de sa vie en exil.

Après la mort de Franco, *Guernica* est ramené en Espagne (1981) et installé au musée du Prado, en attendant la construction du musée d'art moderne. Il est exposé au musée Reine Sofia à Madrid depuis 1992 dans une salle à son intention et pour une installation définitive. L'année 2006 fut l'occasion pour le Musée Reine Sofia de célébrer le 25^e anniversaire du retour de *Guernica* en Espagne.

J'insiste sur le parcours de l'œuvre depuis sa création en 1937. L'engagement de l'artiste, par la création d'un simple tableau, a donné lieu à un impact démesuré sur la grandeur de ce que peut accomplir l'art par la vision d'un seul homme. Vu par des millions de gens, *Guernica* suscite toujours la réflexion sur le rôle de l'art pour combattre les libertés bafouées. En 1939, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, René Char avait déjà découvert cette force créatrice et prémonitoire de l'artiste, dans son combat contre la montée du fascisme ; « *L'œuvre de Picasso, consciemment ou involontairement prévoyante, a su dresser pour l'esprit, bien avant qu'existât cette terreur, une contre-terreur dont nous devons user au mieux des situations infernales au sein desquelles nous serons bientôt plongés. Face au pouvoir totalitaire, Picasso est le maître charpentier de mille planches de salut.* »²⁸⁶

Un tableau comporte toujours une certaine part de mystère car il est unique et n'interroge jamais le spectateur de la même manière que ne le ferait par exemple la photographie ou le cinéma, des médiums plus directs où la reconstruction mentale de l'image est moins sollicitée, des médiums où la présentation est plus aisée que la représentation de la pensée.

La grande force de Picasso réside dans la conservation de son indépendance créatrice. Malgré son allégeance au combat mené par la république espagnole, il n'a pas succombé à la commande propagandiste, il s'est plutôt tourné vers lui-même, dans son univers créateur, à la recherche de ses propres sujets, pour y développer une représentation personnelle de cette nouvelle réalité.

²⁸⁵ Lael Wertenbaker, Picasso et son temps, Collection Time Life, Le monde des arts, Time-Life International, 1972, 1974, (Netherland) B.V., P. 130.

²⁸⁶ P. Picasso, Œuvres reçues en paiement des droits de succession. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979, P. 192.

Guernica s'inscrit dans la suite de l'œuvre de Picasso et l'impact de l'événement se présente comme un stimulus à l'extériorisation de sa pensée, une matérialisation dynamique et picturale de son engagement à défendre ses convictions.

Communiste, Picasso recevra du Gouvernement français en 1948 la médaille de la Reconnaissance française. L'année suivante, à Paris, là où se tient le congrès de la paix, l'artiste dessinera, en pleine guerre froide, sa colombe de la paix qui fera le tour du monde.

L'artiste a toujours réagi aux événements de son temps : *Guernica* en 1937, *Le Charnier* en 1945, tableau réalisé en réaction à l'horreur de la découverte des camps d'extermination nazis. Suivront *la Colombe de la paix* en 1949, une dénonciation de la guerre froide, et finalement *Massacre en Corée* en 1951, tableau qui montre des robots militaires tirant sur des femmes et des enfants nus, une œuvre inspirée des scènes d'exécution de Goya.

D'une certaine manière, Picasso, ce géant de l'art, a défié l'horreur en peignant l'horreur, et il savait mieux que quiconque construire et déconstruire la vie, une manière de se l'approprier pour édifier sa vision du monde. C'est au nom de la paix et de la liberté qu'il a mené son combat ; il a aussi démontré l'efficacité de l'art utilisé comme arme de défense, qui passe par la pensée qui s'incruste dans la mémoire.

André Malraux a écrit de son œuvre qu'elle était ; « *la plus grande entreprise de destruction et de création de formes de notre temps* ». ²⁸⁷ Aussi ; « *Le génie est inséparable de ce dont il naît, mais comme l'incendie de ce qu'il brûle.* » ²⁸⁸

3. *Guernica*, vision à rebrousse-temps par Alain Resnais

L'artiste, peu importe le médium par lequel il s'exprime, est comme un magicien qui sait s'approprier les choses vues de la réalité pour nous les rendre autrement, il permet ainsi la multiplication des points de vues.

Comme nous l'avons déjà dit, l'impact provoqué par la nouvelle du bombardement de la ville de *Guernica* a secoué l'imaginaire collectif, et plus particulièrement celui des artistes, ces chercheurs de l'art toujours avides de liberté de pensée, cette base où repose toutes les conditions à la création artistique depuis l'arrivée du 20^{ème} siècle.

En 1950, sortira en France, le film « *Guernica* », une co-réalisation de Alain Resnais assisté de Robert Hessens. Ce court-métrage nous parle de la guerre civile espagnole tout en mettant l'accent sur le drame de *Guernica*. Des œuvres de Picasso réalisées entre 1902 et 1949 servent de toile de fond à l'œuvre. Les images sont appuyées par la narration du très beau texte que Paul Éluard avait écrit en 1938, paru sous le titre de *La Victoire de Guernica*. ²⁸⁹ Une nouvelle version de ce texte sera remodelée pour le film et portera le titre de *Guernica*. ²⁹⁰

²⁸⁷ (31/08/2010), http://video.collectionvideo.qc.ca/guide/212_005_005.asp.

²⁸⁸ Cité dans le texte de « Hors l'histoire face à l'histoire » par Jean-Jacques Aillagon.

²⁸⁹ Paul Éluard, *La Victoire de Guernica*, Cours naturel [1938], Œuvres complètes I, Bibliothèque de la Pléiade, P. 812-813.

²⁹⁰ Paul Éluard « *Guernica* » dans Œuvres complètes II, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, P. 913-917.

Treize ans après le drame espagnol, cinq ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Resnais, par le truchement du cinéma, nous replonge dans cet enfer qui, au contraire d'un film documentaire sur la guerre, se présente comme un voyage dans la mémoire espagnole, celle représentée par l'œuvre de Picasso.

Le film s'ouvre sur un fond noir, puis apparaît une photographie de la ville dévastée, une scène d'horreur à jamais figée dans le temps. La narration neutre du texte de Paul Éluard nous décrit l'événement jusqu'au moment où apparaît dans un fondu enchaîné le tableau de Picasso, *Famille de saltimbanques* (1905). Ainsi, toujours accompagnés par la narration et la musique, se suivent une série de tableaux dans lesquelles l'accent est mis sur les visages. Les attitudes posées des personnages suggèrent l'insouciance, une quiétude de l'humain face à la vie. Des parents penchés vers leur enfant, comme s'ils tenaient la vie entre leurs bras, *Famille d'acrobates avec un singe* (1905). Par contre, le texte nous décrit ces êtres à titre posthume, ils sont déjà morts depuis longtemps ;

*"Visages bons au feu visages bons au froid
Refus à la nuit aux injures aux coups."*

*"Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Pauvres visages sacrifiés
Votre mort va servir d'exemple"
"La mort cœur renversé."*

*"Ils vous ont fait payer le pain
De votre vie
Ils vous ont fait payer le ciel la terre l'eau le sommeil
De votre vie
Et même la misère noire"*

*"Gentils acteurs
Acteurs si tristes mais si doux
Acteurs d'un drame perpétuel
Vous n'aviez pas pensé la mort."
"La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile."
"Les femmes et les enfants ont le même trésor dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent."²⁹¹*

Il est à noter que les cinéastes Resnais et Hessens ont mis l'emphase sur les peintures de la période bleue ainsi que sur la période rose de Picasso. Nous sont présentés les arlequins, les comédiens, les saltimbanques, tous ces gens pacifiques qui savaient tenir différents rôles dans leur difficile vie d'artiste. Ce chapitre du film se termine par *La mort d'Arlequin* (1906), suivi d'un gros plan sur la main droite de *La femme à l'éventail* (1905), main qui semble symboliser le geste de mourir en paix.

S'enchaîne une cadence musicale accélérée où la narration imite le ton des actualités filmées de l'époque. Nous découvrons une alternance de toiles cubistes dans lesquelles sont

²⁹¹ (06/09/2010), http://patenotte.name/Liens_pour_les_cours/French_Seminar/Guernica-Picasso-Eluard.htm.

incorporées des journaux. Suivent des gros plans des unes des journaux de l'époque sur lesquelles nous lisons des titres tels que : la guerra, el fascismo, triunfal, invencible, resistencia. Ces titres alternent avec des portraits et dessins fondus à des surfaces de tableaux qui donnent l'illusion de murs d'exécutions imprégnés de graffitis sur lesquels se superposent les images et les salves de balles. Le montage est remarquable, le crescendo musical des cordes se termine toujours par l'impact d'un coup de cymbale et d'un accord de piano plaqué avec force, et soudain nous entendons le son des sirènes lorsqu'apparaît le titre Guernica sur un papier journal.

C'est le noir qui s'installe et la caméra se promène dans les tableaux de Picasso, l'éclairage nous laisse voir seulement quelques détails, des gens terrifiés, terrés comme des animaux dans un trou. L'univers de Picasso est chargé de peur lorsque la trame sonore nous fait entendre les escadrons de bombardiers qui arrivent. L'ampoule électrique du tableau *Guernica* clignote et soudainement apparaissent des visages terrorisés, les gens courent partout, c'est la panique.

Les taureaux entrent en scène, les chevaux se tordent de douleur et succombent. L'ampoule électrique de *Guernica* nous éclaire pour montrer la main tenant l'épée brisée du cavalier mort, et s'ensuit une alternance du texte qui nous promène dans le célèbre tableau, en relation rythmique avec l'éclairage on-off. Suivent les portraits de femmes en pleurs, des visages défaits par la douleur, tout bascule dans l'irréalité, nous voyons les cris de la démence qui accompagne la souffrance.

A nouveau c'est le noir et la caméra commence un lent travelling qui nous montre dans une obscurité quasi totale, les sculptures de Picasso présentées ici comme des ossements, un immense charnier où nous pénétrons dans l'univers de la mort, nous y distinguons clairement la sculpture *Crâne* (1944).

« Une immonde détresse, beau monde des mesures, de la mine et des champs. Mes frères, vous voilà transformés en charogne, en squelette brisé. La terre où tournent vos orbites. Vous êtes un désert pourri et la mort a rompu l'équilibre du temps. Vous êtes les sujets des vers et des corbeaux et vous fûtes pourtant notre espoir frémissant. »²⁹²

La caméra continue son périple et nous montre ce qui pourrait ressembler à des masques mortuaires, visages d'argile figés par la brûlure du passé. Suit un fondu enchaîné qui nous révèle *L'homme au mouton* (1943), ce bronze qui nous présente l'homme tenant un mouton dans ses bras, comme une offrande à la vie, un espoir de paix pour l'avenir. Un sacrifice qu'il ne faudra jamais oublier. Marqué par la narration de Maria Casarès, le film se termine avec un gros plan du visage de l'homme marqué par la souffrance et revenu dans sa ville.

« Sous le bois mort du chêne de Guernica, sur les ruines de Guernica, sous le ciel pur de Guernica, un homme est revenu qui portait dans ses bras un chevreau bêlant, et, dans son cœur, une colombe. Il chante pour tous les autres hommes le chant pur de la rébellion qui dit merci à l'amour, qui dit non à l'oppression. Un homme chante et les frelons de sa douleur s'éloignent dans l'azur durci et les abeilles de ses chansons ont quand même fait leur miel dans le cœur des hommes.

²⁹² (06/09/2010), http://patenotte.name/Liens_pour_les_cours/French_Seminar/Guernica-Picasso-Eluard.htm.

" *Guernica ! L'innocence aura raison du crime... Guernica !* " »²⁹³

Le tableau *Guernica* de Picasso a servi de prétexte au film de Resnais et Hessens. Film d'art, documentaire sur la guerre d'Espagne, court-métrage poétique sur l'œuvre de Picasso, de prime abord le film rencontre tout cela à la fois, mais force est de constater que le but premier du film vise la préservation de la mémoire. Resnais s'est toujours présenté comme un cinéaste de la « conscience », celui pour qui la mémoire doit demeurer vivante, et pour ce faire, il la réinvente.

C'est en parcourant un demi-siècle de l'œuvre de Picasso que nous assistons aux différents événements qui ont marqués la vie de l'artiste dans son imaginaire du peuple espagnol. Le film de Resnais se déroule dans une succession de fractures, des blocs d'images entrecoupés d'insertions créées par le texte, la musique, le son et les photos. La progression du film se fait d'une manière verticale, jusqu'à l'atteinte de son paroxysme, le tableau *Guernica* dans lequel l'œil de la caméra se promène. Le rythme devient horizontal durant l'univers de la mort et reprend sa verticalité en fin de film, avec l'apparition de *L'homme au mouton*. Cette sculpture affiche une très forte symbolique d'espoir et de paix, comme si elle servait de liant aux images éclatées, un recollage après l'impact.

Le film nous apparaît comme un récit évocateur, une méditation passionnée sur le sens de la vie lorsqu'elle est confrontée à la guerre et la barbarie des hommes. Le cinéaste nous propose le film comme un souvenir par l'image, une mémoire renforcée par l'imaginaire. Les seules présentations du réel sont celles de la photographie des ruines de la ville en cendres ainsi que les brèves apparitions de grands titres de journaux. Tout le reste relève de l'imagerie de Picasso, donc de la représentation, une manière de renforcer la portée de l'événement pour l'inscrire au-delà du fait historique.

Finalement, le constat à poser ici est que l'impact provoqué par des événements guerriers entraîne une réaction qui mène à un renouvellement des formes d'expression artistique. Les prises de positions de l'art donnent lieu à des manifestations créatrices souvent imprévisibles, elles forcent l'artiste à réagir par le développement de son esprit créatif. Le choc de la ruine et du chaos permet, et souvent impose, ce passage vers autre chose.

Il n'y a pas de recettes pour conserver la mémoire, mais les images agissent souvent comme un stimulus pour nous replonger dans le passé et remettre en place les sensations ressenties jadis. Resnais utilise le concept du souvenir-image élaboré par Henri Bergson ; « *l'observation de l'objet, du plus commun au plus noble, passe à travers un filtre de culture et d'émotion, la matière est constamment enrichie par la mémoire.* » Ainsi, il devient presque impossible de revoir les œuvres de Picasso sans recréer inconsciemment les rapports établis avec la guerre civile espagnole. De la même manière que Marcel Proust retrouvait les sensations de son enfance à travers les épisodes de la madeleine, *Guernica*, qu'il s'agisse du film ou du tableau, prend une dimension colossale dans la mémoire collective de l'humanité tout entière et nous force à imaginer pour ne jamais oublier.

Resnais disait : « *Des films sur les camps de concentration, cela me paraît consternant. On a tous besoin de l'imaginaire. Mais ce n'est pas incompatible avec l'Histoire, ni avec un traitement rigoureux des documents d'archives. L'imaginaire, ce n'est pas la reconstruction*

²⁹³ Idem.

'comme en vrai' des camps, mais plutôt une faculté de prendre de la distance par rapport aux images d'archives. »²⁹⁴

4. Une mémoire oubliée, 38^e parallèle

Le 38^e parallèle, pour la majorité des humains, c'est une simple latitude qui traverse notre planète. Mais pour les Coréens, c'est une frontière concrète qui sépare le pays en deux depuis plus d'un siècle et symbolise son histoire tourmentée. En effet, depuis la fin du 19^e siècle, la Corée est devenue le terrain de jeu de ses grands voisins. En 1896, alors que la Russie et le Japon s'y livrent une lutte d'influence, le Japon suggère le 38^e parallèle comme ligne de démarcation qui partage le pays en évitant les luttes guerrières. Cette proposition restera lettre morte puisque le Japon envahit finalement toute la Corée, ce pays qu'il occupera jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Après la guerre, les vainqueurs se partagent le pays en deux zones d'influence, le Nord aux Soviétiques et le Sud aux Américains. Le 25 juin 1950, les troupes du Nord franchissent la frontière ce qui donne le coup d'envoi à une guerre terrible qui durera jusqu'au cessez-le feu en 1953. Du coup, la frontière du 38^e parallèle deviendra une zone démilitarisée, une zone tampon qui sépare les deux frères ennemis qui s'observent, toujours sur un pied de guerre et prêts à s'entre-tuer.

Chaque être humain possède sa propre boîte à images, celle que j'appellerai la mémoire et qui contient des images provenant du vécu ainsi que du non vécu, peu importe. Pour le reste du monde, la dénomination « 38^e parallèle » renvoie à quelque chose de très vague. Mais pour moi qui suis Sud-Coréenne, même si je n'ai pas vécu la guerre, ces mots correspondent à une mémoire en image. En tant qu'artiste sud-coréenne, j'ai toujours été étonnée de constater que l'art ne se soit jamais vraiment manifesté en réaction à ces événements de l'Histoire.

Depuis 1953, toujours officiellement en guerre contre la Corée du Nord, mon pays s'est développé à une vitesse folle, passant ainsi d'un état de ruine à une des grandes puissances économiques mondiales aujourd'hui.

Un proverbe ancien veut que le temps guérisse les blessures, et celles de la guerre auraient dues se refermer avec le temps, comme la nature qui reprend ses droits. Mais la nature n'a pas repris ses droits sur les ruines du pays, le temps ne lui en a pas été laissé ; tout a été rasé, puis reconstruit de la manière la plus moderne et efficace qui soit.

Comme dans un oubli prémédité, la mémoire de ces années troubles a été en quelque sorte enterrée.

La Corée, *Le pays du matin calme* comme il est surnommé, n'a plus rien de calme, il s'érige comme une forteresse industrielle, une termitière de béton parsemée d'autoroutes où déferlent des millions de voitures conduites par ces populations d'anciens paysans toujours pressés de retrouver leur domicile situé dans des tours atteignant des hauteurs vertigineuses. Ces descendants de paysans mangent, dorment et rêvent rapidement car ils sont toujours

²⁹⁴ Alain Resnais, Les photos jaunies ne m'émeuvent pas, entretien avec Antoine de Baecque et Claire Vassé, Cahier du cinéma, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, P. 70-75.

pressés. Ils font des rêves peuplés de voitures neuves, de supers téléviseurs et de voyages organisés, les biens de consommation ont envahi le monde du rêve et détruit celui de la mémoire.

La longue occupation japonaise a détruit une grande partie de l'identité coréenne, et la guerre contre le Nord s'est chargée du reste. Le nouvel occupant du pays, l'allié américain, a apporté avec lui ses valeurs, sa démocratie et son capitalisme sauvage. La Corée ressemble de plus en plus au Japon ; quant à la Chine et l'Inde, elles suivent à grands pas. Les mémoires du passé sont tranquillement effacées pour concrétiser trop rapidement le présent à l'ère des communications virtuelles.

J'interroge mon peuple sur ce passé : ceux qui s'en souviennent n'en parlent pas, ou si peu, quant aux plus jeunes, ils n'ont pas le temps de fouiller dans un jadis dont ils n'ont que trop rarement entendu parler. Nous mangeons le riz sans savoir d'où il vient, et qu'il a dû être semé pour pousser.

L'art nord-coréen n'est qu'un tissu d'images et d'objets qui servent la propagande anti-américaine, et déifiaient la gloire de l'ancien président dirigeant Kim Il-Sung. Un art qui se situe pleinement dans la lignée de celui qui est produit dans toutes les dictatures du monde entier. Un art qui relève du grotesque avec toutes ces sculptures gigantesques et ces portraits qui représentent les dictateurs plus grands que nature. Un art qui cache la misère de ces peuples séquestrés. Un art qui n'est pas pensé par les artistes, mais par les dirigeants des systèmes totalitaires.

D'une autre façon, l'art sud-coréen n'a pas suivi son cours, il ne parle pas de ce qui s'est passé. Il s'est enfermé dans la tradition, un art pour touristes qui évite toute forme d'implication du vécu de l'homme et qui se retranche dans une représentation idéalisée de la nature. Il y a un refus de réactiver la mémoire.

La Corée du Sud a accédé à la démocratie, ce qui est un avantage certain pour la liberté de créer, avoir le choix d'interpréter la vie par l'art, pouvoir exister à travers une représentation plastique personnalisée. Malgré tout cela, l'art coréen n'existe qu'à travers la tradition, ou encore pire, il imite l'art occidental, les artistes font à la manière de...

Nous trouvons énormément de décalage entre l'art et la réalité. L'art n'est pas perçu comme un moyen d'expression qui puisse nous mener au-delà de la forme ou de l'image, l'art est un métier qui permet de faire et non d'être, il est d'ailleurs intéressant de noter que les étudiants désireux d'apprendre l'art s'expatrient depuis longtemps vers l'Occident... ils reviennent le plus souvent chargés d'un bagage de parfait imitateur plutôt que de créateur.

Au Nord, les énormes statues du dictateur Kim Il-Sung dominent le paysage, alors qu'en contrepartie au Sud, les villes vivent sous le règne de Hyundai, Samsung, LG sans oublier ce brave Ronald Mc Donald qui trône ici comme ailleurs et nous fait oublier qu'un demi-siècle de guerre et de soumission pourraient éveiller cette mémoire endormie.

Il n'existe pas de tableau comme *Guernica* en Corée, pourtant les événements historiques ouvraient grande la porte pour provoquer cet éclatement dans une réaction qui aurait dû passer par une prise de position de l'art. Je ne crois pas qu'une action politique des artistes eût pu repousser l'envahisseur japonais ou nord-coréen, mais il resterait quelque chose dans la mémoire collective qui s'inscrirait dans le refus des libertés bafouées. Une œuvre d'art porteuse d'un message fort en symbolisme qui irait au-delà du documentaire historique, une

œuvre qui interrogerait l'imaginaire et le temps, celle qui s'incrusterait dans la mémoire pour la rendre vivante.

II. La mémoire en images

Certains mots, phrases ou expressions, agissent sur notre mémoire comme des déclencheurs d'images. Il suffit de prononcer le mot « *Hiroshima* » pour qu'immédiatement apparaisse l'image mentale d'un champignon atomique s'élevant dans le ciel. L'impact de la bombe atomique fut tel qu'il a marqué l'imaginaire collectif dans le monde entier. Pourtant, la ville de Nagasaki qui trois jours plus tard, subira le même sort, ne laissera que peu de traces dans les mémoires, elle faisait déjà partie du déjà-vu.

L'impact sur Hiroshima n'était pas uniquement celui d'un bombardement, il devenait un événement, une grande première pour l'utilisation de l'arme atomique qui nous démontrait son extrême puissance destructrice.

De la même manière, la date du « 11 septembre » s'est incrustée dans nos mémoires comme celle d'un événement tragique qui a touché le monde entier, jusqu'à devenir l'image emblématique des effets du terrorisme. L'événement des avions s'écrasant sur les tours du World Trade Center nous a été présenté en direct sur toutes les chaînes de télévisions, de façon continue pendant des jours, des semaines, voire des mois pour certaines chaînes spécialisées.

Les images du drame sont tellement fortes et saisissantes qu'il n'est pas exagéré de dire que chacun, par association visuelle de l'événement, se souvient de ce qu'il faisait ce jour-là, les gens avec qui il était et l'endroit où il se trouvait. La mémoire collective se souvient de ces images qui sont rassembleuses et universelles, celles qui sont les mêmes pour tous et qui racontent l'événement d'une façon officielle. Mais la mémoire personnelle est tout autre car elle se construit à partir du vécu et de la sensibilité propre à chaque individu. Bien inconsciemment, cette mémoire filtre et adapte les événements, elle recolle les morceaux dans un ordre qui lui convient, et l'ordre de l'un peut devenir le désordre de l'autre. C'est là que l'imaginaire prend le dessus, les acteurs nous racontent leur mémoire avec des images nées à partir des sensations personnelles provenant de l'histoire de chaque individu. Le narrateur projette son récit à l'auditeur qui à son tour transforme les faits qui atteignent une démesure allant au-delà de l'image.

Les photographies et films qui sont les ultimes témoins visuels des événements passés sont le plus souvent issus des archives militaires contrôlées par la censure. Sauf certaines photographies indépendantes – l'exemple de Capa pour la guerre d'Espagne, de la guerre du Viêt Nam ou du 11 septembre – les images auxquelles nous avons accès sont judicieusement triées et choisies par les dirigeants, dans le but de contrôler la perception que nous laisseront ces éléments visuels, comme les ultimes témoignages officiels des événements. Pourtant ces images déposent souvent un goût amer, elles ne semblent pas toujours convenir à la réalité des faits.

Lors d'un conflit armé, nous recevons les images des vainqueurs et rarement celles des vaincus, il s'agit d'un contrôle appelé « la censure », contrôle qui permet de tamiser la réalité pour justifier le bien-fondé de l'intervention des vainqueurs.

Quelques jours après le 11 septembre, je me souviens encore de certains reportages tournés en Jordanie par la télévision française. Ils montraient des gens ordinaires attablés dans un café, ils entraient en liesse à chacune des diffusions d'Al-Jazeera qui présentait des images filmées montrant les avions qui s'écrasaient sur les tours jumelles. D'un côté, CNN présentait le point de vue américain, de l'autre côté Al-Jazeera montrait celui du monde arabe, et TF1 (France) celui de la neutralité, une vision plus critique que les deux premières en raison de son impartialité journalistique du moment – même si je ne crois pas à l'impartialité, pour montrer la différence du point de vue. Mais sur le moment de l'événement, la télévision française a présenté des images beaucoup plus neutres que celle de Al-Jazeera ou CNN. Nous pouvons donc conclure qu'à ce moment, à partir des mêmes images présentées, prenaient formes différentes mémoires des événements. *« Crise des images, certainement. Mais comme le souligne avec pertinence Pascal Convert,²⁹⁵ cette crise, assortie de ce qu'il nomme la « mutabilité esthétique » d'image polymorphes, d'image « en mercure liquide », participe peut-être plus gravement encore d'une crise du référent. Tout se passe aujourd'hui comme si l'on assistait à une sorte de brouillage et d'affolement généralisés des images. »²⁹⁶*

Durant la guerre en Irak, comment s'imaginer la terreur vécue par la population de Bagdad alors que CNN nous soumettait des scènes de bombardements qui ressemblaient plus à un feu d'artifice qu'à un enfer de destruction. Tous les soirs, les informations télévisées nous montraient ces scènes presque festives ; jamais de morts, jamais de mères en pleurs, et pourtant nous savons que cette guerre qui se déroulait à coup d'armes intelligentes a eu son lot de bavures et qu'il ne s'agissait aucunement d'un jeu vidéo.

Comment rendre en images des événements d'une telle ampleur, comment l'art peut-il se manifester d'une manière créatrice en interrogeant ces faits de l'actualité ?

« Jamais sans doute, depuis les avant-gardes, l'art ne s'est montré aussi impuissant, naïf, infraconceptuel, inopérant. Force est de constater que, face à un monde en crise et en souffrance – où sans cesse rôdent les images en boucle de l'effondrement des Twin Towers, les vidéos tremblées et insituables de Ben Laden, les fantômes de ces enfants irakiens aux visages arrachés par les bombes anti-personnel, de ces femmes voilées, mutilées, brûlées au vitriol ou violées collectivement dans les caves des cités, sous les cris de victoire d'un machisme qui a retrouvé toute sa superbe – face à ce monde, donc, l'artiste ne dit ni ne fait. »²⁹⁷

Ainsi, il devient évident que les arts plastiques ont de moins en moins de portée pour s'associer à la conservation de la mémoire des événements graves. Il n'y a plus d'icônes comme *Guernica*, Picasso lui-même n'a jamais pu recréer par la suite, les mêmes impacts avec ses tableaux engagés tels *« Le charnier »* (1945) – l'extermination des juifs – ou encore *« Massacre en Corée »*, (1951) – Guerre de Corée.

Certains événements de l'Histoire sont aujourd'hui banalisés alors qu'ils sont en fait de véritables drames qui dépassent l'entendement humain. Retrouver certaines mémoires semble une fois de plus, une tâche qui incombe au monde de l'art. Ici je pense à l'Holocauste, l'extermination des juifs par les nazis, un événement de l'histoire difficile à traiter, il est tellement « trop », que les mots pour le décrire semblent ne pas exister. Il faut s'en remettre à l'imaginaire pour essayer de comprendre, de voir et sentir ce qui a été.

²⁹⁵ Pascal Convert, *Des images en mercure liquide*, Art Press, n° 251, novembre 1999.

²⁹⁶ Dominique Baqué, pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire, Ed. Flammarion, Paris, P. 180.

²⁹⁷ Idem, P. 29.

Après la guerre, le monde entier fut indigné par les images de la libération des camps, tellement indigné que tout n'en sera pas montré ; la censure protégeait la morale, mais aussi plusieurs des acteurs impliqués dans ce génocide.

Alain Resnais sortit son film « *Nuit et brouillard* » en 1956, un film qui se voulait un retour dans le passé des lieux de l'univers concentrationnaire, pour ne jamais oublier. Le cinéaste nous montre des images souvent difficiles à supporter, les images en couleur des années cinquante alternent avec celles en noir et blanc prises durant les années quarante, lorsque ces camps regorgeaient d'activité. Il nous présente les lieux comme des plans industriels bien organisés où l'efficacité à donner la mort était le résultat visé. Une présentation que je qualifierai de presque technique au départ et qui lentement nous plonge dans l'univers de la mort et de la peur.

*« De quoi naît la peur au cinéma ? De la double menace toujours suspendue au-dessus de la tête du spectateur, d'un blanc trop lumineux et d'un noir trop profond. Une lumière si vive, si éblouissante qu'il serait impossible de regarder l'écran en face pour y voir des images. Un noir si dense, si impénétrable qu'il pourrait bien virer au coma dépassé d'un sommeil sans rêves. D'un côté, la conscience est menacée de perte par un excès de lumière, l'image est surexposée. De l'autre côté, il y a la terreur de l'anesthésie, de l'endormissement sans retour. »*²⁹⁸ Partant de cette implacable analyse de Gérard Leblanc, François Niney choisit d'analyser *Nuit et Brouillard* en se demandant comment rendre le monstre visible. Mais dès lors, comment dire l'indicible, affronter l'impensable ?

L'esthétique du film nous propose une narration sans éclat, sans colère, une simple description des faits tels qu'ils étaient à cette époque. L'absence mélodramatique du propos renforce la portée des images de gens affamés, malades, morts les yeux ouverts dans des regards d'impuissance. Tout semble normal, et semble dire que c'était comme ça en ces lieux, à cette époque. Nous sont montrés les produits dérivés de la mort, des amas de lunettes, chaussures, vêtements, valises, dents en or, des montagnes de cheveux pour confectionner des tissus et des ossements pour la fabrication d'engrais.

Resnais ne dénonce pas, il montre, il présente ces images réelles du passé ; tel un plat sorti du réfrigérateur et réchauffé, nous nous demandons comment l'assimiler.

Il n'y a aucune ironie dans ceci, le sujet ne s'y prête pas, tout est présenté tel quel. Une image m'a particulièrement bouleversée : il s'agit de l'image en couleur du camp d'aujourd'hui, nous y voyons les clôtures de barbelés, les mêmes qu'autrefois, à la différence qu'elles ne sont plus électrifiées. Cette alternance des images, couleur / noir et blanc, ainsi que la vision du camp qui passe de l'état de ruine à celui d'activité, nous montre un état de contrastes qui suggère la différence entre la guerre et la paix, la vie et la mort.

Resnais nous présente son film en visant une prise de conscience que tout cela a bien existé et que la prévention s'impose car la ligne est mince entre laisser aller la mémoire, ou remettre le courant dans les barbelés.

²⁹⁸ Propos de Gérard Leblanc cités par François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002, P. 97.

A. Shoah, mémoire reconstituée

Allant à l'encontre des versions documentaires officielles de l'Histoire, souvent construites à coups de censures et d'omissions volontaires, le rôle de l'art vise à multiplier d'une manière créatrice, les façons de voir et revoir les événements, tenter de recréer une mémoire qui est en train d'oublier.

« *L'art pourrait passer comme le témoin à d'autre forme visuelle : le documentaire engagé, photographique et plus encore cinématographique, puissante « machine à penser »²⁹⁹ selon l'expression de Thierry Garrel. De l'œuvre d'art Kant disait que sa force résidait dans le fait qu'elle donnait à penser.* »³⁰⁰

Donner à penser pour ensuite, peut-être, réactiver la mémoire.

1. Collision entre le Maintenant et l'Autrefois, générer le devoir de mémoire

C'est en 1985 que Lanzmann présentait son film intitulé « *Shoah* ». L'impact fut tel qu'il se démarqua comme l'œuvre la plus marquante ayant traitée le sujet de l'Holocauste. D'une durée de plus de neuf heures, ce film plonge ou replonge le spectateur dans l'inimaginable univers de la question juive des années quarante. Par choix, Lanzmann utilise les lieux d'autrefois dans une vision de l'aujourd'hui, il donne la parole aux témoins, ceux qui ont subi, ceux qui ont appliqué et ceux qui ont regardé et côtoyé la terreur des nazis. Quarante années se sont écoulées depuis la fermeture des camps, et Lanzmann interroge, il cherche la vérité, celle qui – il le sait très bien – n'existe plus dans son intégralité, celle qui vient de la profondeur de la mémoire, celle que les personnes voudraient peut-être volontairement oublier.

Dans sa préface, Simone de Beauvoir présente en quelques mots le livre tiré du film *Shoah* ; « *Il n'est pas facile de parler de Shoah. Il y a de la magie dans ce film, et la magie ne peut pas s'expliquer. Nous avons lu, après la guerre, des quantités de témoignages sur les ghettos, sur les camps d'extermination ; nous étions bouleversés. Mais, en voyant aujourd'hui l'extraordinaire film de Claude Lanzmann, nous nous apercevons que nous n'avons rien su. Malgré toutes nos connaissances, l'affreuse expérience restait à distance de nous.*

Pour la première fois, nous la vivons dans notre tête, dans notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre. Ni fiction ni documentaire, Shoah réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens : des lieux, des voix, des visages. Le grand art de Claude Lanzmann est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots, d'exprimer l'indicible par des visages. [...] La construction de Lanzmann n'obéit pas un ordre chronologique. [...] Jamais je n'aurais imaginé une pareille alliance de l'horreur et de la beauté. Certes, l'une ne sert pas à masquer l'autre, il ne s'agit pas d'esthétisme : au contraire, elle la met en lumière avec tant d'invention et de rigueur que nous avons conscience de contempler une grande œuvre. Un pur chef-d'œuvre. »³⁰¹

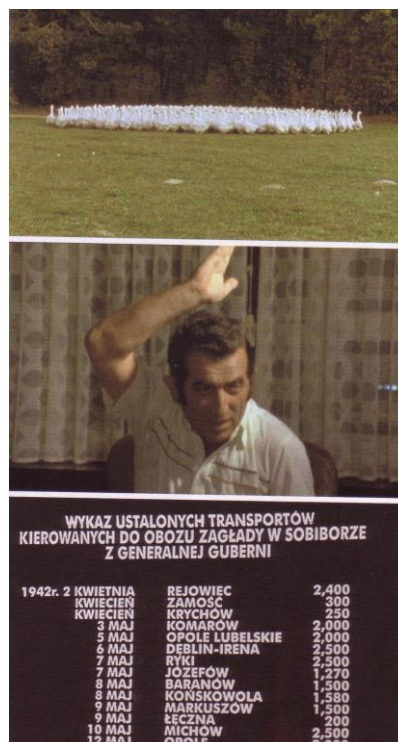
²⁹⁹ Le documentaire, machine à penser, Art press, n° 264, janvier 2001.

³⁰⁰ Dominique Baqué, Pour un nouvel art politique, Ed. Flammarion, Paris, P. 34.

³⁰¹ Préface de Simone de Beauvoir, in Claude Lanzmann Shoah, Gallimard, Collection Folio, 1997, P. 9.

L'art du cinéma, celui qui pour certains représente l'art total, permet d'englober toutes les formes d'expressions artistiques dans un même support. Dans ce film dénué d'effets spéciaux, les lieux de tournages prennent une signification particulière, ils sont comme l'enfer en toile de fond, ils sont les lieux réels de cette histoire qui dépasse la réalité. Les camps, les voies ferrées, les champs où eurent lieu les exécutions et qui servirent de charniers, d'anciennes maisons ayant appartenues aux juifs de l'époque, habitées aujourd'hui par des polonais, une pancarte toujours en place et qui indique Treblinka. Toute cette énumération représente la vision d'un quotidien, qui par un seul témoignage réactive déjà la cruelle réalité des années quarante.

Les témoins de l'époque nous livrent leur mémoire, ces témoignages donnent vie à cet univers fantomatique des lieux qui sont pourtant bien réels, ce qui plonge le spectateur dans un imaginaire chargé d'effroi et de questionnements.



Photogrammes extraits du documentaire de Claude Lanzmann, Sobibor, 14 Octobre 1943, 16heures, 2001

Les entrevues sont menées par Lanzmann lui-même, certaines questions frôlent l'indécence tant il insiste sur les détails, et c'est à cet instant que nous comprenons que la véritable indécence se trouvait trop souvent dans des réponses générales et toute faite d'avance, celles qui nous ramenaient dans l'image des archives officielles. Mais le cinéaste insiste, il force les choses, il n'accepte pas que la porte ne reste qu'entrouverte, il nous fait pénétrer dans cette mémoire à coups de petits détails, ceux qui nous mènent vers l'incompréhension et l'horreur, car c'est bien d'horreur qu'il s'agit.

Le cinéaste interroge Jan Karski, ancien courrier du gouvernement polonais en exil qui disait devant la caméra « *Maintenant... Je retourne trente-cinq ans en arrière... Non, je ne*

*retourne pas... Non... Non... ».*³⁰² Il partait en pleurant avant de se ressaisir et dire ; « *Je suis prêt... ».*³⁰³ Le retour au passé déclenchait chez cet homme des images de l'insoutenable et c'est là que Lanzmann débute cette construction de la mémoire. Opérant à partir de l'absence d'images, Lanzmann lutte ainsi par d'autres moyens, dont la parole, ici testimoniale et fondatrice.

« Une image vaut mille mots »... mais un mot peut valoir aussi mille images, c'est la base même de l'expression poétique. Le spectateur doit inventer ses propres images à partir des sensations ressenties et venues des témoignages. Le processus de création est très différent entre celui qui consiste à décrire une image par des mots et celui qui veut créer une image à partir des mots. Walter Benjamin, vis-à-vis de l'œuvre d'art en général, explique qu'elle se constitue elle-même en image dialectique ; « *c'est-à-dire qu'elle produise une collision du Maintenant et de l'Autrefois, sans mythifier l'Autrefois ni se rassurer du Maintenant.* »³⁰⁴ « *Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historique, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.* »³⁰⁵

Dans ce film, les mots parlent du réel, ils le reconstruisent pour donner un sens aux images de la réalité de l'époque. De la même manière que les témoins qui s'expriment, les lieux, mêmes muets, témoignent du passé et amplifient cet imaginaire devenu le véhicule de la mémoire en construction.

Lanzmann interroge un témoin sur l'endroit précis où commençait autrefois la limite du camp, il alterne plusieurs fois d'une ligne imaginaire à l'autre en précisant bien de quel côté il se trouve présentement, ici à l'intérieur, là l'extérieur, une façon de montrer l'alternance entre le présent et le passé, entre la vie et la mort. Une simple ligne marquée par la mémoire d'un témoin de l'époque, un souvenir du passé qui représente trente-cinq années hors des limites de la souffrance, la limite d'un voyage intérieur qui soulève le questionnement sur le réel et l'irréel de ces époques, ou du moins ce qu'il en reste. Dans un entretien avec Max Dax et Jan Kedves, voici comment s'explique Lanzmann ; « *Une tournure du destin a voulu que je puisse tout aussi bien regarder du dedans vers le dehors que du dehors vers le dedans. Je suis né pour être témoin. Pour réaliser « Shoah », il m'a fallu beaucoup de distance par rapport à mon sujet. Seule la distance m'a permis de parler avec les morts.* »³⁰⁶

Les lieux ont changés, aussi réels qu'ils soient aujourd'hui, les camps ont perdu les délimitations qui justifiaient leur vocation de donner la mort, les voies ferrées ne servent plus,

³⁰² Claude Lanzmann, Shoah, Gallimard, Collection Folio, 1997, P. 239.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Georges Didi-Huberman, Phasmes (essai sur l'apparition), Ed. de Minuit, 1998, P. 241.

³⁰⁵ W. Benjamin, Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle, Le livre des passages, Ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le cerf, 1989, P. 479-480.

³⁰⁶ (09/11/2010), Interview : « Ici, il n'y a pas de pourquoi ».

<http://www.arte.tv/fr/Comprendre-le-monde/Shoah/3031570,CmC=3029998.html>.

il n'y a plus de convois pour mener les juifs à leur dernier enfer, les fours sont encore là, éteints à jamais, mais le seul témoignage d'un acteur de ce temps réussit à réactiver la mémoire que conserve ces lieux. Comme un homme qui revient sur les lieux de son enfance et qui retrouve les choses autrement, il s'en remet à son imaginaire pour revivre les sensations du passé, c'est d'ailleurs ainsi que Lanzmann décrira son lieu de tournage ; « *Le lieu de l'imaginaire par excellence.* »³⁰⁷

Il s'agissait de produire en ce film une réminiscence qui fut radicale, qui fut donc le contraire, pour chacun, d'évoquer des souvenirs. Les images les plus fortes sont celles que nous nous créons nous-mêmes, comme un rêve éveillé qui se développe à rebrousse-temps et qui incruste de nouvelles sensations à la mémoire. L'art ne peut se contenter de faire de la démonstration visuelle qui ne soulève aucun questionnement, Lanzmann a pris le pari de faire un film qui aurait un tel impact qu'il éveillerait les consciences.

2. Entre répétition et imagination, une mémoire dynamique

Chez Bergson, la mémoire a une double forme ; répétitive et imaginative. Elles participent toutes deux à notre conscience du temps. Nous pourrions facilement croire que la mémoire imaginative est plus importante que la mémoire régressive. L'intérêt de cette réflexion est de nous rendre plus conscients du fait, c'est-à-dire de l'éveil de conscience que l'image peut provoquer, voir convoquer chez chacun, mais relève également, et peut-être plus, de la remémoration et donc de la mise en perspective de la mémoire imaginative. En ce sens, l'évocation d'une expérience du passé n'éveille pas seulement le souvenir, elle « *dynamise* »³⁰⁸ la mémoire et lui permet de libérer – en même temps qu'elle se libère des limitations des faits du passé – de la créativité permettant d'anticiper sur le futur. C'est assurément l'éveil de cette créativité qui incarne le plus l'âme de ce que nous croyions enfoui à jamais dans un passé révolu.

Ne rien montrer de l'horreur, laisser témoigner les acteurs de l'époque qui s'expriment presque toujours par le « nous » et très rarement par le « je », est une manière d'avoir un certain retrait qui dépersonnalise la douleur du passé chez les victimes et déresponsabilise les actes des bourreaux ; subir ou donner la mort demeurerait ainsi un acte collectif.

Claude Lanzmann a institué un changement radical dans la conception et l'utilisation des archives, ainsi que dans la mobilisation du témoignage. Pour Lanzmann, les images d'archives sont devenues tellement communes qu'elles ne réussissent qu'à diminuer la véritable nature, ainsi que la portée des événements ; « *J'ai toujours dit que les images d'archive sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. [...] Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là*

³⁰⁷ Claude Lanzmann, Shoah, Fayard, Paris, 1985, « J'ai enquêté en Pologne » (1978), Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin, 1990, P. 212.

³⁰⁸ C'est en ce sens que Dominique Bourdin écrit non sans raison que « la mémoire est donc dynamique, active et pas nécessairement fidèle » (D. Bourdin, La mémoire, dans le temps, sous la coordination de Roland Favier, Gilbert Guislain, Paul Jacerin, Ed. Bréal, 1996) ; il importe de savoir que la fidélité de la mémoire est irréductible à la répétition, d'ailleurs impossible à l'identique, d'un vécu psychique même si l'intensité de ce vécu peut encore, pendant de longues années, être convoquée au présent volontairement ou involontairement. La fidélité de la mémoire doit par conséquent être envisagée vers la créativité que le passé permet, et dans laquelle créativité ce passé ne passe pas, il ne tombe jamais dans l'oubli ou dans l'enfermement de l'inconscience.

pouvait plus que celle-ci, c'est subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité. »³⁰⁹

Au niveau des arts visuels, Joseph Beuys, interrogé au sujet de son installation nommée *La vitrine d'Auschwitz*, afin de savoir si un tel événement pouvait être saisi par une image, répondait ; « *Non, bien sûr que non. Ce n'est qu'une tentative pour trouver un remède de remémoration. Et ceci en fonction d'action qui va au-delà. Il faut dire en tout cas que tout cela appartient au domaine de l'art de l'action. Ces actions permettent finalement de préparer quelque chose et ce quelque chose ne peut être représenté par l'image. Cette horreur n'a été représentable que lors de son propre processus, au moment où elle a eu lieu. Il est donc impossible de la traduire par une image. Ces événements ne peuvent être mémorisés qu'à partir d'une contre-image positive, dans la mesure où tout cela est vraiment éliminé du monde et de l'homme afin que le reste de cette inhumanité soit surmonté. C'est pourquoi « la vitrine d'Auschwitz » n'est en réalité qu'un jouet, je n'ai pas prétendu rendre quoi que ce soit de l'atrocité par ces choses-là. »³¹⁰*

Est-ce que les images de *Shoah* de Lanzmann correspondent à cette contre-image positive de Beuys ? D'une certaine façon, le film *Shoah* relève au départ du procédé de la contre-image utilisé par Beuys, en ce sens qu'il ne montre rien des atrocités. Par contre, les témoignages entendus dans ces lieux provoquent des images qui vont au-delà de la simple remémoration. Le spectateur suit la caméra dans ses trajets qui mènent à la mort, et par cette action, son imaginaire n'est plus absent des images de l'horreur.

Au final j'estime que *Shoah*, loin d'être un document d'archives, se révèle comme un support contenant une mémoire dynamique qui comme toute grande œuvre d'art, soulève le questionnement qui mène au-delà des choses. La contre-image positive de Beuys nous imprègne du souvenir de l'existence d'Auschwitz mais avec l'horreur en moins, une vision qui surmonte les atrocités et qui s'engage plus vers l'avenir.

3. Shoah de Lanzmann : Une réactualisation du passé qui ne peut réellement se faire par la représentation ou par la fiction

D'autres cinéastes s'aventureront sur le sujet de « la solution finale » : Spielberg en 1993 avec *La liste de Schindler*, et Polansky en 2002 avec *Le pianiste*, deux films sortis après *Shoah* et qui sont qualifiés de *majeurs*, mais qui en même temps soulèveront la controverse car il s'agit de films de fictions, d'histoires inventées et idéalisées à partir d'une réalité du passé. Encensé par les uns, dénigré par les autres, le film *La liste de Schindler* fera particulièrement les frais de la critique européenne ; « " *Condamnant sans appel le produit cinématographique hollywoodien, Lanzmann réitéra ses propos iconoclastes de 1985* "³¹¹ : " *La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation [...]. Il n'y a pas une seconde d'archives dans Shoah parce qu'il n'y en a pas [...]. Spielberg a choisi de reconstruire. Or, reconstruire, c'est, d'une certaine façon,*

³⁰⁹ Claude Lanzmann, *Shoah*, « Le monument contre l'archive ? Entretien avec Daniel Bougnoux Régis Debray, Claude Mollard et al. », *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 274.

³¹⁰ Joseph Beuys - Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Ed. de l'Arche, Paris, 1988, P. 120.

³¹¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Ed. Flammarion, Paris, P. 290.

fabriquer des archives [...] Si j'avais trouvé un film existant [...] tourné par un SS [...], Si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. " »³¹²

Dans le film de Spielberg nous assistons à une fiction romanesque dans laquelle les juifs ont toujours l'espoir de s'en sortir grâce à la noblesse de leur patron, un héros hollywoodien qui réussira à coups d'astuce et de courage, à sauver ses employés juifs destinés à la mort. Une fois encore, Hollywood s'inventait un film que je qualifierai de pédagogique faisant la promotion de l'espoir et du courage sur fond d'univers concentrationnaire.

La liste de Schindler, malgré ses énormes qualités cinématographiques, ne rend pas l'ampleur de l'irréalité de l'événement ; c'est trop bien construit, trop bien ficelé, le film devient prévisible et artificiel, à tel point qu'il perd toute référence au passé pour devenir un document d'archives du présent. Alors que Lanzmann s'est appliqué à ne rien montrer des images de l'horreur, Spielberg a tout exposé, une façon de diriger notre perception conduisant à une annihilation du jugement personnel. Comment pouvons-nous construire une mémoire sans avoir recours à un imaginaire qui se développe à partir d'une conscience aiguisée interrogeant le passé ?

« Lanzmann refuse d'interroger le " pourquoi " de l'extermination des juifs pour se consacrer exclusivement au " comment ". »³¹³ Un questionnement sur le « pourquoi » serait vain, l'ampleur de la catastrophe dépassant tout entendement humain, il y a un vide de réponse. Toute la clé du propos du film *Shoah* tient dans cette interrogation, « Comment ? », voilà la seule question qui puisse mener à rebâtir la mémoire de ce temps ; *« Nommé dorénavant à la quasi-unanimité Shoah, cet événement acquiert la signification d'un lieu vide flottant à même la conscience. Comment dès lors l'art et la pensée d'artiste vont-ils se mettre en rapport avec ce vide. »³¹⁴*

Il faut noter l'importance du titre du film, soit le mot *Shoah*. C'est un mot hébreu qui n'est connu que par les juifs eux-mêmes. Il désigne des grandes catastrophes naturelles comme un tremblement de terre ou un tsunami, des événements qui arrivent et sur lesquels nous n'avons aucun contrôle. Alors qu'autrefois l'extermination des juifs était désignée par le thème de « Holocauste », mot signifiant « sacrifice » en hébreu, Lanzmann voulait clarifier son action en utilisant un mot approprié dont le sens rejoint cette démesure, ce trop, cet inimaginable. *Shoah* s'avéra tout indiqué pour titrer ce film car il soulevait d'entrée de jeu le questionnement sur le sens même du mot. *« L'essentiel était de donner au film un nom qu'il faille commencer par apprendre avant de le comprendre. Je me souviens encore qu'avant la première du film à Paris, le cabinet du président François Mitterrand m'a demandé ce que signifiait « Shoah », un mot étranger que personne ne comprendrait. J'ai alors répondu : " C'est exactement l'intention recherchée ". »³¹⁵*

Un titre, un lieu, des visages et des témoignages, voilà la matière première pour la composition du documentaire. Mais le véritable film, chacun se le projette en soi-même car le cinéaste parvient à nous plonger dans un passé présent, l'inverse est aussi vrai, *Shoah* actualise la mémoire en éliminant les distances du temps.

³¹² Propos rapportés par Jean-Pierre Salgas, « Quoi de neuf sur la guerre ? », Art Press, n° 215, juillet-août 1996, P. 27.

³¹³ Dominique Baqué, Pour un nouvel art politique, Ed. Flammarion, Paris, P. 290.

³¹⁴ Philippe Mesnard et Eyal Sivan, « vision de la Shoah : transgression ou grotesque », art. cit., P. 32.

³¹⁵ (09/11/2010), Interview : « Ici, il n'y a pas de pourquoi ».

<http://www.arte.tv/fr/Comprendre-le-monde/Shoah/3031570.CmC=3029998.html>.

III. L'art, une façon d'interroger les lieux

Définir un lieu sans tenir compte de la présence humaine qui l'a habité où qui s'y est manifestée peut rapidement nous faire basculer dans l'abstraction la plus totale quant à la compréhension de sa réalité. Quels rôles ont joués ces lieux et quelles périodes de temps ont-ils représentés dans la mémoire des hommes ?

Certains lieux servent de points de repères à l'évolution de l'humanité, ils permettent d'une certaine façon, de baliser le temps et l'histoire, une manière de géographier la mémoire. Les lieux sont l'élément physique et concret qui contient et conserve la trace laissée par l'homme.

Alors que dans son film, Claude Lanzmann interrogeait d'anciennes victimes des camps de concentration, les délimitations géographiques du lieu favorisaient le retour vers la mémoire qui, de ce fait, creusait le temps ; ce lieu contenait la substance des événements passés. Le choix personnel de réaliser les entrevues sur les lieux de l'événement fait ici partie du processus créatif de l'œuvre à construire car il est bien clair que les résultats obtenus par des entrevues faites en studio n'auraient jamais permis d'atteindre un tel degré de reconstitution mentale d'images et de sensations venues d'un autre temps.

D'une manière très simple mais aussi très juste, voici de quelle façon l'artiste allemand Ludger Gerdes définit le lieu ; « *Les lieux se comprennent comme des récits concrétisés* »³¹⁶

Les lieux se présentent comme les preuves tangibles d'une manifestation humaine ; d'ailleurs dans la langue française, nous disons « l'événement a eu lieu », une manière de fixer l'emplacement ; nous disons également « l'événement s'est passé », une façon de marquer le temps.

Ici commence le récit : ce qui s'exprime en phrases, en mots, en titres, sollicite notre imaginaire qui le transforme en images, une façon de matérialiser la pensée.

Ce lot d'informations reçues est la matière première qui donne naissance à un film mental, unique et propre à chaque individu. Il s'inscrit comme une représentation de la réalité ; « *Leur pouvoir de représentation parce qu'il ne se fonde pas sur un code préétabli et entièrement reconnaissable (tout en faisant appel à des éléments communs, car l'art n'est pas un langage privé) laisse à l'imagination de chacun une part active.* »³¹⁷

Il n'existe pas une histoire d'un événement, chaque humain impliqué a la sienne, et c'est là qu'entre en jeu la mise en scène, celle du point de vue dans lequel nous nous plaçons pour activer le récit qui s'inscrit comme une représentation, un point de vue personnel qui n'est qu'une version des faits.

Un lieu, même lorsqu'il est identifié par la mémoire, comporte toujours cette mouvance de l'imaginaire, il ne peut être associé à une image fixe car son contenu est flottant.

³¹⁶ In Ludger Gerdes, Notes en marge, 1987, publié dans « Essays », Ed. Maison de la Culture et de la Communication et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1988, P. 53.

³¹⁷ Paris-Kyôto (Villa Kujoyama) cité dans « Le tramway de Strasbourg », Catherine Grout, Ed. du Regard, P. 63.

En ce sens, l'art permet de multiplier les approches pour en retrouver non pas un, mais plusieurs contenus.

1. Richard Long, délimiter le lieu

Je pense ici à Richard Long, artiste du Land Art, il marche dans la nature qu'il marque de sa trace. Pour lui, marcher est un mouvement qui permet d'étendre son champ d'action jusqu'à ce que le lieu devienne le véritable sujet de sa sculpture ; « *Il y a chez Long le savoir du lieu et de l'espace de présentation. Ce travail qui n'est pas hanté par l'autographie est seulement la trace d'un passage : Marcher, c'est comme dessiner du temps qui passe.* »³¹⁸

Richard Long, contrairement aux autres artistes du Land Art, exécute son art en lui conservant une dimension humaine, il ne bouleverse pas la nature par des actions éclatantes, il n'utilise pas les excavatrices et les bulldozers comme l'ont fait Michael Heizer ou Robert Smithson, sa seule capacité physique d'homme suffit à l'inscrire humblement dans ces lieux naturels. Pour Long, une simple trace de pas incrustée dans la terre humide suffit à marquer et établir cette communion avec le lieu.

Peu importe l'endroit choisi, l'art de Richard Long est fait pour la terre et jamais contre elle. En outre, il est très conscient qu'il a plus besoin de la nature, qu'elle de lui ; l'homme passe mais la nature demeure. Ses interventions ne se limitent pas au terrain, elles s'intègrent au système de la nature et vivent un temps dans ce mouvement chaotique pour finalement le rejoindre dans une assimilation totale. La communion physique et matérielle de départ devient spirituelle et mentale à mesure que la nature réintègre ses matériaux dans le cycle naturel du temps dans le territoire.

Au cours de sa marche, Richard Long note une multitude de détails : l'heure, la distance parcourue, le chemin suivi, même les changements de température. Il fait des petites interventions sur le terrain duquel il tire ses matériaux naturels. Quelques pierres servent à tracer un cercle... de la boue est utilisée pour réaliser un dessin sur des parois rocheuses et qui disparaîtra dès la prochaine pluie... il emploie des branches pour créer un fagot qui deviendra une figure monolithique, symbole du passage de l'artiste en ce lieu.

Long photographie ses humbles sculptures et note sur ses cartes leur emplacement dans le lieu. Quelquefois, il rapporte avec lui des éléments locaux et naturels trouvés au hasard de sa marche ; du sable, des cailloux, de la boue ou de l'eau qui lui serviront de matériau pour des œuvres qui seront créées et présentées en galerie. Ces œuvres seront accompagnées des textes, des photos et des cartes de la marche qui a eu « lieu ».

Long sait que les mots viennent après les faits, la marche le mène à la découverte du lieu d'où émerge le récit, celui de la découverte qu'il exprimera de mille façons créatives.

Chaque marche est différente, elle se transforme en récit en devenir qui se construit au fil des pas. J'insiste ici sur l'utilisation des cartes « Mapworks » que l'artiste définit ainsi ; « *une carte peut être utilisée pour préparer une marche. Elle peut aussi aider à faire une œuvre d'art. Les cartes sont porteuses d'informations ; elles montrent l'histoire, la*

³¹⁸ Michel Bourel, commentaire des œuvres de Richard Long, cité dans la collection du capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, P. 150.

géographie et la toponymie des lieux. Une carte est une combinaison artistique et poétique de l'image et du langage ». ³¹⁹

Les cartes représentent les lieux, les distances et le temps. Elles sont toujours construites en relation de la connaissance de l'homme devant la perception qu'il a de l'univers auquel il appartient. Elles sont chargées de signes visuels qui nous permettent de voir et de comprendre en trois dimensions. Elles sont le support à l'information qui peut raconter l'histoire passée dans un lieu donné, mais elles ont également le pouvoir d'ouvrir la porte qui mène à l'œuvre de fiction.

Richard Long veut faire partager son expérience et c'est la raison pour laquelle il expose et se manifeste en milieu urbain. Son travail d'exposition en galerie n'est pas fait pour donner une représentation de ses interventions extérieures en milieu naturel, elles se veulent plutôt être une façon pour l'artiste de donner accès à son sentiment d'appartenance d'homme dans le monde, exister, vivre un lieu durant un temps donné. Il écrit des textes qui expriment très clairement cette pensée philosophique qui soulève « l'expérience », le cheminement du vécu dans le lieu ; « *Le temps passe, l'endroit reste. Une promenade traverse la vie, c'est physique, mais ensuite invisible. Une sculpture est immobile, un lieu d'arrêt, visible. La liberté d'utiliser précisément tous les degrés de visibilité et de permanence est importante dans mon travail. L'art peut être un pas ou une pierre. Une sculpture, une carte, un texte, une photographie, toutes les formes de mon œuvre égales et complémentaires. La connaissance de mes actions, sous quelque forme qu'elles soient, c'est cela, l'art. Mon art est l'essence de mon expérience, non pas sa représentation.* » ³²⁰

Délimiter un lieu, c'est déjà en concevoir l'accès privé. La bête marque son territoire pour se l'approprier, dès lors elle devient une composante intégrale du lieu. Elle se battra pour lui car il lui appartient, sa survie en dépend car c'est par lui qu'elle se nourrira, s'abritera et pourra se reproduire.

Gilles Deleuze parlant de l'expression créatrice qu'exprime le territoire, dira ; « *Constituer un territoire, c'est presque la naissance de l'art.* » ³²¹

Richard Long s'identifie à ces lieux qu'il a foulés et rapportés avec lui pour les recréer dans l'espace muséal ; en conséquence, leur représentation s'apparente à une appropriation, une personnalisation. Ses photos, ses textes et ses cartes des lieux sont comme des passeports imaginaires qui donnent à l'artiste son appartenance existentielle dans la mémoire inscrite à tout jamais dans ces territoires qu'il a arpentés.

³¹⁹ (05/12/2010), http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/long2008/.

³²⁰ Richard Long, « Words after the fact » in Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, New York&Thames and Hudson, Londres, 1986, commentaire des œuvres de Richard Long par Paco Calvo Serraller, cité dans la collection du capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, P. 150.

³²¹ Gilles Deleuze, l'Abécédaire, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre Boutang, Ed. Montparnasse, édition en format DVD, 2004. Il s'agit ici d'un passage évoqué à la lettre A comme Animal.

2. La découverte de l'histoire par le lieu Par Sophie Ristelhueber

Contrairement à Richard Long qui trace lui-même son chemin et qui avance dans un devenir qui s'inscrit graduellement au fil des pas, l'artiste photographe Sophie Ristelhueber suit un autre chemin, celui qui est déjà tracé par l'homme. Long écrit une histoire du lieu alors que Ristelhueber découvre une histoire par le lieu, un peu à la manière de Claude Lanzmann qui estimait les lieux comme seuls capables de contenir toute la substance des événements passés.

Etudiante en littérature, l'artiste délaissera tranquillement le monde de l'édition et du journalisme pour se consacrer exclusivement à l'image photographique – non pas celle qui couvre l'événement en direct mais plutôt celle qui nous en révèle les retombées. Elle ne photographie pas pendant, mais toujours après les événements. Ristelhueber scrute des territoires ciblés par des conflits, elle tente par le truchement de la photographie, de faire ressortir les histoires d'événements qui ont eu lieu et qui ont laissé des traces affichées comme des immenses plaies de terrain, des cicatrices qui parlent du territoire et de son histoire.

Parmi ses différents projets d'installations, citons ceux-ci : Beyrouth Photographies, 1984, Fait, 1992, Every One, 1994, Résolutions, 1995, La Campagne, 1997, Irak, 2001 et Eleven Blowups, 2006, qui ont tous comme point commun le fait de présenter des images sans commentaires, sans descriptions, et titrées la plupart du temps du numéro qui leur est attribué dans la série de clichés.

Six mois après la fin de la première guerre du Golfe, l'artiste se rendra au Koweït pour y prendre des séries de clichés qui rendront compte de la violence des combats qui y ont eu lieu. Ces photos aériennes rappellent souvent celles présentées par les artistes du Land Art lors de leurs interventions sur le terrain. Ristelhueber s'est imposée de ne pas présenter la guerre par des combats mais uniquement par les traces diverses laissées sur le territoire. Ses photographies seront réunies dans une série réalisée en 1992, intitulée « *Fait* », un titre qui s'impose comme un constat de ce qui est, et de ce qu'elle a saisi sur la pellicule.

Ces photos de paysages désertiques jonchés de tranchées et de débris militaires de toutes sortes nous apparaissent au départ comme des grands dessins surdimensionnés. En effet, la photographie aérienne ne montre qu'une vision globale du lieu, l'onde de choc d'une bombe nous apparaît comme un élément graphique qui dévoile un cercle parfait sur la couleur ocre du désert dans un esthétisme qui n'est pas sans rappeler les peintures de Tapies. C'est seulement lors des plans horizontaux plus rapprochés que l'histoire commence à prendre forme.

Dans un entretien, Ristelhueber, en parlant de la terre, s'exprimera ainsi ; « [...] *c'est comme si la terre était aspirée en son centre. L'idée d'une terre chargée d'histoire qui s'avale est un concept qui m'inspire. J'ai besoin d'imaginer une forme qui permette de penser à la fois tous ces rapprochements.* »³²²

C'est l'état de la terre qui nous révèle la violence des affrontements qui ont eu lieu. Nulle présence humaine n'est visible sur ces photographies, aucun mort et pas de vivants non plus, seulement des débris et un paysage ravagé. Ces traces de désolation semblent venues

³²² (12/12/2010), <http://www.vacarme.org/article1201.html>.

d'une planète lointaine, comme des images de civilisations disparues. Ces photographies ont la faculté de nous amener bien au-delà de la réalité.

Il s'agit pour la photographe, non pas de raconter mais de suggérer. Ces photographies placent le spectateur en condition d'attente d'une réponse qui ne viendra pas mais qui, en revanche, soulèvera le questionnement. La suggestion est une sorte de demande à la participation, celle qui mène à la réflexion individuelle. Comment interpréter cette réalité déjà passée ?

Comme nous l'avons vu précédemment, nous constatons que la réponse de l'art tient peut-être plus dans la manière de présenter les événements passés que dans celle de la recherche de la réalité des faits.

Roland Barthes disait de la photographie qu'elle présente ; « *le réel à l'état passé* »³²³. Elle devient donc une forme d'illusion de la réalité. L'image des vestiges humains que nous présente Ristelhueber nous oblige à remonter le temps, celui d'un passé qui n'est pourtant pas si lointain mais déjà presque oublié.

Tout va si vite aujourd'hui que nous oublions ce qui s'est réellement passé. Les bombardements d'images médiatiques envahissent notre vie d'une manière telle, que les réflexions que nous commençons sur un sujet sont vite remplacées avant d'être achevées. Nous avalons ce qui nous est présenté sans avoir le temps de le digérer.

Ristelhueber, par la force de ses images, réussit à nous imposer ce retour sur l'événement. Elle s'applique et s'implique dans une prise de position qui utilise l'état des lieux physiques pour remettre l'homme et elle-même en cause.

*« Au départ, ce qui m'intéresse, ce n'est pas de témoigner d'un conflit quelconque sur notre planète, j'ai un intérêt manifeste pour les effets que cela produit et en particulier les effets sur la terre, donc la terre au sens primitif du terme, la terre du chemin, la terre de la route, la terre du désert, qui si je puis dire, est une sorte de métaphore de mon corps. »*³²⁴

Pour une autre série de photographies, Ristelhueber sillonnera le territoire de la Cisjordanie où elle photographiera des routes, souvent celles qui traversent des paysages champêtres où croissent des oliviers. Ces photographies de 2005 réunies sous le titre « *WB* » (West Bank) ont toutes en commun le fait de nous présenter des routes coupées par des obstacles mis en place par l'armée israélienne afin de séparer et d'isoler son territoire, une mesure de protection, comme ils le rappellent. Il en ressort des frontières brutes et fictives qui s'érigent comme le symbole de l'impossibilité des hommes à se rapprocher pour se comprendre. Ce sont les images d'une coupure des communications, celles de l'échec révélé par ces photographies du territoire. La terre qui une fois de plus, jonchée de débris humains, nous raconte notre propre histoire.

Encore une fois, Ristelhueber refuse de montrer l'image de la guerre du point de vue médiatique, elle utilise ce que Paul Ardenne nomme « l'image en creux » ; « *elles travaillent à l'évocation des grands événements contemporains tout en étant vides de leur représentation explicite. Des images qui tentent d'interroger la mémoire collective iconologique construite par les médias. L'événement n'investit pas l'image elle-même, mais reste dans une présence*

³²³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Ed. Gallimard, Le Seuil, 1980.

³²⁴ (13/12/2010), <http://www.jeudepaume.org/?idArt=814&lieu=1&page=article>.

Vidéo. Marta Gili, directrice du Jeu de Paume s'entretient avec Sophie Ristelhueber.

latente. Elles ne sont donc pas "creuses", au sens d'absence de sens, mais leur signification est perceptible en "creux", en filigrane. Les auteurs invitent le spectateur à l'investir de sens, à venir compléter la représentation par l'interprétation, à percevoir "une image par-devers l'image". »³²⁵

Le caractère des images « en creux » se manifeste à partir du fait qu'il subsiste un manque de descriptions et d'explications dans leur contenu mais qui, par contre, contiennent en elles cette force visuelle menant au questionnement. Les images journalistiques nous montrent un semblant de réalité de l'événement, et je dis « semblant », car elles ne sont que des histoires trop courtes et figées dans le temps, elles ne portent pas en elles la force qui puisse nous projeter au-delà du présent de l'instantané du cliché photographique.

Raphaële Bertho, dans « Retour sur les lieux de l'événement », définit le sens du mot « en creux » ; « le mot creux n'est pas une représentation de l'absence ou de la disparition, mais du manque, celui de traces visibles de l'événement. Ce manque est identifié par la mise sous tension de l'image à travers le texte qui lui est associé. Une tension entre le visible, le figuré, "ce qui est là", et l'invisible, ici le passé, "ce qui a été là", voire "ce qui aurait dû être là". Les images en creux s'analysent donc comme un courant de la photographie contemporain, non pas autonome mais spécifique. Le résultat photographique est "distancié quasiment déconstruit, afin que chacun puisse imaginer en fonction de son expérience ce que l'on ne voit pas". »³²⁶

Les pierres et blocs de béton qui coupent les routes de la Cisjordanie, les bâtiments en ruines à Beyrouth, les cratères d'explosions sur les routes de l'Irak ainsi que le désert du Koweït parsemé de débris militaires, sont tous la matière première visuelle qui nous invite à remonter le temps, celui des événements qui ont eu lieu.



*Sophie Ristelhueber, Eleven Bolwups #1, 2006,
Tirage numérique sur papier collé directement au mur, dimensions variables*

La terre et les pierres n'ont pas de positions politiques pour justifier leur nouvel état, elles ne sont que les retombées des événements humains. Ces lieux et ces ruines, Sophie

³²⁵ Paul Ardenne, L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle, Paris, Editions du Regard, 2001, P. 471.

³²⁶ (20/11/2010), Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image en creux », dans Images revues, n° 5, 2008, http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=37.

Ristelhueber nous les présente tels qu'ils existent dans l'après-événement, comme un miroir de ce que nous sommes devenus, une façon d'invoquer l'imaginaire qui ferait ressortir que nous avons déjà été autrement ; « *Ces images proposent un retour sur l'événement, au sens propre comme au figuré. Un retour sur les lieux, pour tenter d'ouvrir un espace de réflexion sur, par, et dans l'image. On observe ici le passage d'une stratégie de représentation de l'événement à une stratégie d'évocation du passé.* »³²⁷

L'art n'a pas cette condescendance de juger les faits, il s'applique plutôt à stimuler la conscience de l'être dans son devenir. Dans ses photographies, Ristelhueber nous soumet toujours deux visions, celle de la réalité que nous percevons, mais aussi celle de la fiction que nous nous construisons par l'imaginaire. Les limites entre le passé et le présent sont flottantes et la mobilité de l'esprit les élimine dans une vision qui mène au-delà du fait réel.

3. Métaphore de la mémoire Par Marie-Jeanne Musiol

« *Ce que l'artiste est c'est créateur de vérité car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée, ni produite, elle doit être créée.* »³²⁸

Auschwitz, nous l'avons vu plus tôt, s'est avéré être un lieu où le silence de la terre retient les cris et les pleurs de ceux qui y sont passés ; d'ailleurs très peu en sont revenus. Il est difficile de dénommer cet endroit : lieu de mémoire, cimetière, monument ou musée, il est tout ça à la fois et encore plus, il est le lieu de l'innommable, de l'inimaginable et de l'impossible, cet impossible qui s'est pourtant réalisé. Les enceintes, les voies ferrées, les anciens bâtiments, le musée et le Mémorial ne suffisent pas à réactiver, de manière vivante, la mémoire du temps de l'univers concentrationnaire.

L'artiste photographe Marie-Jeanne Musiol se rendra à huit reprises à Auschwitz-Birkenau, dans une quête pour sonder la mémoire du lieu, avec le but de représenter et montrer l'irreprésentable.

Le Mémorial d'Auschwitz, cet objet sculptural et massif érigé à la mémoire des victimes n'est qu'un symbole, une illusion qui ne rappelle rien aux visiteurs, à cause de l'impossibilité pour la mémoire de faire interagir la rencontre entre l'objet et le moment perdu du passé de ceux qui ont vécu et subi ce drame de l'Histoire.

La mémoire appartient à ceux qui ont vécu les événements, disons-nous ; alors il s'agit pour Musiol de créer une représentation visuelle qui réactivera cette mémoire collective visant à une réactualisation de l'Histoire, une manière de ne pas oublier et qui s'adresse particulièrement à ceux qui n'ont pas vécu ces événements.

Pour arriver à montrer l'irreprésentable, Musiol exploitera le paradoxe qui consiste ici à ne rien montrer du lieu pour mieux le faire apparaître. C'est-à-dire qu'elle ne photographiera pas le camp d'Auschwitz, elle arpentera plutôt la forêt et les champs entourant ce lieu pour en

³²⁷ Idem.

³²⁸ Pierre Montebello, Deleuze, Philosophie et cinéma, Ed. VRIN, 2009, P. 130.

tirer différents clichés photographiques. Dans cette périphérie du camp, elle photographiera des arbres solitaires ou en groupe, des mares d'eau sur le terrain humide, des chemins de campagne et des sentiers forestiers. Il y aura des photos de jour et toutes seront en noir et blanc.

Cette façon d'investiguer le lieu n'est pas sans rappeler les principes philosophiques bouddhistes qui animaient la pensée créatrice de John Cage lorsqu'il parlait de l'existence des opposés. Qu'il s'agisse de la vie par rapport à la mort, le plein devant le vide ou encore le bruit en opposition au silence, un élément n'existe que par rapport à l'existence même de son opposé car il est celui qui le justifie, et ce, sans aucune hiérarchie de valeur entre les deux ; disons par exemple qu'un vide a une valeur identique à son opposé qui est le plein. Dans cette action paradoxale de Marie-Jeanne Musiol, je m'avancerai à interpréter son processus créatif de représentation comme basé sur l'opposition dans ce lieu où, mort et vie, ainsi que passé et présent se côtoient comme une entité temporelle en devenir constant. « *Il n'est pas vrai que l'imaginaire soit faux ni que le réel soit objectif. Ce sont deux modes d'apparaître des objets dans le devenir, pas deux substances distinctes.* »³²⁹

Étant moi-même issue d'une famille de confession bouddhiste, je me souviens des paroles de ma mère qui disait et je la cite ; « *ce que l'on voit par l'œil, n'est pas la substance essentielle, toutefois ce que l'on ne voit pas par l'œil, l'intérieur, contient le plus important.* »³³⁰

Dans sa série « *Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau)* », l'artiste met l'accent sur le tronc des arbres qu'elle photographie à ras du sol, une manière de montrer l'émergence de la vie venue du sous-sol, ce terreau autrefois nourri de la décomposition des cadavres et enrichi par la retombée des cendres sorties des fours crématoires. Ces troncs sont la partie la plus ancienne de chacun des arbres et leur grosseur nous permet d'en évaluer leur âge, certains étaient là, d'autres sont venus après et plusieurs ont disparu, une façon de fixer le temps de l'événement pour un retour au passé.



*Marie-Jeanne Musiol, Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau), 1998,
Médium : épreuves argentiques, installation.*

³²⁹ Idem.

³³⁰ Phrase du quotidien venue de la pensée bouddhiste telle que nous la disait ma mère autrefois.

Ces arbres surplombent les camps, ils sont les témoins muets de l'Histoire et c'est par eux que l'artiste s'identifie durant ce voyage dans la mémoire. La métaphore du témoin-arbre prend toute son efficacité dans le transfert fictif du regard de l'homme qui voit maintenant ce que l'arbre a vu. Même le titre, « *Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau)* », suggère le mystère et le questionnement, comme si l'ombre des arbres cachait des histoires, celles qu'il est essentiel de voir par le regard des arbres, cet invisible errant dans la forêt.

Bien sûr, il s'agit ici d'une construction venue de l'imaginaire qui se manifeste comme une sorte de fiction de l'Histoire. L'artiste ne cherche pas à nous représenter ce qui a été, elle tend plutôt à nous amener à inventer ce qui a pu être, et il n'y a que l'art qui puisse nous en permettre l'accès.

« La mémoire trouve heureusement son support le plus approprié et le plus efficace dans l'art, le roman, la poésie, les images, soit tout objet qui renvoie à autre chose qu'au moi mais en même temps au je. L'art possède ce pouvoir inouï que les historiens, les témoins, les documents et les archives ne possèdent pas ; il est le réservoir émotif et expressif de toute expérience qui peut se répéter au-delà de l'événement perdu et de l'histoire, par l'expérience esthétique du regard. »³³¹

Les arbres d'Auschwitz ne sont pas ceux d'un ailleurs, ils ont la particularité de faire partie de cette histoire, celle qui s'est passée dans ce lieu. Cette présence végétale vivante s'inscrit comme l'élément temporel dans la relation qui va du présent vers le passé. Ces troncs d'arbres ne sont pas des monuments aux morts, ils se révèlent plutôt comme la représentation d'un éloge à la vie, celle qui n'oublie pas mais qui continue sa lente progression dans le temps et s'avance dans un devenir. Au rythme des saisons, les arbres continuent de grandir, nourris par cette terre du lieu d'Auschwitz-Birkenau, la sève qui coule en eux est empreinte de cette mémoire à recréer pour ne pas oublier.

Le processus de représentation mis en place par Musiol, passe par cet élément vivant qu'est l'arbre, ce végétal auquel l'homme peut s'identifier. Il s'oppose en tout à la rigidité statique du mémorial d'Auschwitz qui est là, sans vie, à tout jamais figé et arrêté dans le temps.

En effet, l'arbre est souvent un support qui sert à représenter les êtres vivants. Sa fragilité et sa puissance sont liées à la nôtre, comme un symbole vivant et vécu. Comprendre l'arbre, c'est aussi comprendre l'expression du temps.



Camp (périphérie) : les étangs. Dans une alternance implacable qui commence avec le printemps, la terre spongieuse inspire et expire sa matière au pied des arbres inondés.

³³¹ Camille Bouchi, Revue « Espace », Automne, 1999, P. 70.

Bachelard disait que ; « *la valeur d'une image se mesure à l'ampleur de sa résonance dans l'imaginaire.* »³³² Il me semble que la résonance de cette présence végétal-arbre est remarquable, parce que cette présence nous propose, par l'imaginaire du spectateur, de voir autre chose.

Sa façon de montrer les images me rappelle une réflexion de Friedrich ; « *ferme ton œil physique pour voir avant tout ton tableau avec l'œil de l'esprit. Puis fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit.* »³³³

Nous pouvons dire que l'œil de l'esprit nous donne ici une œuvre quasi immatérielle, bien plus mentale que visuelle. L'artiste, par son choix du détournement du regard, use d'audace en utilisant l'arbre comme élément déclencheur de ce retour dans le temps qui recrée l'histoire du lieu en partant du temps présent.

Ces photographies projettent une image empreinte d'absence, assurément celle des hommes, et c'est justement cette absence qui nous force à les recréer, ce qui en résulte se présente comme une opposition à l'oubli. L'image de l'absence n'est que le stimulus qui nous bascule dans l'imaginaire, comme si le « silence » du lieu se faisait entendre.

Encore une fois, en rapport à la pensée de John Cage, nous devons tenir compte de toutes les composantes de l'action créatrice de Musiol pour arriver à la métaphore de la mémoire. Comme les photographies de Ristelhueber, celles de Musiol sont aussi des images en creux, ce creux qui est cet espace invisible qu'il nous reste à découvrir de la même manière que se révèle le silence chez John Cage.

Dans ses photographies, le visible et l'invisible se côtoient ; elles sont l'occasion de faire table rase sur la vision figée des archives de l'Histoire, permettant ainsi, par la métaphore, de donner une nouvelle origine à la mémoire individuelle.

La vision ne doit pas se restreindre aux seules limites du lieu du camp d'Auschwitz, elle doit permettre d'accrocher l'image au présent car c'est par elle que nous obtenons la clé d'accès qui élimine la distance nous séparant de l'événement du passé.

« *Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux.* »³³⁴

Marie-Jeanne Musiol, dans son livre d'artiste intitulé « *Silences* », et qui fait partie de cette production entourant sa quête de mémoire des lieux d'Auschwitz-Birkenau, appuie ses photographies par des textes poétiques qui ne sont pas sans rappeler son processus visuel de représentation. Ainsi nous retrouvons sur quatre pages distinctes, ce texte de Musiol écrit dans un mode répétitif :

« *Forêt et champs circonscrivent la périphérie du camp et en préfigurent l'expérience : saisissante et immédiate comme la forêt qui encercle, lente et progressive à l'image des champs qui tracent une géométrie d'approche. Forêt et champs circonscrivent*

³³² Texte choisis par Christian Bernard, Note de Roland Recht, *Le Sang de la Couleur*, Ed. Les Musées de la ville de Strasbourg et Vanni Scheiwiller, Milan, 1988, P. 140.

³³³ Idem, P. 138.

³³⁴ (19/1/2011), Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image en creux », dans *Images revues*, n° 5, 2008, http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=37.

la périphérie du camp et en préfigurent l'expérience : saisissante et immédiate comme la forêt qui encercle, lente et progressive à l'image des champs qui tracent une géométrie d'approche. Forêt et champs circonscrivent la périphérie du camp et en préfigurent l'expérience : saisissante et immédiate comme la forêt qui encercle, lente et progressive à l'image des champs qui tracent une géométrie d'approche. Forêt et champs circonscrivent la périphérie du camp et en préfigurent l'expérience : saisissante et immédiate comme la forêt qui encercle, lente et progressive à l'image des champs qui tracent une géométrie d'approche. Forêt et champs circonscrivent la périphérie du camp et en préfigurent l'expérience : saisissante et immédiate. »³³⁵

Le texte vient ici en appui à l'image, comme pour souscrire à sa non-représentation, il ne propose aucune description ayant une référence directe à l'activité du passé du lieu. L'usage poétique du texte va dans le sens de l'image, nous y trouvons comme un appel à chercher la trace. Le seul lieu commun qui unit l'image et le texte se trouve dans le titre « *Dans l'ombre de la forêt (Auschwitz-Birkenau)* » et c'est cette association qui enclenche le film imaginaire qui se construit dans la mémoire du spectateur qui fouille le temps par le lieu.

L'installation de Marie-Jeanne Musiol ne commémore pas l'événement, pas plus qu'elle ne le juge ou le condamne, elle tente une simple représentation pour un éveil de la mémoire, une manière de rendre la vue aux aveugles. En revanche, sa prise de position morale s'indique par le choix de ce lieu d'Auschwitz-Birkenau, un lieu particulier qui doit tester la conscience de l'homme d'aujourd'hui car comme l'écrivait James Joyce ; « *Les lieux se souviennent des événements.* »³³⁶

IV. Christian Boltanski, Mémoire – objets

Christian Boltanski s'inscrit comme un des grands artistes de l'art de notre temps. Ses questionnements sur la vie et la mort ainsi que la mémoire et l'oubli, ne sont pas sans rappeler cette période de l'Histoire qui donna lieu à la Shoah.

En effet, Boltanski nous révèle un art qui marque le temps des humains. Il nous propose son engagement artistique à travers son obsession de la mort, nous la retrouvons d'ailleurs presque en permanence dans les différentes phases de l'évolution de son œuvre.

Boltanski est né en 1944, quelques semaines après la libération de Paris, dans une famille paradoxalement constituée d'un père juif d'origine russe et d'une mère corse et chrétienne. Marqué par les récits de l'occupation allemande ainsi que les horreurs de l'Holocauste, il développera une véritable fascination qui interroge la condition humaine de cette époque éclatée.

³³⁵ Marie-Jeanne Musiol, *Silences*, Publié par le Musée d'art urbain (Montréal), Éd. de 200 P. 5-6-7-8.

³³⁶ Tacita Dean et Jeremy Millar, *Question d'art Lieu*, Ed. Thames & Hudson, 2005, P. 14.

Boltanski possède en lui cette force créatrice qui lui permet de reconstituer des moments de vie du passé. C'est à l'aide d'objets venus d'ailleurs qu'il accumule et qu'il s'approprie, en les présentant comme s'ils étaient les siens, que Boltanski invente des histoires de vies, pour lui, mais aussi pour les autres. Des photographies de vivants ou de morts – nous l'ignorons toujours – qui sont mis en situation dans des installations artistiques. Pour lui, il s'agit de donner une vie à tous ces êtres anonymes dont la mémoire collective ne retient rien de leurs propres histoires.

Je m'avancerai à dire que l'impact créatif, chez Boltanski, viendrait de la réaction du vide à combler des événements provenant de l'histoire collective, en rapport avec sa propre histoire personnelle, ceux dont il a entendu parler mais auxquels il n'a pas lui-même participé.

Les histoires qu'il a entendues durant son enfance sont toutes relatives à la Shoah : son père se cachant constamment, des voisins qui disparaissaient lorsque pris dans les rafles, les déportés envoyés dans les camps d'extermination, la perte de l'identité des gens qui se résumait à « Juif »..., voilà le tableau dans lequel l'imaginaire du jeune Boltanski s'est développé. Boltanski dans un entretien avec Georges Didi-Huberman parlait de la Shoah par rapport à l'enfance : « *Même si on ne l'a pas vécue, me dit-il, notre enfance a été mêlée à l'idée de la catastrophe...* »³³⁷ Nous voyons ici sur quelles bases l'homme s'est construit, et à partir de quels questionnements de l'enfance, l'artiste a développé sa réflexion ; « *L'enfance ne serait-elle, pour lui, qu'une certaine manière de vivre avec la mort, avec les morts ? Ce n'est pourtant pas avec la clé autobiographique qu'il faut ouvrir la porte de son œuvre, je crois – et malgré tous les pièges qu'il a disposés en ce sens depuis fort longtemps. Mais avec un rapport historique, partagé, impersonnel et collectif, avec les morts innombrables qui ont formé la cadre de son entrée dans la vie. N'oublier ni l'enfance (concrètement parlant : se pencher sur les enfants) ni la mort (concrètement parlant : se plonger dans les morts). Faire, pour chaque moment du travail, un montage nouveau de ce monstrueux amalgame.* »³³⁸

1. L'imaginaire, une vision venue de l'enfance

*« L'art traverse les choses, il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire. L'art joue sans douter avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde. »*³³⁹

C'est en étudiant l'œuvre de Boltanski que j'ai compris l'importance du retour en arrière pour un artiste. En effet, la mémoire de l'enfance ne se construit pas d'une façon neutre et impartiale. L'impact venu des sensations que nous éprouvons face à ce qui nous entoure se traduit par des refoulements et des interprétations dans lesquels la logique de l'adulte n'a aucune place, et où l'ultime refuge de l'enfant se trouve dans son imaginaire.

Boltanski raconte un de ses premiers souvenirs venu de son enfance : « *Mes premiers souvenirs doivent remonter à l'âge de quatre ou cinq ans. Il y en a un, par exemple, dans*

³³⁷ Georges Didi-Huberman, Remontages du temps subi, Ed. Minuit, Paris, P. 218.

³³⁸ Idem, P. 219.

³³⁹ Klee Paul, Théorie de l'art moderne, Ed. Denoël, folio essai, 1998, P. 42.

lequel je suis assis sur le comptoir d'une douane et mon père parle. J'ai la vision très précise du lieu, mais sans explication concernant ce lieu. Ce qui est beau, dans les premiers souvenirs, c'est ce mélange de netteté et de confusion. Mais, comme on le sait, les premiers souvenirs sont presque toujours inventés – la plupart de mes souvenirs d'enfance sont des souvenirs qu'on m'a racontés. Je pense que les souvenirs très anciens correspondent toujours à un sentiment, ce sont des visions très détachées d'un contexte. Les rêves fonctionnent aussi comme ça. Les rêves, c'est : « J'entre à la pharmacie et la pharmacienne me dit : Voulez – vous une baguette de pain ? » On aura une vision très précise de la pharmacie, avec quelque chose qui ne correspond pas exactement à la réalité. C'est ce qu'a utilisé le surréalisme... Malheureusement, je ne vois pas ce que ça peut représenter pour mon travail, parce que je ne rêve pas !... »³⁴⁰

Par rapport à l'enfance de Boltanski et à son obsession de l'omniprésence de la mort, j'ai cherché à remonter le chemin de ma propre mémoire pour en retrouver l'accès.

Selon Georges Didi-Huberman ; « *La recherche de Boltanski serait donc une recherche du temps subi, une fabrique de la survie du temps subi : souffrances revécues, multipliées, émietées, remontées, transformées en jeux, donc dépassées quoique maintenues dans notre conscience historique.* »³⁴¹

Cette citation peut sembler quelconque, mais je ne pouvais la passer sous silence car elle m'interpelle pour rencontrer ma vie passée et illustre assez bien la mise en place du processus de création qui permet le retour dans la mémoire à reconstruire.

2. Un présent au passé

Chaque homme vit sa propre expérience qui fait ressortir des réminiscences de son passé. Il doit aller au-delà de ses souvenirs pour retrouver de nouvelles dimensions libres des contraintes de la réalité. C'est cette dimension imaginaire qu'a évoquée Fernand Dumont, notamment avec sa réflexion sur « existence et mémoire », où le souvenir des jeux de l'enfance introduit l'imaginaire et la liberté ; « *le jeu est un milieu où l'enfant s'ébroue et dont ses actions futures seront comme l'éclatement et les débris, laissant subsister de cette totalité défunte la nostalgie qui nous fait adulte et qui nous fait souvenir du temps perdu.* »³⁴²

En Corée du Sud, et plus généralement en Asie, créer une descendance est une véritable idée fixe, bien enracinée dans la culture et la société qui a longtemps été dominée par le confucianisme.

Étant moi-même la troisième fille d'une famille de cinq enfants – deux garçons naîtront après moi – j'ai dû subir certaines pressions venues des adultes et que je ne comprenais pas. A ma naissance, mon père qui était enfant unique espérait toujours un fils qui n'arrivait pas. Ma mère et moi étions la cause et le résultat de cette absence d'un descendant, et la chose était vraiment difficile à porter.

³⁴⁰ Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Boltanski*, Ed. Fiction et Cie, 2007, P. 7.

³⁴¹ Georges Didi-Huberman, L'article dans la revue *Art Press* supplément au n° 363 janvier 2010, *Grand joujou mortel* (fragment), P. 36.

³⁴² Fernand Dumont, *L'anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, PUF, 1981, P. 258.

Etant la troisième fille, j'ai souvent perçu comme un sentiment de rejet. De plus, avec la naissance suivante, celle de mon petit frère, j'ai été privée d'une certaine affection maternelle.

Un jour, une scène de mon enfance s'est construite dans mon imaginaire : j'étais chez moi, je voyais les gens qui étaient pressés, on m'a dit que ma mère allait accoucher. Ma mère entre dans la chambre en laissant ses chaussures à l'extérieur de la pièce, ma grand-mère la suit. Au bout d'un moment, j'entends le bébé qui pleure, ma grand-mère sort avec le visage mécontent en disant : « Encore une fille ! » Je vois tout ce qui s'est passé, même si je viens de naître et qu'il semble impossible de remonter l'image de nos souvenirs jusqu'à la naissance. En bref, j'avais assisté à ma propre naissance, un film que j'avais reconstitué à coup d'imaginaire et qui a fini par s'incruster dans ma mémoire. En fait, ma mère m'a souvent raconté le mécontentement de ma grand-mère lors de ma naissance.

Il y a une tradition coréenne qui veut qu'après l'accouchement, la grand-mère serve une soupe aux algues, très riche en iode, mets très vivifiant pour redonner des forces après une telle épreuve. Mais ma mère n'a pas eu la soupe de ma grand-mère et elle s'est levée pour préparer une soupe elle-même, elle n'avait pas accouché d'un garçon et se trouvait par le fait même fautive...

Ma mère ne semblait pas avoir de haine envers sa belle-mère, comme si tout cela était normal. Comme elle m'a souvent raconté cette histoire, celle-ci a fini par prendre une place énorme dans ma mémoire et, l'imaginaire aidant, des détails vrais ou faux se sont ajoutés, donnant lieu à une certaine démesure de la réalité.

J'avais aussi imaginé ce qu'il serait advenu de ma mère si elle avait accouché d'un garçon mort à la naissance. J'ai grandi ainsi, avec ce sentiment de mort et d'exclusion, ayant pour seul refuge mon univers mental, celui de l'imaginaire que chacun garde pour soi et n'exprime pas.

Les Coréens sont très superstitieux, ils défient rarement les traditions, comme si tout était écrit d'avance ; la vie de chacun relève de sa propre destinée qu'il ne peut changer. C'est peut-être la raison qui explique le caractère très soumis à l'autorité et à la tradition, dans la mentalité collective des Orientaux, en opposition à l'individualisme des Occidentaux.

Ma vie en France m'a permis de quitter l'anonymat de cette petite fourmi inconnue, collective et numérotée que j'étais, pour enfin prendre conscience de mon individualité, et ainsi, comprendre mes propres peurs. Je découvrais enfin la qualité d'être femme possédant sa propre identité, et c'est par l'art que je l'exprimais.

C'est en fracassant et en recollant le verre que je parvins à affronter le destin, écrire ma propre vie au lieu de la subir. A l'instar de Boltanski, qui cherche à donner un caractère individuel à chaque être anonyme, j'ai transformé à coups d'impact des vitrines, des miroirs et des pare-brise, les faisant ainsi passer d'un état d'objet utilitaire fabriqué en série, à un état d'objet d'art unique et porteur d'idées.

Ayant moi-même subi cette situation d'anonymat, dans une société où la naissance d'une fille équivaut à l'échec de la descendance, je me suis développée une nouvelle identité, celle qui outrepassa les seules fonctions utilitaires de la femme. J'assume désormais pleinement cette vision d'état de rebut inutile, ce jugement porté par la société à l'endroit des marginaux, des femmes et des artistes : tous ceux qui refusent de se conformer, de se dépersonnaliser en se fondant dans la masse, tous ceux qui savent s'afficher en créant et réinventant la vie, ceux qui sont dotés d'une unicité, qualité inconditionnelle au développement de cette très grande richesse qu'est la personnalité. La réalité n'existe pas car elle est relative et chaque individu a la sienne, elle se démarque à travers la personnalité de chacun qui l'exprime à sa manière. Les objets, ainsi que les hommes, portent en eux une

certaine part d'authenticité, mais aussi une part d'irréalité venue du nouveau sens que donne la reconstruction imaginaire, aux objets et aux êtres.

Klaus Honnef a décrit très exactement l'ambivalence de cette forme de la reconstitution : « *La réalité réelle et la réalité inventée se recourent en permanence. L'observateur qui s'imaginerait détenir un morceau de réalité authentique ne cesse d'être troublé dans cette sécurité par l'humour et l'ironie utilisés comme éléments de la représentation. Il est forcé de se poser des questions sur les instruments de la représentation et sur les moyens qui permettent de refléter la réalité de façon authentique.* »³⁴³

3. Reconstitution, présence – absence, nombre – individu

« *L'œuvre d'art devient une instance de convocation, elle rappelle chacun à son devoir de mémoire, par-delà ses proches, à l'échelle du genre humain. Cette visée universaliste passe par la multitude pour retrouver le prix de l'unique. A ceux qui ont perdu toute identité, l'artiste redonne une famille, le public.* »³⁴⁴

Dans l'œuvre de Christian Boltanski, mon intérêt se fixe sur les objets qui véhiculent l'idée d'absence de vie, ce qui équivaut à la mort ; les objets auraient-ils plus de réalité que les morts à qui ils se réfèrent ? Tout se passe comme si les objets étaient plus réels que les êtres qui passent et fuient, ils deviennent le signe d'une inspiration de la relation dans la durée du temps de l'homme. Les objets du passé peuvent être un stimulant pour l'esprit et l'occasion d'une réflexion accordée à la vie personnelle d'un individu, car il y a un rapport temporel dans le sens de la durée du temps de l'humain.

Dans la série de l'œuvre de Boltanski, intitulée « *Réserve Canada* » (1988), il n'y a aucune ambiguïté sur la relation établie par l'artiste, entre l'installation présentée et la Shoah. Même le titre est explicite et sans aucun sous-entendu, car l'expression « Canada » vient des gardiens des camps de concentration nazis qui désignaient de ce nom les espaces réservés aux vêtements et objets saisis, pour ne pas dire volés, aux juifs incarcérés dans les camps. L'ironie de l'expression est à son comble lorsque nous savons que pour les juifs de l'époque, le Canada représentait cette destination tant espérée où immigrer dans un pays de liberté, fuyant ainsi la terreur du nazisme.

Cette œuvre m'a frappée de plein fouet ; des piles de vêtements usagés qui sont accrochés et à partir desquels nous ressentons plus l'absence d'humains que la présence de vêtements. Il y a un mal du vide d'êtres humains et j'insiste ici sur le fait qu'il s'agit de vêtements usagés, des objets textiles qui portent en eux une histoire, celle d'un être humain qui l'a habité.

³⁴³ Klaus Honnef, Essai sur Boltanski, dans Catalogue Recueil de saynètes comiques interprétées par C.B., Westfälischer Kunst-verein, Münster, 1974, P. 489.

³⁴⁴ <http://www.monumenta.com/2010/themes/Remparts-contre-loubli-et-la-mort.html>.

Les objets usagés et plus particulièrement les vêtements, prennent et donnent une identité en rapport à la coexistence de l'être humain. Il est fascinant de regarder des paires de chaussures, leur fabrication, leur vocation et leur état, qui peuvent s'avérer être autant d'éléments descriptifs qui aident à comprendre et créer des histoires d'êtres humains.

Dans son utilisation de vêtements, Boltanski aborde le thème de la mort, il considère un vêtement vide comme un élément qui nous réfère immédiatement au passé, il est la trace de l'existence de quelqu'un, un être humain auquel il était associé, il parle de la perte d'identité dans l'oubli ou la simple disparition.

Dans ma culture coréenne, lorsqu'une personne décède, ses vêtements sont brûlés ; une façon d'intégrer la mort dans sa totalité, en faisant suivre ces objets identitaires, évitant ainsi que l'âme du mort reste dans les habits. Chez nous, des cailloux, une branche ou n'importe quelle petite chose est dotée d'une âme, tout est considéré comme vivant. Brûler de l'encens ou allumer une bougie aux cérémonies permet d'entrer en contact avec l'autre, la mort, comme une présence de l'esprit du disparu qui demeure en contact avec les vivants. C'est pour cette raison que dans les cérémonies culturelles ou religieuses, l'encens sert à rendre un culte aux ancêtres.

Mais dans l'œuvre de Boltanski, les morts semblent encore occuper l'espace ; comme des revenants en attente d'identité, ils hantent le monde des vivants.

Voici comment est défini le vêtement dans le dictionnaire de la symbolique ; « *Vêtements, l'habit est un symbole extérieur de l'activité spirituelle, la forme visible de l'homme intérieur. Toutefois, le symbole peut devenir un simple signe destructeur de la réalité, quand le vêtement n'est plus qu'un uniforme sans lien avec la personnalité. Les vêtements nous ont donné l'individualité, les distinctions, les raffinements sociaux.* » ; « *Le dépouillement de l'individualité c'est littéralement, selon Tchouang-tseu, l'abandon du vêtement. Mais le vêtement, selon saint Paul, c'est aussi le corps spirituel, le corps d'immortalité assumé à la fin des temps.* »³⁴⁵



Réserve : Canada, 1988

³⁴⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982, P. 1008.



Réserve, 1999

C'est ainsi que Boltanski proposera une suite d'installations qui tourneront toutes autour de l'objet qu'est le vêtement. Nous le retrouvons dans la série de « *Réserve* » (1990), réalisée à la suite de « *Réserve Canada* » (1988). Toutes ces installations se présentent comme des variations sur un même thème, soit celui de l'absence, de la disparition et du souvenir. La présentation varie d'un endroit à l'autre car le lieu influence la manière de disposer les vêtements. Dans certains lieux, les vêtements sont laissés au sol, une forme de représentation qui rappelle les charniers, alors qu'ailleurs, ils sont empilés en rang ou accrochés dans les airs, relançant ainsi vers une image qui nous ramène plus vers l'idée de la dépossession d'identité avant l'élimination totale, celle des camps de la mort.

Dans l'œuvre de Boltanski, il y a une sorte de continuité qui dépasse l'individu, celle de la pérennité représentée par les vêtements qui gardent leurs traces. Les habits des morts sont porteurs d'une histoire passée qui évoquent les souvenirs, ils sont la trace personnalisée de l'identité d'un disparu, ces objets marquent le temps. Le fait que l'artiste habille le mort soulève là le paradoxe entre la vie des vêtements et la mort du corps, soit une présence matérielle qui soulève l'absence de vie.

Florence de Mèredieu y voit un reliquat muséographique figé dans sa fonction ; « *Les vêtements entassés par Boltanski lors d'une de ses installations (Réserve Canada) renvoient de même dans leurs usures, pliures, froissures à l'histoire de ceux qui les ont jadis portés. Ils évoquent la terrible réalité, matérielle et mentale ; de ces corps qui ont dû – en un moment précis du temps et de l'histoire – abandonner ces vêtements. Pour cause de mort, de départ, de guerre ou de déportation.* »³⁴⁶



Monumenta 2010, Essais réalisés au Grand Palais pour l'installation Personnes.

³⁴⁶ Florence De Mèredieu, *Histoire de l'art moderne (Matérielle et Immatérielle)*, Ed. Bordas, Paris, 1994, P. 253.

Lorsqu'en 2010 Boltanski présente au Grand Palais de Paris l'exposition « *Personnes* », le public est subjugué par l'installation, une œuvre monumentale dans laquelle il pénètre et se retrouve d'un coup dans l'usine de la mort.

« Le mot « personne » en français est très étrange parce que à la fois, c'est un mot contradictoire, c'est vraiment la présence, c'est « être », et c'est aussi « il n'y a pas ». Donc ce mot m'a plutôt intéressé, je ne connais pas une autre langue où il y a cette dualité de « l'être » et du « non-être », et pour moi il y a beaucoup de personnes, parce que comme chaque vêtement représente quelqu'un, qu'il doit y avoir plus de trente tonnes de vêtements, donc il y a 300,000 ou 400,000 personnes. Et en même temps il n'y a également personne puisque nous sommes dans un lieu de mise à mort, nous sommes dans un lieu de destruction. »³⁴⁷

Dès son entrée dans le lieu, le spectateur côtoie un immense mur de casiers rouillés et numérotés dont aucune information sur leur fonction n'est donnée, mais ils ne sont pas sans rappeler les numéros tatoués sur le bras des juifs déportés dans les camps nazis. Ces numéros sont une identification réductrice de l'être et qui marque la dépersonnalisation de l'humain qui devient « personne », d'où le titre ambiguë de l'œuvre.

Après avoir franchi les casiers, le spectateur se retrouve dans cet immense espace où se dresse une montagne de vêtements surplombée d'une pince mécanique, manipulée par une grue géante qui la plonge du haut des airs pour saisir au hasard quelques pièces de linge dont elle s'empare avant de les relâcher froidement et sans manière.

Au sol se trouvent de très longs alignements symétriques de vêtements étendus par terre qui sont délimités par des poteaux métalliques formant une multitude de petits terrains où aboutissent les vêtements triés par la mécanique de la mort.

L'espace est funeste, l'éclairage froid des tubes fluorescents tenus par des fils barbelés, alignés de façon systématique, ordonnée et régulière, nous rappelle celui d'une usine.

Boltanski a exigé que le chauffage soit coupé dans ce lieu qui, conséquemment, est envahi par l'odeur froide des tissus humides. L'espace laisse entendre des centaines de battements de cœurs, ceux que l'artiste récolte dans le monde entier depuis quelques années et qui serviront son prochain projet « *Les Archives du cœur* ». Véritable projet universel et utopique, ces battements de cœurs seront conservés à l'abri du temps, dans l'île japonaise de Teshima où les gens pourront se rendre pour y entendre à nouveau le cœur des morts ou des vivants.

L'artiste travaille sur la prise de conscience du spectateur qui constate avec un certain malaise qu'il se trouve lui-même dans l'œuvre. Il est de l'autre côté du miroir, celui qui n'est pas encore cassé, mais ce n'est qu'une question de temps. Il peut entrevoir son propre destin, celui inéluctable vers lequel tout être humain se dirige, c'est la mort. Ainsi l'œuvre soulève le questionnement qui plonge le spectateur dans des constats qui illustrent l'abandon, la fragilité humaine, la condition mortelle, le destin inéluctable, l'égalité de tous devant la mort, mais par-dessus tout, celui de l'anonymat collectif.

³⁴⁷ (23/02/2011), <http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/3018082.html>.

L'installation « *Personnes* » s'apparente à une mise en scène des camps d'extermination nazis mais peut-être plus encore, à l'Enfer de Dante, deux visions presque similaires auxquelles Boltanski s'oppose, car soulever le fait des morts du passé redonne en quelque sorte une identité aux disparus. L'artiste défie la mort en la présentant, il nous invite à la côtoyer dans ses quartiers privés, un sentiment que seul l'art peut provoquer, celui qui crée un théâtre de vies individuelles réduites à l'anonymat, il n'y a plus de premiers rôles car tous sont devenus des figurants anonymes et oubliés. L'œuvre se présente comme une métaphore critique du jugement dernier, défié en vain par Boltanski, une utopie qui implore la résurrection de la personne humaine qui se perd dans la foule. Il œuvre à préserver la mémoire de chaque individu, rappeler à chacun d'entre nous son histoire personnelle et l'importance de l'unicité de chacun, même dans la collectivité ; « *C'est le rêve de n'oublier personne. Rêve inhérent à l'œuvre intitulée Personnes, sans doute, mais aussi à toutes les autres avant elle. C'est le rêve de connaître le singulier de chacun et de saisir le lien de tous dans l'espèce humaine. [...] Il pense qu'un artiste sert juste à cela : nommer ou rendre justice à ceux que l'histoire oublie généralement de nommer. « Chacun est tellement important »... A ce moment me revient en mémoire la grande naïveté – l'enfance, la sagesse – du vieux franciscain qui, dans les Fioretti de Roberto Rossellini, s'extasie devant chaque parcelle du monde vivant, la moindre feuille d'arbre, le moindre chien errant qui passe. Voilà pourquoi Boltanski a tant aimé la littérature médiévale des exempla. Dans l'attention particulière qu'il accorde au mot exemple, on retrouve, en effet, le double sens qui convient à toute sa recherche : dignité de chacun, chacun irremplaçable dans la complexité singulière de sa vie. Et humanité de chacun, chacun remplacé dans l'innombrable, dans le générique de l'humanité et de l'histoire. Comme les innombrables exemplaires d'une monnaie frappée par le même coin.* »³⁴⁸

4. Fabriquer de nouvelles identités

« *L'histoire n'est pas une suite bien scandée de tableaux harmonieux mais, en chacun de ses points, diversité, échange, conflit. L'art y est engagé, et, comme il est action, il agit, en lui, et hors de lui.* »³⁴⁹

Ma démarche artistique m'a amenée à m'interroger sur l'identité des matériaux utilisés en arts et plus particulièrement sur ceux que j'utilise, soit des objets devenus rebuts.

Les matériaux que je qualifierai de purs se présentent sous une forme naturelle ou encore, ceux composés par le mélange de différentes matières. Qu'il s'agisse de bois, de pierre, de béton, d'acier, de silice ou de matière plastique, ces matériaux sont purs, dans le sens où ils serviront à matérialiser un objet neuf à partir d'une action de l'artiste. Cet objet neuf qui se présente comme une idée matérialisée s'obtient par la soustraction ou l'addition de matière. Disons par exemple que la sculpture sur bois ou sur pierre prend corps à partir de la soustraction d'une quantité de matière, alors que le béton ou l'acier prend forme par l'addition de matière accumulée et déterminée par la forme d'un moule.

Les objets-rebuts sont nantis d'une histoire qui fait référence à la vie, ils sont des matériaux récupérés qui sont ramassés un peu n'importe où et qui sont en général des objets

³⁴⁸ Georges Didi-Huberman, L'article dans la revue Art Press supplément au n° 363 janvier 2010, Grand joujou mortel (fragment), P. 28-30.

³⁴⁹ Henri Focillon, Vie des formes, Ed. P.U.F, P. 87.

utilitaires abandonnés par leurs propriétaires. A la différence des matériaux purs, les rebuts sont des objets qui portent en eux un vécu, celui du temps de l'utilitaire.

Pour ma part, il y a très longtemps que j'ai délaissé les techniques du verre, car l'objet-rebut me permet de jouer avec l'aspect temporel dans l'œuvre. L'objet-rebut apparaît tout d'abord comme doté d'une mémoire, riche de tout un passé, porteur d'une somme d'expériences. Usé, délavé, il porte la cicatrice des gestes des hommes et des histoires antérieures. Ces histoires que nous ignorons soulèvent des questionnements bien différents que ceux que nous avons devant une œuvre d'art neuve. Ces traces du temps cachent un mystère réel ou irréel qui imprègne l'œuvre et ouvre la porte à l'imaginaire qui se construit.

L'œuvre d'art prend naissance à partir de la renaissance de l'objet-rebut utilisé. Il y a une forme de défi envers la mort, les objets reprennent vie et deviennent porteurs de nouvelles idées. Ce qui était considéré inutile et sans valeur s'inscrit à nouveau dans la durée du temps, celui de l'autrefois mais aussi celui qui va vers le futur.

Ces pare-brises, ces fenêtres et ces miroirs que j'utilise, n'avaient plus aucune fonction utilitaire mais portaient toujours les marques de leur passé et c'est ici que j'insiste car l'état d'inutilité nous oblige à porter un regard neuf sur l'objet.

N'y a-t-il pas une certaine beauté intrinsèque à découvrir dans chacun des objets de la vie ? Apprendre le passé des choses ne sert-il pas notre propre mémoire, notre propre chemin de vie ?

Un pare-brise n'est pas regardé pour autre chose que son aspect utilitaire, alors que s'il porte les marques et les bris qui lui enlèvent son utilité, il est envoyé à la casse et remplacé. Pour ma part, c'est à ce moment que l'objet devient intéressant, car sa dégradation nous présente une nouvelle forme qui va au-delà de la modélisation plastique, elle commence, suite à cette détérioration, à susciter des histoires secrètes pour celui qui en pose le questionnement.

Nous faisons de même avec les humains, trop vieux, moins efficaces, devenus des poids pour la société, nous avons tendance à oublier qu'ils ont été uniques et que même morts, ils peuvent continuer à enrichir nos vies. De plus, oublier ces êtres, c'est s'oublier soi-même, car ils ont contribué à ce que nous sommes devenus. Le drame de la sénilité vient du fait que les personnes perdent progressivement leurs propres repères, et qu'il devient de plus en plus difficile de demeurer intégré dans cette société qui fonctionne dans une vision à court terme.

Les objets, comme les humains, existent dans un processus qui va de la vie à la mort et leur relation est indissociable, l'art dynamise cette relation en mettant en valeur des objets qui révèlent des identités oubliées.

Chez Boltanski, la recherche des traces du passé révèle un sentiment d'authenticité qui se développe à travers sa propre interprétation ; « *Boltanski n'est pas du tout à la recherche des traces : il les crée, il fabrique de la vie.* »³⁵⁰, c'est lui qui invente ses propres histoires, même celles des autres, une reconstitution fictive d'histoires faites à partir des restes, des objets et des rebuts trouvés au hasard des lieux et du temps ; « *Ce qu'ils révèlent, ce que dénoncent les œuvres de Boltanski : la parenté de cette agressivité archaïque et de notre société évoluée, leur secrète continuité. Mort, cruauté habitent les hommes qui nous entourent, et le monde qui nous nuit et qui s'use. Violence, contradictions nous environnent. Tout saigne, tout coupe, tout détruit et, en même temps, se casse ou se délite. La fragilité des objets est voulue. L'œuvre n'éternise plus ; mais elle figure la mort, et la porte en elle comme sa faille.*

³⁵⁰ Christian Boltanski, *Reconstitution*, Ed. Chêne, Paris, 1978, P. 17.

*Chaque œuvre est la mort, toujours recommencée. La mort s'y offre, diffractée et présente dans la multiplicité de ses manifestations. »*³⁵¹

Rappelons-nous ces boîtes de métal vendues pour divers produits commerciaux tels que les biscuits. Boltanski les récupère et les présente comme les coffres au trésor ayant appartenu à chaque enfant. Il y dépose des objets familiers et personnels comme des couteaux de poches, des photos de famille, des anciennes lettres et autres objets qui racontent des histoires, celles du vécu de chacun de ces êtres. Il s'agit, disons-le encore une fois, d'une mise en scène créée de toutes pièces par l'artiste qui invente toutes ces vies à travers ces rassemblements d'objets. Il en résulte un sentiment permettant la prise de conscience de l'identification, celle qui nous permet de trouver une personnalité qui distingue un être par rapport à la masse des vivants. Ces boîtes métalliques, coffres aux trésors, ont une double signification car nous pouvons aussi les voir comme des cercueils. Elles deviennent à ce moment le contenant, le dernier refuge d'un corps protégé pour un temps, mais qui le mènera inexorablement, dans un cycle de décomposition, jusqu'à sa complète assimilation à la matière terre.

Didi-Huberman suppose que, pour Boltanski ; *« Travailler ne serait rien d'autre que trouver à chaque fois une nouvelle forme pour la transmission. Or transmettre n'est rien d'autre que permettre quelque chose comme une survie, une sortie hors de l'oubli des hommes. »*³⁵² Ainsi l'artiste doit être celui qui sait trouver l'élément visuel qui rend l'effet désiré, soit celui ayant la capacité de toucher la conscience individuelle de chacun.

Selon Boltanski ; *« Le travail d'un artiste est, en soulignant quelque chose – comme dans un texte où l'on souligne un mot –, de faire apparaître quelque chose que les gens savent déjà, mais qui n'est pas apparu à la conscience. Donc, on fait ressentir, non pas ce qu'on a fait ou vécu, mais ce qu'eux ont vécu. »*³⁵³ Didi-Huberman conclut que ; *« L'artiste ne serait donc, dans cette perspective, que le chiffonnier de nos sacs poubelles, l'archéologue de nos trésors insus, le philologue de notre bien le plus commun. »*³⁵⁴

Etre le récupérateur, encore faut-il le faire et comprendre le pouvoir que portent certains objets dans la vie d'un homme dans une société donnée, avoir l'intuition de bien les choisir dans un judicieux regroupement, être celui qui donne une force narratrice à ces objets inanimés qui œuvrent à réanimer les mémoires individuelles.

« Pour dire et transmettre il faut se servir d'un code qui soit, à l'intérieur d'une même société, plus ou moins compréhensible et inconsciemment connu de tous. Je pense que d'une manière générale un artiste est souvent quelqu'un qui connaît bien ce code et arrive à le transgresser et à y créer parfois de petites choses » et *« je cherche des images suffisamment imprécises pour qu'elles soient les plus communes possibles, des images floues sur lesquelles le spectateur peut border. »*³⁵⁵

³⁵¹ Florence de Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art, Ed. Larousse, P. 222.

³⁵² Georges Didi-Huberman, L'article dans la revue Art Press supplément au n° 363 janvier 2010, Grand joujou mortel (fragment), P. 36.

³⁵³ Idem, P. 32.

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ Didier Semin, Boltanski, Ed. Art press, 1988, P. 50.

Boltanski dans son questionnement sur la frontière entre absence et présence, fait appel à l'histoire personnelle, en opposition à l'histoire commune des individus. Devant les impacts de l'histoire, particulièrement celui de la Shoah, l'artiste pose le geste créatif de représenter l'absence, celle des êtres disparus dans l'anonymat. Il nous convoque à questionner le temps ainsi que notre propre mémoire. Il rassemble des objets, tels des vêtements, dans une mise en scène qui doit toucher chaque individu personnellement. Il crée un opéra de la mort pour faire réapparaître la vie, redonner une place dans notre mémoire à ceux qui furent oubliés. Ainsi, encore une fois, nous nous retrouvons dans la pensée des opposés de John Cage, en ce sens que Boltanski montre l'absence pour évoquer la présence. Les objets n'ont de sens que dans leurs références aux humains ; « *Peut-être la vérité de chacun de nous est-elle au plus près du bric-à-brac, du chaos et des contradictions irréductibles.* »³⁵⁶

De la même manière que je recolle les tessons de verres, pour redonner une nouvelle vie à un objet devenu inutile, Boltanski les réunit et invente une métaphore. Les objets prennent ainsi un nouveau sens, ils deviennent des symboles rappelant les disparus, comme s'il recollait des tessons de verres regroupés dans un nouvel ordre, une nouvelle mise en scène, dans un nouveau lieu. Les objets devenus rebuts ne sont plus à utiliser mais à regarder pour ce qu'ils interrogent en nous. Porteurs d'un passé, ces oubliés de l'anonymat, par le geste de l'artiste, sont réinscrits dans la mémoire du présent.

Poser un questionnement sur l'inutilité des choses et des gens, c'est déjà un pas vers la réflexion, celle-là même que suscitait, un siècle plus tôt, l'exposition d'un urinoir dans un musée.

V. Inventer le lieu, Claude Parmigiani

A. Souvenir du lieu métaphorique

Dans une quête qui consiste à trouver la trace du passé, celle qui conserve en elle l'âme des choses, Claude Parmigiani investit la forêt de parc du *Château de Pourtalès* à Strasbourg, un lieu qui conserve la mémoire des événements du passé.

Dans ce parc, l'artiste a déposé au pied des arbres, quinze oreilles coulées dans le bronze, accentuant ainsi le mystère et la poésie du lieu qui a vu passer trois siècles d'histoires où s'entrecroisent les événements constitués par les guerres, les tragédies, les incendies et la ruine. Cette œuvre de Parmigiani, « *Il bosco guarda e ascolta* », en plus des oreilles fixées au sol, les arbres sur leur tronc laissent voir des yeux qui nous regardent. Il s'agit ici de formes sculptées par la nature elle-même, des cicatrices naturelles venues de la coupe ou la tombée des branches séchées par le temps.

L'œuvre combine l'intervention humaine à celle de la nature, une manière pour l'artiste de souligner cette coexistence. Aller dans ce lieu, c'est entrer dans le monde du rêve où tout est

³⁵⁶ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, HER-Larousse, 1999, P. 13.

inspirant mais aussi angoissant car la végétation nous retourne cette image du passé des hommes, cette histoire qui demeure dans la mémoire vivante des arbres.



*Bronze et végétation naturelle, 15 éléments de 110cm de haut,
La Robertsau, Strasbourg, 1990.*

Parmiggiani l'écrit ; « [...] Ceux qui d'aventure entrent dans cette forêt auront bien du mal à ne pas ressentir la même émotion qu'Alice dans les pays métamorphique de Carroll, ou à ne pas éprouver le sentiment plus tragique d'entrer dans un lieu où, pour seuls vestiges de lointaines pratiques religieuses et de voix anciennes, il ne reste plus que des stèles énigmatiques et le silence infini.

Dans cette forêt les arbres sont philosophes ; l'énergie y converge et s'y concentre comme en un cerveau cosmique qui absorbe tout ce que l'on regarde et tout ce que l'on dit, un lieu qui aspire à ramener l'esprit vers cette chose qui semble s'être égarée au fond de nous-mêmes et dont le nom est âme magique. »³⁵⁷

1. Entre expérience physique et métaphysique

Philippe Weiss l'écrit sur cette œuvre ; « [...] « il se fait comme ça, entre les rêves et la conscience éveillée, des échanges mal définis : une sorte d'osmose » écrit Aragon. Peut-être aura-t-il suffi d'un bruissement nocturne pour que ces pavillons auriculaires émergent de terre, que ces yeux affleurent en surface de l'écorce pour mieux voir au dehors. Mais plus que d'apparition soudaine, il s'agit d'une lente mutation : la nature a récompensé notre exploration discrète mais soutenue de son espace en nous révélant son âme, ses métamorphoses intérieures, il semble qu'elle nous expose son inconscient en le réifiant. Et l'on sait combien l'oreille peut être l'expression symbolique du désir. La nature et l'homme seraient finalement étrangement liés. »³⁵⁸

³⁵⁷ Claudio Parmiggiani, *Il Bosco Guarda e Ascolta*, Ed. La nuit bleue, 1990, P. 46-47.

³⁵⁸ http://www.ceaac.org/html/espace_public/pourtales/parmiggiani/frame.htm.

Je fais un parallèle avec mon enfance : au cours de celle-ci, la nature m'a toujours accompagnée. Pour cette petite fille très sauvage, la nature était sa meilleure amie, son alliée ; elle arrivait très bien à communiquer avec elle. Cette petite fille restait accroupie dans un coin de sa maison, et voyait le changement de la lumière silencieuse qui se déplace. Elle contemplait son jardin. Elle observait la nature et ses quatre saisons bien distinctes ; ces changements s'illustraient par l'épanouissement des fleurs, puis ces fleurs se fanaient et un fruit poussait, tombait et donnait lieu à une nouvelle existence végétale. De jour en jour, la nature se métamorphosait. C'était son petit monde paisible et secret. La nature lui a énormément appris, et notamment une chose très importante : « regarder et écouter ».

J'ai exercé mon acuité visuelle - auditive sur des détails...

Un jour d'enfance, je me suis promenée dans la forêt, et j'ai aperçu un bouleau qui avait une forme d'œil ouvert, comme imprimé sur l'écorce. Je lui ai dit ; « *Pourquoi tu me regardes ? Pourquoi tu ne fermes pas les yeux ? Je te fais peur ?* » Un long questionnement s'en est suivi... Tout à coup, j'ai eu peur, je me sentais observée : partout autour de moi, des yeux de bouleau me scrutait. Aujourd'hui et à chaque fois que je les vois, je pense que les arbres sont les âmes de la forêt, comme des gardes forestiers... Peut-être Parmiggiani a-t-il essayé de faire revivre les émotions du passé dans le présent, c'est-à-dire dans (par) la mémoire ! Mais laquelle ?

Chez Parmiggiani, matériel et immatériel se croisent souvent, tout comme le passé et le présent ; des dimensions qui inscrivent son univers artistique. L'artiste dit ; « *la forêt regarde et écoute* », ³⁵⁹ par exemple, avec son œuvre « *Il Bosco guarda e ascolta* », j'aimerais donner une libre interprétation. Celle-ci relève de la fiction dans son engagement avec l'imaginaire, face à l'histoire du passé : dans la forêt, les animaux, toujours à l'affût de proies, ou animés du sentiment de crainte d'être eux-mêmes dévorés, dressent leurs oreilles et observent, seuls moyens de défense préventive contre les autres prédateurs.

Ici, nous nous demandons pourquoi l'artiste a figuré des oreilles. Les arbres nous observent et apparaissent comme une conscience devant les actes de l'homme. Les impacts venus des guerres et de la destruction se transforment ici en une source créatrice pour l'artiste qui nous fait pénétrer la quiétude du lieu qui a vu passer ces horreurs provoquées par l'homme. La métaphore est lourde de sens car nous partons d'une cohabitation animale – végétale, celle qui peut mener à éveiller une conscience présentant les pires exemples de la cohabitation des hommes, la *Shoah* par exemple, et là on ne parle plus de cohabitation mais d'extermination.

Dans cette œuvre, il a voulu rapprocher l'oreille à forme humaine avec le passé animé du sens animal de la forêt. Les émotions qui m'ont envahie au regard des bouleaux alentours, constituent comme le vestige des émotions passées des animaux apeurés et imprimées dans la nature représentée à travers ces arbres.

Son œuvre réconcilie le passé associé à la forêt, lieu de conservation des fossiles, et le présent, représenté ici par l'oreille, cet organe de perception essentiel à la société moderne, et qui est au cœur de la transmission des émotions comme elle l'est pour les animaux.

³⁵⁹ Ambre Atlan, Catalogue de CeAac, Imprimé sur les presses de SICOP.

Claude Parmiggiani s'est bien rendu compte du rôle important que représente l'oreille pour la survie animale dans nos forêts. Il a voulu, par l'intermédiaire de cette œuvre, rapprocher deux mondes, la nature, comme symbole du monde végétal, et la civilisation des hommes, comme descendance du monde animal. Une manière de raviver l'harmonie entre le passé et le présent. Un passé qui demeure irréversible mais qui fait preuve d'indestructibilité dans la mémoire du présent ; « *Il bosco guarda e ascolta* » appelle le spectateur à vivre une expérience à la fois physique et métaphysique qui relève d'une seule et même réalité.

2. L'oreille de la nature, l'oreille de l'homme : deux témoins du passé

Ce rapprochement de la mémoire doit se réaliser à partir de l'événement qui a eu lieu, celui de la Shoah. Les émotions sont perçues par l'oreille et la nature symbolise l'instinct de survie et seul témoin du passé.

La barbarie de la Shoah a laissée son empreinte sur ses plus jeunes spectateurs, les enfants,³⁶⁰ qui malgré tout, se sont rappelés précisément l'horreur qu'ils ont vécue et dont ils ont été les témoins. Les émotions qu'ils ont subi ont été marquées pour toujours dans leur cerveau primitif, dernier vestige évolutif de la descendance animale de l'humanité. Les oreilles de Parmiggiani suggèrent le seul moyen qu'ont eu ces enfants sortant de cet enfer indescriptible pour imprimer leurs souvenirs atroces. L'artiste est né en 1943 ; Parmiggiani est donc un témoin de la Seconde Guerre mondiale au cours de laquelle il a vu le jour, et entendu l'histoire.

Selon Alfred Gell, anthropologue de l'art ; « *les gens concevaient les démons, par exemple, de manière auditive plutôt que visuelle. Toute preuve visuelle était absolument secondaire ou en même temps que auditive.* »³⁶¹

La nature rejoint ici l'humain : elle participe au processus d'enregistrement des souvenirs dans le cerveau primitif par le biais de l'oreille, mais ces souvenirs sont également restés imprégnés dans la nature, comme la peur que j'ai ressentie quand j'étais enfant, face au regard du bouleau. Peut-être alors que l'Art est une sorte de résurgence des émotions enregistrées et transmises par la nature, mémorisée par notre âme d'enfant et perçue par notre regard d'adulte.

Toutefois, la naïveté de l'enfance n'est pas un manque d'intelligence, Parmiggiani a écrit ; « *mais une enfance peut être porteuse de la destruction* »³⁶². Dans son apprentissage de la vie, un enfant détruit pour voir et comprendre, puis pour ensuite, apprendre à reconstruire. La destruction peut être l'enfance du possible, l'enfance d'une œuvre, celle qui remonte à l'origine ; en effet, les artistes doués d'une extrême sensibilité ont perçu la vérité bien avant les scientifiques. Les artistes sont les premiers témoins des émotions que les fleurs et les arbres génèrent. A l'écoute de la forêt, une plante se redresse comme si elle exaltait son énergie vitale ; la nature possède une âme comme l'homme. L'arbre de la forêt est dressé verticalement et est animé d'une aspiration vers les hauteurs qui sont les sources de lumière et l'énergie de la vie.

³⁶⁰ De nombreux témoins parlent de leur enfance, cf. « Shoah » de Claude Lanzmann, P. 24-27.

³⁶¹ Tacita Dean et Jeremy Millar question d'art, Lieu, Ed Thames & Hudson, 2005, P. 187.

³⁶² George Didi-Huberman, Génie du non-lieu, Ed. de Minuit, Paris, 2001, P. 12.

Ce comportement quasi-humain de la nature douée d'une âme, explique peut-être pourquoi les Asiatiques associent l'oreille à l'intelligence cosmique, celle qui est synonyme de sagesse et d'immortalité, associée à la verticalité de l'arbre.

3. Percevoir la mémoire de la nature par le silence

Après avoir réfléchi à sa verticalité, nous pouvons observer des composants de la nature qui définissent le temps qui passe et marque son évolution. Être vivant parmi le monde végétal, mais contrairement à l'homme qui est capable de se mouvoir aisément, l'arbre présente un état figé, il a la possibilité de vibrer, de se courber et de résister au vent. Mais il arrive aussi que l'arbre soit dévasté par un événement naturel ou par l'homme. Ici, les arbres symbolisent une présence muette qui devient comme une mémoire de cet événement passé. Séculaire, l'arbre voit nombre d'entre nous naître et mourir, redevenir poussière. Ainsi, durant des siècles, leur message s'est-il transmis de génération en génération. L'arbre a su conserver les stigmates d'un legs à la génération postérieure tant ses tissus sont capables de braver le temps. Sa fluidité temporelle est son expression, ses formes, ses nervures sont emplies de cette expression.

Francis Ponge le dit ; « *Le végétal est une analyse en acte, une dialectique originale dans l'espace. Progression par division de l'acte précédent. L'expression des animaux est orale, ou mimée par gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes. Pas moyen d'y revenir, repentirs impossibles : pour se corriger, il faut ajouter. Corriger un texte écrit et paru, par des appendices, et ainsi de suite. Mais, il faut ajouter qu'ils ne se divisent pas à l'infini. Il existe à chacun une borne.*

Chacun de leurs gestes laisse non pas seulement une trace comme il en est de l'homme et de ses écrits, il laisse une présence, une naissance irrémédiable, et non détachée d'eux...

Si les végétaux sont doués d'expression écrite dans leur corps donc permanente, alors que les animaux sont doués d'expression gestuelle donc éphémère, l'homme quant à lui rassemble et complète ces deux courants d'expression, car il a une conscience qui mémorise tous les événements, le fugitif devient permanent et le permanent est gravé dans sa mémoire. »³⁶³

Ainsi, dans notre intérêt, écouter et regarder la nature permet de mieux percevoir les émotions qu'elle nous transmet. Or, en représentant une oreille à côté d'un arbre, Parmiggiani a privé l'oreille de la tête, siège chimique des émotions humaines. Par l'absence de la tête, n'a-t-il pas voulu par là souligner la contradiction apparente entre une oreille toujours béante et des yeux remplissant alternativement la fonction sensorielle de la vue comme le rythme régulier des saisons ? Le son fait vibrer le marteau de l'oreille même quand la tête dort, pendant que les yeux se ferment dans l'obscurité de la nuit. Et pourtant, ce son n'éveille pas notre conscience, c'est comme le silence duquel nous ne pouvons pas échapper.

A travers cette œuvre, Parmiggiani ne voulait-il pas finalement montrer que le lieu peut être aussi accessible autrement que visuellement ? Pouvons-nous supposer que ce

³⁶³ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, « Faune et flore », Ed. Poésie/ Gallimard, 1942, P. 80-87, Cité par Gloria Friedmann, *Feuilles*, Ed. CeAac, 1995, P. 95.

souvenir de lieu repose sur l'ouïe ? Car ; « *l'oreille est, pour le peintre, l'oreille de la nuit. Elle l'ouvre au bruissement du monde et à sa propre voix intérieure. Dans la plupart des cosmogonies, l'ouïe est le sens par lequel l'homme accède à la vie spirituelle.* »³⁶⁴.

L'oreille ne voit pas l'événement, elle le perçoit puis l'imagine, ainsi s'exprime l'expression créatrice qui invente des nouvelles réalités.

B. Créer le lieu

« *Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction.* »³⁶⁵

Les images de Marie-Jeanne Musiol³⁶⁶ me renvoient à la série de « *Delocazione* »³⁶⁷ de Parmiggiani. Souvent les artistes contemporains sont paradoxaux. Ils présentent des éléments pour mieux les faire disparaître. Les choses de l'art fuient toute suspension, même si elles résident dans leurs traces. Ainsi, les artistes qui sont conscients de la structure paradoxale de l'art, partent de cette impossibilité de représenter ou de montrer l'irreprésentable. Ils questionnent et nient la re-présentation pour mieux l'associer. La réactualisation d'un événement, en écho à celle de l'œuvre, induit de multiples versions d'intervention – reconstruction, création...

Ici, On va aborder les œuvres de Parmiggiani, « *Delocazione* » et « *Labirinto di vertri rotti* » et sa manière de créer les lieux par sa volonté.

Un acte volontaire ou le pouvoir de l'homme vers la destruction et l'intimidation est à repenser avec l'histoire d'Hiroshima qui est en ce sens, peut-être l'événement majeur du 20^{ème} siècle, la naissance d'une conscience planétaire de notre fragilité. Par cet événement et pour la première fois, la science nucléaire et guerrière menace l'existence même de l'humanité.

George Bataille a commenté, à propos d'impact provoqué sur Hiroshima ; « *c'était comme une « nappe de soleil », sans « aucun grondement ». Les survivants se demandaient « comment une destruction aussi étendue pouvait être sortie d'un ciel silencieux ». En même temps, « de tel nuages de poussière s'étaient levés que l'on était pour ainsi dire dans les ténèbres.* » [...] *Tout ce qu'à travers une atmosphère encombrée on pouvait voir d'Hiroshima*

³⁶⁴ Roland Recht, *Il Bosco Guarda e Ascolta*, Ed. La nuit bleue, P. 16-17.

³⁶⁵ Georges Didi-Huberman, « Génie du non-lieu », Ed. Minuit, Paris, 2001, P. 9.

³⁶⁶ Cf, Partie IV, « Marie-Jeanne Musiol, Métaphore de la mémoire », dans cette thèse.

³⁶⁷ A partir de l'œuvre inaugurale de 1970, l'artiste réalisa par la suite une série de *Delocazione* dans différents lieux culturels : Le Fresnoy (Tourcoing), Fattoria di Celle (Pistoia), Hôtel des Arts (Toulon), Centre Georges Pompidou (Paris), FRAC Bourgogne (Dijon), MAMCO (Genève). Une des plus récentes *Delocazione* a été réalisée en 2002 dans la salle de lecture de la Bibliothèque municipale de Montpellier sise au Musée Fabre. Cette intervention entrain dans le cadre du projet de réaménagement du Musée et de ses annexes datant de 1840. Avant l'intervention des ouvriers et des pelles mécaniques, ces espaces désaffectés avaient été investis par l'artiste italien.

exhalait une sorte de miasme épais et horrible. Des fumées amoncelées, proches ou lointaines, s'élevaient déjà à travers la poussière générale. »³⁶⁸

Dans le même sens, Parmiggiani a également cité cette histoire de l'impact qui évoque le pouvoir de l'être humain. C'est un phénomène décidé par l'homme et sur lequel il lui consent un pouvoir de décision. Pourtant il n'avait aucun contrôle sur ce phénomène provoqué, et la capacité qu'elle a et qui frôle l'auto-destruction.

Ici, l'artiste a fait le choix incontournable de modifier le lieu. L'art a la faculté créatrice de redonner à un geste de destruction, une vertu créatrice, celle de créer à nouveau et celle d'inventer un lieu. L'artiste est en réalité intervenu pour provoquer le phénomène destructeur et il réinvente une nouvelle vie à un lieu ou à « leurs » mémoires, la mémoire des gens disparus et celle des autres personnes afin d'assurer un devoir de commémoration.

Concernant cet événement, l'artiste s'exprimait ainsi ; « [...] *les corps humains s'étaient totalement dissous, anéantis, et sur les murs des maisons, étaient restées marquées leurs traces, leurs silhouettes, leurs ombres.* »³⁶⁹

Il est certain qu'il s'agit d'une forme mentale servant le dépassement d'une vision formaliste uniquement préoccupée à défendre sa propre survie. C'est une représentation proche d'Antonin Artaud qui disait ; « *S'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.* »³⁷⁰ L'analogie de ces suppliciés qui font des signes du haut du bûcher d'où ils brûlent, c'est le symbole que Parmiggiani a essayé de traduire à travers « *Delocazione* ». Cette association entre Artaud et « *Delocazione* » nous rappelle Hiroshima sur les lieux de l'explosion atomiques.

A propos de « *Delocazione* », il écrit ; « *poussière et fumée. J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées. Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima.* »³⁷¹

³⁶⁸ G. Bataille, « à propos des récits d'habitants d'Hiroshima » (1947), Œuvres complètes, XI, Paris, Gallimard, 1988, P. 175-178 (citant le témoignage de M. Tanimoto recueilli par J. Hersey, Hiroshima, Harmondsworth-New York, Penguin Books, 1946).

³⁶⁹ Schwarz, entretien avec Parmiggiani, in *Le sang de la couleur*, Ed. Les musées de la ville de Strasbourg, 1992, P. 158.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, Ed. S. Crespi, trad. française en regard, M.-L. Lentengre, E. Bozzini et A. Serra, Parme, Nuova Pratiche, 1995, P. 194-195. Significativement, l'artiste aura choisi comme frontispice à son « Livre d'heures » une reproduction de Stalingrad dévastée par les bombardements allemands. Cf. C. Bernard [Dir.], *Claude Parmiggiani ; Livre d'heures. Dessins du projet*, Genève-Milan, MAMCO-Mazzotta, 1996, P. 14.



*La bibliothèque en feu : naissance des images
Installation picturale de Claudio Parmiggiani à Montpellier*

Chez Parmiggiani, le rapport avec la matière est particulier. L'artiste tente de faire en sorte que l'art échappe aux lois naturelles de la physique, c'est-à-dire qu'il crée la présence par l'absence. L'objet est dématérialisé, libéré de son poids et de toutes les caractéristiques le reliant à la réalité, mais en même temps cette immatérialité nous projette dans un univers inventé.

L'œuvre « *Delocazione* » (qui signifie « déplacement ») met en scène le mouvement qui permet le dévoilement d'un acte volontaire menant à l'apparition d'images d'ombres, comme des survivantes exprimant autant la naissance que la mort, de la même façon que le processus de création par la destruction convoque l'idée de l'impact. Il apporte aussi l'autre façon de vie qui vient de renaître.

Claudio Parmiggiani l'a dit ; « [...] *J'avais présenté ce lieu d'ombres comme une œuvre ; un lieu de l'absence comme lieu de l'âme.* »³⁷² Nous parvenons à comprendre ce qu'il recherche avec « *Delocazione* », comme étant ce qui réduit l'être à la trace et à l'essence / absence. Ce sont des images de la mémoire qui correspondent à l'âme à travers la présence de ces ombres ; ce lieu d'ombres est à la fois un lieu d'absence, mais également comme un lieu de présence de l'âme. Son œuvre « *Delocazione* » est une quête de la mémoire qui existe à travers ce lieu inventé.

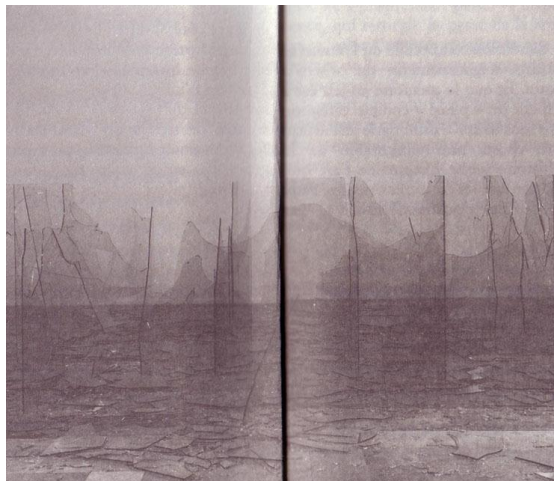
« *Delocazione* » nous oblige à penser la disparition des choses. Pourtant « *Delocazione* » ne signifie pas « absence de lieu », je dirais peut-être « lieu d'absences », dans le sens où chacune des absences représenterait une entité en elle-même. L'œuvre est une façon de mettre en action, elle est une provocation qui met la mémoire en mouvement. En tant qu'humain, et également en tant qu'intervenant de l'art, l'artiste a trouvé l'expression de « *non-lieu* », (selon Georges Didi-Huberman), juste pour nous permettre de lire notre vie

³⁷² «L'apparence fautive de présent » renvoie, bien sûr, à la reformulation mallarméenne de la mimésis ; Cf. S. Mallarmé, « Mimique » (1886), Œuvres complètes, éd. H. Mondor et Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, P. 310.

humaine du stable au fugace, du durable à l'éphémère, du solide au fragile et du visible à l'invisible... de la décrypter, en fait.

A présent, nous aborderons une seconde œuvre réalisée par Parmiggiani, et intitulée « *Labirinto di vertri rotti* ». Sa série de « *Delocazione* » s'apparente à ce lieu labyrinthe de verre brisé et conçu ; « *Communément, le labyrinthe exprime l'idée d'un interminable enfermement, mais chez Parmiggiani les couloirs sont de verre poli. Son labyrinthe propose une géométrie compacte, une errance, qui concentre un parcours dans un espace minimal, et tend vers l'infini. Dans le même temps, c'est le plan d'une ville parfaite. Les verres évoquent les vitrines et les vitres de mise à distance des musées, mais Parmiggiani les a détruites en brisant les parois du labyrinthe. Les limites entre le spectateur et l'œuvre sont abolies. Aucune barrière : « L'œuvre doit être dangereuse. » Mais, de nouveau, la dévastation se transcende et fait naître un paysage de ruines, où les débris tranchants dessinent des cimes translucides. Le chaos vertigineux, au sens romantique, génère l'acte de sa création. »³⁷³*

Si son œuvre peut faire penser au labyrinthe, c'est parce qu'elle est en relation avec l'inconnu et avec son apparence transparente.



C. Parmiggiani, *Sensa titolo (Labirinto di vertri rotti)*³⁷⁴, 1970 (installation de 1989), Verre brisé de 100m², Galleria d'Arte Moderna à Bologne.

Tout ce que nous voyons à travers cet aspect du verre brisé me fait imaginer plusieurs histoires ; peut-être un tremblement de terre qui aurait secoué un endroit culturel, comme une atmosphère évoquant l'incapacité à se relever, témoignant ainsi de la cruauté du hasard qui frappe lors de violentes manifestations naturelles.

³⁷³ L'article sur Claudio Parmiggiani, « Du désastre est née la lumière », dans la revue « L'œil » n° 547, Mai 2003 (24/11/2010), in http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/28209/claudio-parmiggiani-du-desastre-est-nee-la-lumiere.php.

³⁷⁴ Le labyrinthe, dont la première version date de 1970, et qu'il n'a pu réaliser techniquement à très grandes dimensions qu'en 1995 (au MAMCO, Genève), est détruit après chaque présentation, tel celui présenté au Fresnoy (Tourcoing) de 100 m², en 2001.

En allant plus loin, nous pouvons imaginer une visée tendant vers un acte volontaire ; « [...] tout à fait comme lorsqu'on continue à souffler dans un ballon d'enfant en train de se gonfler, en se demandant : va-t-il éclater maintenant ? Va-t-il éclater ? »³⁷⁵ Comme souffler le verre, mais l'artiste ne crée pas une forme mimétique, l'artiste va oser aller jusqu'au bout de l'explosion de verre pour donner une atmosphère transformée de ce lieu. Résultat : le sol est jonché de résidus, et encore une fois, la ruine silencieuse est créée.

L'impact génère une réaction directe et l'impact en est le point de départ. Ainsi dans le geste de l'impact, il n'y a pas de premier plan et d'arrière-plan, tout est soudainement là. Nous observons alors des choses qui s'exposent intensément et violemment, et qui n'ont pas été façonnées ; « *Il s'agissait de construire un espace parfaitement réglé – architectural, mais fait de verre et fait pour perdre son habitant –, puis de le briser à la masse, de le réduire en miettes. Le résultat était un champ de ruines transparentes, un lieu de dévastation d'où surgissaient encore les restes ébréchés, les traces au sol du labyrinthe. L'œuvre ressemblait exactement à un espace soufflé par une explosion.* »³⁷⁶

Ce geste est posé par l'artiste, l'éclatement lui donne le résultat d'une nouvelle vision : plus qu'un objet représenté, c'est l'événement qui apparaît. Qu'est-ce que cela signifie ? Le résultat de l'impact nous rend en effet visibles, comme une sorte de « *Delocazione* », et marque forcément le lieu : ainsi, nous comprenons que l'impact *produit son lieu*.

³⁷⁵ Cité in Henri Scott Stokes, *Mort et vie de Mishima*, Paris, Ed. Balland, 1985, P. 118 ; c'est un sentiment identique que décrit Mishima lorsqu'il rapporte dans « *Confessions d'un masque* » la manière dont, à l'âge de 20 ans, il vécu à Tokyo les journées de la reddition du Japon.

³⁷⁶ Georges Didi-Huberman, « *Génie du non-lieu* », Ed. Minuit, Paris, 2001, P. 38.

PARTIE V. Réflexion sur la puissance créatrice de l'impact

I. Créer l'origine

François Mauriac le disait « *J'appartiens à cette espèce de moribonds que l'extrême-onction ressuscite.* »

Comment définir l'origine? Commencement, début, provenance, milieu duquel quelqu'un, quelque chose est issu, et nous pourrions continuer longtemps à trouver des définitions, mais le sens de mon questionnement s'adresse à l'artiste, où doit-il re-trouver ses racines créatrices et quelles sont-elles?

Une œuvre ne pourrait-elle se présenter dans un statut originel, c'est-à-dire libérée de toutes contraintes référant aux valeurs du passé, et ainsi être porteuse de l'idée même de son créateur. Dans le propos qui nous intéresse, soit la *Création à partir de l'impact*, je crois qu'il est essentiel de bien cerner l'importance et le sens du mot origine.

Nous avons vu que l'art du 20^{ème} siècle s'est manifesté par une rupture totale avec les académies et les pouvoirs qui s'étaient érigés en juges détenteurs de la vérité sur la notion du beau et du laid dans l'esthétisme. Mais l'art n'est pas le seul à subir des mutations et des changements, c'est l'ensemble de la civilisation qui est touchée et qui doit s'ajuster à ce mouvement de bascule généralisé.

« *Offrant de nouveaux outils à la pensée et en prise directe avec la société, la psychanalyse et les sciences humaines ont accompagné cette transformation qui représente une profonde mutation anthropologique.* »³⁷⁷ Le centre de ces mutations est dominé par la créativité qui se manifeste dans toutes les sphères de l'évolution des hommes. Selon Alain Badiou, le 20^{ème} siècle aura eu comme propriété, cette manière de « *combiner le motif de la destruction à celui de la formalisation,* »³⁷⁸ ce qui s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, ainsi qu'une multitude d'autres domaines de la société. De tels bouleversements ne pouvaient se passer sous silence et la pensée artistique devenait elle aussi en mode de redéfinition.

La vision du monde se modifie avec l'évolution des idées, les artistes cherchent à dépasser tout ce qui est stagnant, à déblayer une norme. Depuis les avant-gardes, la destruction est à la racine même de l'acte créateur, elle conditionne la position de l'artiste, dans ou hors des courants dominants, provoquant ainsi une rupture avec la tradition.

³⁷⁷ Catherine Grenier (sous la direction), Destruction et Création dans l'art du 20^{ème} siècle, Ed. du centre Pompidou, Paris, 2005. P. 14.

³⁷⁸ Alain Badiou, Le Siècle, Paris, Ed. Seuil, « L'ordre philosophique », 2005. Voir également l'entretien de l'auteur avec Elie During, « Alain Badiou, le 21^{ème} Siècle n'a pas commencé », Art Press, N° 310, mars, 2005, P. 56-58.

« *Mot d'ordre des artistes et des révolutionnaires, la créativité est aujourd'hui revendiquée tout autant par les individus que par l'ensemble des structures sociales.* »³⁷⁹

Cette valeur des expériences de vie en changements, permet à l'homme et plus particulièrement à l'artiste, de plonger en lui-même, de se découvrir en tant qu'entité vivante et pensante, de là émane un individu avec ses forces et ses faiblesses. L'affirmation du soi devient impérative, et c'est par elle que passent toutes les fonctions créatrices. Ainsi, l'artiste doit se mesurer aux autres, et pour ce faire, il doit se forger une identité créatrice propre qui naîtra de ses origines.

Les systèmes d'influences qui ont envahi la mémoire de l'artiste doivent être repérés car ils représentent le grand danger, celui qui peut tuer toute forme d'originalité.

Il ne s'agit pas d'oublier le passé mais plutôt de lui reconnaître sa véritable place. Certains disent que « *le passé est garant de l'avenir* », et aussi que « *l'histoire est lente* », mais disons que l'artiste n'as pas ce temps d'attendre et que le passé et l'avenir sont deux choses bien différentes. L'artiste ne peut se contraindre à remonter l'histoire à chaque fois qu'il veut aller de l'avant, son siècle pose d'autres problèmes que ceux du passé. La Joconde n'a plus cours, le faire d'autrefois est supplanté par l'urgence d'être dans le présent. L'artiste est en quête de liberté, être, exister, communiquer rapidement sa véritable vision des choses, voilà la réelle fonction de l'artiste d'aujourd'hui.

Les repères se trouvent dans la vie présente, celle du vécu l'artiste. Ici je ne peux m'empêcher de souligner que la grande quête de l'art contemporain se trouve dans un rapprochement entre l'art et la vie.

L'artiste possède en lui, une arme défiant tout ce qui s'oppose à sa libération, c'est l'imagination créatrice, celle qui permet de voir autrement. La normalité est une servitude et la refuser, c'est être condamné à inventer. Ainsi, parler d'art, c'est côtoyer l'incertitude, celle qui porte au questionnement perpétuel, et qui habite en permanence l'esprit de l'artiste mais aussi celui du public, à savoir, qu'est-ce que l'art, qu'est une véritable œuvre d'art ?

L'œuvre produite doit être à l'image de son auteur et porteuse de ses idées nouvelles, une mise en matière charnelle à développer pour l'avenir et la continuité des choses. Une mise en forme qui prend son origine dans le temps présent.

L'origine apparaît comme un nouveau territoire, accessible par son présent, et qui ne dépend pas des références venues du passé pour se nourrir. Elle est la phase de départ d'un art libéré et autonome où l'exploration de ce territoire vierge est présente et la découverte est à venir.

« *Chaque artiste se construit une histoire particulière, selon les points de repère qu'il établit pour la cohérence et l'originalité de sa vision. C'est une attitude particulière où la révolte contre le monde actuel et l'acceptation du réel cessent d'être contradictoires.* »³⁸⁰

Ainsi, l'artiste est porté à désigner l'originalité de façon différente de celle des autres disciplines et à découvrir l'essence de la vie par sa singularité indéterminée face à la création de notre temps.

« *Le livre « Sur Duchamp », que Robert Lebel a consacré à l'œuvre de Marcel Duchamp rappelle la nécessité, pour le peintre, d'explorer et de nommer par des formes, une réalité absolument inépuisable et à laquelle l'art ne peut tourner impunément le dos. Mais il*

³⁷⁹ Luc Boltanski, Eve Chiapello, Le nouvel esprit du capitalisme, Paris, Gallimard, NRF essais, 1999, cité in Destruction et Création dan l'art du 20^{ème} siècle, Ed. du centre Pompidou, Paris, 2005. P. 14.

³⁸⁰ Alain Jouffroy, Une révolution du regard, Ed. Gallimard, 1964, P.12.

rappelle, de surcroît, qu'une grande œuvre d'art ne peut être réalisée qu'en accord avec le comportement de son auteur dans la vie. L'artiste ne dissimule pas l'homme, il le révèle. Et l'individu exceptionnel qu'est un créateur demeure le miroir le plus fidèle que chacun puisse trouver pour comprendre ses propres contradictions. Duchamp, par son détachement absolu, par son humour, par sa lucidité infaillible, par son non-conformisme tranquille aussi, est sans doute le modèle de l'artiste futur : celui que rendrait plus aisément possible un changement radical du monde et de la vie. »³⁸¹

Jusque-là, tout ce qui n'était pas considéré comme de l'art est intégré dans le monde des arts. Il y a cette absence de jugement esthétique venu du concept de Duchamp et recherché par plusieurs autres artistes tels, John Cage ou Jackson Pollock, qui ouvre vers cette liberté de créer. Dans ce concept, une chose a sa valeur propre sans référence avec le passé, chaque chose trouve en soi sa raison d'exister et de se révéler comme singulière et autonome. Pour l'artiste, sa création doit se réaliser avec une obligation d'objectivité, en évitant d'introduire toute forme de mémoire personnelle ou culturelle. Donc ici, l'utilisation du hasard, à travers le processus créatif, s'inscrit comme un moyen exemplaire pour éviter le déterminé.

Cette objectivité peut correspondre à l'esprit zen, on dit : « *si tu veux savoir où tu es, il faut connaître d'où tu viens* ». Cette démarche peut être considérée d'abord comme un retour à l'origine. Ce retour à l'origine ne signifie pas la nostalgie de la source comme un passé lointain, il s'agit plutôt des racines du commencement contenant l'énergie originelle, comme l'expression de la nature elle-même. Celle-ci donne à l'artiste la possibilité d'acquérir un éveil intérieur selon l'enseignement bouddhiste zen menant à la libération de soi-même. Et ce facteur permet d'aller au-delà de ses limites. A partir de là, l'artiste peut envisager de se libérer des contraintes culturelles pour les élever à des valeurs nouvelles.

1. Perception des sens- Intuition³⁸²

Pour John Cage, la pensée du silence existe malgré l'absence d'un geste visible de l'artiste, comme s'il voulait faire place à la création qui se réalise à chaque instant devant nous et malgré nous. De ce fait, pour Cage, le silence équivaut à la source. Avant d'entrer dans l'absolu, il faut éprouver le commencement de toute chose. L'artiste agit surtout en faisant table rase, avant de créer à nouveau. Il passe par une purification acoustique, visuelle et intellectuelle.

À travers sa quête menant à l'origine de toute chose, Cage tente d'abolir les systèmes culturels, en se mettant à la recherche d'un langage universel propre à la nature. Il semble le

³⁸¹ Idem, P.109.

³⁸² Si on parle d'intuition des mouvements universels, mais l'on sait que ce terme signifie deux choses assez différentes selon qu'on se trouve en Occident ou en Orient. « *Pour l'Occidental, intuition veut très souvent désigner le passage d'une vérité à une autre par des moyens autres que ceux de la pure logique. Mais pour l'Oriental, que l'on relise ici les passages importants de « La Tentation de l'Occident* », l'intuition est un état de l'âme qui donne à l'artiste et au sage une connaissance sensible du monde, par opposition à la connaissance rationnelle que les sciences occidentales nous ont habituées à considérer comme seule vraie. [...] Mais intuition ne signifie pas inaction. » Cité in Pascal Sabourin, La réflexion sur l'art, André Malraux ; Origine et évolution, Ed. Klincksieck, P. 108-118.

D'une certaine manière, Beuys appelle à un retour vers des forces archaïques (invisibles) qui résident dans l'homme et dont celui-ci doit se libérer, comme le rappelle sa boîte en bois sur laquelle il inscrit « intuition ». Chez Cage, l'intuition est en quelque sorte le prolongement nécessaire de l'action. C'est-à-dire le silence de Cage n'est pas donc, écarté de bruit, mais il en est son prolongement.

trouver dans le bruit qu'il définirait comme une expression permanente de la nature, mais aussi et peut-être plus encore, dans le silence.

« L'œuvre ne doit pas avoir pour fonction de freiner la création ou d'endiguer le jaillissement artistique, elle doit au contraire permettre la naissance de ce qui doit advenir. Notre passé et nos acquis culturels forment le terreau d'une perception rigide de l'œuvre d'art, d'une lecture codifiée, mesurée à l'aune de repères préétablis. Au contraire, s'en dégager doit permettre, selon Cage, d'accéder à une forme de liberté »³⁸³

Dans son œuvre, « 4'33'' (1952) », Cage revendique la libération de la matérialité pure du son et l'émancipation du bruit, ce dernier n'ayant aucun statut dans le domaine musical. Pour que le son advienne, il faut que la musique se taise : c'est ce qu'il défend dans son œuvre silencieuse « 4'33'' », qui est en préambule des fameux concerts Fluxus, voués à la recherche des énergies de la vie.

L'art serait identique à la vie, d'où cette attention de Cage pour tout ce qui est bruit d'environnement. Si une telle musique est fixée, elle meurt, s'immobilise. En revanche, sa mobilité engendre toujours la vie. Le silence de Cage confronte le public en face de son bruit à lui, de la présence de l'environnement, de sa résistance au silence même de l'interprète. Là encore, l'art et la vie ne supportent plus de frontière.

La grande revendication posée par l'artiste, c'est justement la liberté, celle de la pensée, celle de vivre comme il l'entend, celle de choisir ses propres points de vue en relation avec l'art et la vie. Ses propres expériences de vie sont la matière première à la redécouverte du soi, on oublie trop facilement que l'on a été enfant et que les limites de la pensée étaient extensibles pour la réalisation des désirs. Le vrai et le faux n'avaient aucune valeur réelle à la force imaginative et créatrice déployée pour l'émancipation du soi.

Je cite John Cage ; *« Les propositions de l'artiste doivent aller dans le sens de l'émancipation des réminiscences propres à l'acculturation, des effets psychologiques, des goûts et des dégoûts personnels, mais aussi des théories abstraites et des écoles. »³⁸⁴*

John Cage représente pour moi cet éveil vers la vie, ses multiples expériences artistiques nous font voir une préoccupation constante aux phénomènes de la perception des sens.

Comment penser, comment réfléchir librement sans tomber dans une réflexion critique, comment sentir sans porter de jugements. L'artiste se doit d'être libre face aux théories extérieures et pour atteindre à cette liberté, il s'invente lui-même un monde original et unique, issu de sa créativité. Bruno Bossis décrivant Cage ; *« Souvent perçu comme provocateur, il se considérait plutôt comme un inventeur. En effet, détourner les institutions et les codes culturels ne revient pas à se placer volontairement en dehors de la société, mais traduit une volonté de participer à la vie et à l'évolution de l'art à la façon de Duchamp. »³⁸⁵*

Marcel Duchamp décida de mener cette aventure artistique à partir de l'idée fondamentale de la table rase ou de la subversion du passé comme moteur de la création? La Joconde moderne et résolument iconoclaste a pu ouvrir de son sourire ambigu le siècle de

³⁸³ <http://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php>

³⁸⁴ Idem.

³⁸⁵ Idem.

l'impact. Cette idée de l'impact a été porteuse d'une capacité de réinvention quasi-permanente que peu d'époques auront connues.

Dans ses entretiens avec Pierre Cabane, Duchamp nous parle de la dualité naissante entre le nouveau et l'ancien monde, quand à la capacité d'inventer ou de réinventer l'art ; « *L'Américain n'a pas de passé. Il se donne une peine énorme pour apprendre l'histoire de l'art dont, pour ainsi dire, est imbu chaque Français ou chaque Européen. Je crois que c'est cela la différence. Mais tout peut changer très vite. En Amérique comme en France. Il n'y a plus de « pays de l'art », de capitale, ici ou là. Pourtant, les Américains s'acharnent à vouloir démolir l'hégémonie de Paris. Ils sont idiots parce qu'il n'y a pas hégémonie, à Paris ou à New York... »*³⁸⁶

Français vivant en Amérique, Duchamp a eu l'occasion de revoir sa culture. Cette impulsion fondamentale, celle qui sert l'artiste pour se définir par rapport à ses prédécesseurs, celle qui autorise et guide l'émergence d'une forme nouvelle, celle qui détermine l'identité de l'œuvre. Ainsi s'est mis en place ce qu'on a pu appeler une tradition de la rupture, une relation au passé, essentiellement réactive, qui enjoint à l'artiste de définir lui-même son art et ses enjeux : dans sa position de liberté, l'artiste est libre de choisir son futur et ce faisant, libre de choisir son passé, de le renier ou de le revendiquer. L'artiste pourra choisir de faire table rase du passé sans que puisse inquiéter le statut fondamentalement artistique de son œuvre. L'art, et surtout depuis le 20^{ème} siècle, ne relève plus d'une culture nationale prisonnière de ses anciennes gloires. Duchamp a traversé le cubisme, le futurisme, Dada et le surréalisme, mais a toujours refusé délibérément toutes filiations d'appartenance à un mouvement.

Dans sa création, Duchamp n'a pas voulu imposer un langage révolutionnaire, mais simplement proposer une attitude d'esprit libre. Toutes ses réalisations décrivent la libération d'un homme par rapport à son milieu, à son époque, à la réalité, à l'art de son temps, à ses normes et à ses moyens traditionnels. Témoignant dans l'art de ce siècle, d'un geste majeur qui tend à bouleverser la notion sacralisée d'œuvre d'art, le terme « ready-made » connaîtra de multiples réactualisations. Toutefois, il convient de signaler que pour Duchamp, il ne correspond à aucune des classifications en usage dans le monde artistique ; ni œuvre, ni esquisse, il demeure donc très difficile à définir. Le ready-made est en tout cas étranger aux critères esthétiques. Je dirais même qu'il se conçoit comme un défi à la pensée rationnelle, une manière proche parente de la poésie, celle de voir par les mots plutôt que par les formes.

Duchamp a révolutionné l'art dans le sens où il a affranchi l'artiste du devoir de fabrication manuelle pour axer sa création vers le travail de conception. L'artiste ne crée plus en partie les choses, il les choisit. Un ready-made prend son origine au moment où il est choisi, il devient par le fait même, porteur de l'idée à véhiculer, une représentation mentale.

« *La force de Marcel Duchamp est d'avoir inventé un nouveau mode d'expression esthétique où le jeu symbolique des représentations [évoquées par les objets sélectionnés] se passe de la présentation de ces objets.* »³⁸⁷

L'origine, elle est comme un territoire où le chemin à son accessibilité se trouve dans le temps présent. Tous les ingrédients sont là, dans ce monde qui nous entoure. La vie contient toutes les substances régénératrices pour fournir l'art dans sa quête de nouvelles idées. L'artiste doit déblayer son terrain, par la provocation, le scandale, et même avec violence s'il le faut, pour atteindre ses exigences existentielles. Il est un chercheur rarement compris, mais

³⁸⁶ Pierre Cabane, entretien Marcel Duchamp, Ed. SOMOGY, Paris, P. 118.

³⁸⁷ <http://www.philophil.com/philosophie/representation/Analyse/ready-made.htm>

il possède cette force d'interpellation vers son monde, cette faculté de voir et comprendre autrement que les autres.

« Car un même sentiment anime les artistes aux personnalités si différentes qui se sont succédés au cours du siècle et jusqu'à aujourd'hui. C'est celui d'un lien intime, constitutionnel, entre l'art et la vie, qui trouve son fondement dans un concept spécifique de notre culture occidentale, la création ex nihilo : à partir de rien. Un concept que la culture moderne a saisi à la racine et poussé jusqu'à ses conséquences ultimes qui englobent les formes d'art comme le processus les plus hétérogènes, et jusqu'à la faculté de dissoudre totalement la création dans la vie. »³⁸⁸

Dès l'instant où Duchamp introduit des objets utilitaires, tel un porte-bouteilles ou l'urinoir rebaptisé « *Fontaine* », en tant que ready-made dans le domaine de l'art, ses principes esthétiques, ses jugements et ses mécanismes apparaissent on ne peut plus clairement. En même temps, il rompt avec le mythe créateur romantique en montrant que des objets trouvés, des produits de masse fabriqués pour des fonctions tout à fait courantes, peuvent être élevés par définition au rang d'œuvre d'art.

D'un autre côté, Duchamp ne fait ainsi que confirmer ce mythe de l'artiste, point de vue qu'il revendique en tant qu'artiste, avec cette capacité inhabituelle et cette autorité : en effet, cet objet banal devient une œuvre d'art par le seul fait de la décision de l'artiste, celle de l'avoir choisi. Duchamp part de l'idée que tout objet peut être déclaré œuvre d'art lorsqu'il est doté des attributs qui caractérisent celle-ci. Dans l'exemple de l'œuvre « *Fontain* », c'est d'abord le socle qui traite l'urinoir comme une sculpture, le sort de son contexte et l'abolit. L'inscription « R. Mutt 1917 » caractérise l'objet comme une œuvre d'art, par le fait qu'il porte maintenant une signature à main levée et non celle d'une marque de commerce mécaniquement reproductible. Duchamp a choisi consciemment le pseudonyme du fabricant, la signature, en tant que geste artistique, prends et donne à l'objet, une nouvelle valeur et l'exigence artistique qui lui est liée. N'oublions pas que l'objet devait être présenté au public dans une exposition d'art établi.

Duchamp a reconnu qu'un objet est avant tout, défini par son contexte et qu'il est perçu de manière différente lorsque son environnement change. Sa performance décisive pour l'évolution de l'art est d'avoir attiré l'attention sur l'importance de ce contexte pour estimer la valeur de l'oeuvre d'art.

Je cite Duchamp ; *« Je leur dis que les trucs d'aujourd'hui sont les vérités de demain. »³⁸⁹*
Comment se faire comprendre alors que le langage est différent ? Duchamp propose un urinoir qu'il titre « *Fontaine* » et qu'il signe R.Mutt, puis le présente dans une salle d'exposition. John Cage propose un concert de silence. Toutes ces démonstrations, aussi différentes les unes que les autres, ont une chose en commun. Elles ont été pensées et ont pour but, celui de provoquer des réactions. Qu'elles soient positives ou négatives, cela importe peu, du moment qu'elles soulèvent le questionnement, seule avenue possible pour rencontrer la pensée de l'artiste.

³⁸⁸ Catherine Grenier (sous la direction), Big Bang (Destruction et création dans l'art du 20^{ème} siècle), Ed du Centre Pompidou, 2006, Paris, P.16.

³⁸⁹ Cité in « Musique, Informatique et lien social », Mémoire de Christophe Prigent, Université de Bordeaux 3, 2009, P. 17.

Ainsi ces œuvres trouvent une origine, soit celle du moment où elles confrontent le regardeur. L'œuvre n'a de vie vivante que dans la mesure où elle interroge et provoque la pensée qui peut mener ailleurs, aller au delà des choses.

Ces œuvres, par la perte de leurs référencements, deviennent en quelque sorte dématérialisées et intemporelles.

2. Le hasard comme méthode

« Les méthodes de hasard auquel il recourt sont bien là pour empêcher ses sentiments, son ego d'apparaître à l'origine d'une telle distance, et de s'interposer entre les éléments empruntés et la réaction qu'il déclenche. »³⁹⁰

Dans l'œuvre « 4'33'' », on assiste à une action - réaction. L'action silencieuse heurte le public et provoque du même coup une réflexion sur l'opposition silence - son. Ce silence devient comme un impact qui bouleverse l'ordre normal des choses. Ainsi Cage envisage une réaction qui donnerait une plus grande place au bruit et au hasard. Selon Cage, « *l'art pourrait apporter une certaine joie de vivre, ou même redonner un sens de la vie, car il a la capacité de relier l'homme au temps présent. L'art lié au hasard peut être perçu comme un fragment du chaos – de l'origine de la nature – ramené au présent par l'artiste.* »³⁹¹

Le hasard devient la règle qui empêche l'improvisation. « *L'usage du hasard nous empêche de faire uniquement ce que l'on veut, c'est comme être assis en tailleur* »³⁹²

Avec la rencontre de la pensée de Cage, j'utilise le hasard comme processus évolutif dans ma pensée créatrice. Il me permet des réflexions et des découvertes insoupçonnées sur la réaction qui découle des caractères du matériau de verre. Le résultat de l'impact et sa fracture n'est pas une invention, c'est un choix d'artiste qui crée un contexte pour provoquer le matériau et obtenir un résultat inattendu, dans le sens d'une découverte hasardeuse. Donc créer l'origine devient un point de départ à une construction créative générée et élaborée à partir de nos propres sensations, de nos sentiments pour percevoir le changement.

Heiner Stachelhaus nous dit de Joseph Beuys, « *Il cherchait à se servir d'un choc initial pour engendrer un processus créateur.* »³⁹³ Au début, je frappais le verre et c'était l'effet du hasard qui engendrait l'œuvre brute en devenir. Je suis intervenue sur d'autres fissures en augmentant les cassures d'un éclat bien entamé. Donc, j'étais en interrelation avec la matière, soit l'objet ou l'œuvre à créer. Je suis l'action qui consiste à éclater pour relever le défi de la matière cassable : généralement, personne ne veut casser le verre qui peut être un support artistique, mais je l'éclate intentionnellement, je l'affranchis de son caractère usuel et fragile. Je l'introduis dans un nouveau langage inconnu jusque-là et qui ne demande qu'à être inventé. Le verre n'a aucun sens lorsqu'il est à l'état de tessons, la matière a disparue ainsi que le matériau et l'objet, on est devant une chose rendue à un état chaotique. Mais, je lui donne un nouveau sens, en la réunissant de nouveau et d'une autre manière, elle renaît dans une nouvelle structure matérielle et spirituelle.

³⁹⁰ Jean-Yves Bosseur, John Cage, Ed. Minerve, 1993, P.113.

³⁹¹ Ulrike Kasper, Écrire sur l'eau, L'esthétique de John Cage, Ed. HERMANN, P. 163.

³⁹² John Cage « dans le film de Henning Lohner, La revanche des indiens morts », 1993.

³⁹³ Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, une biographie, Ed. ABBEVILLE, 2001. P. 116.

« *La logique ? Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie.* »³⁹⁴ Ainsi, la part de hasard venue de l'impact, me sert à intervenir comme un outil dans mon travail. Je sais aussi que ma propre activité s'est inspirée de cette idée du hasard puisée dans un monde d'images. Il est possible qu'il soit le meilleur moyen d'aborder ce que véhicule l'imaginaire. Être créatif, c'est d'accepter de recommencer autrement et librement. À chaque fois, voilà qu'une nouvelle origine se développe, plus riche de l'acquis des expériences sensorielles précédentes. Il ne s'agit pas d'une amélioration du produit mais bien de la création ou la découverte d'un nouveau produit, une idée naissante.

L'utilisation du hasard, comme facteur prédominant dans la création artistique, permet à l'artiste de se mettre en situation d'atteindre à l'origine. Il (le hasard) intervient à de nombreuses étapes dans la création d'une œuvre d'art. Ainsi John Cage met en place des processus créatifs qui visent à atteindre des œuvres issues de l'indéterminé. Ces processus visent à libérer le créateur de tout ce qui l'empêche de dévier du chemin et de défier l'ordre des acquis culturels.

« *En refusant toute théorie et tout dogmatisme, il fut pourtant à l'origine de nombreux concepts artistiques. Ses provocations, qui pourraient se définir étymologiquement comme des « appels en-dehors », ne furent jamais des incitations à l'anarchie généralisée. Il s'agissait avant tout de propositions pour libérer.* »³⁹⁵

L'intérêt de Cage pour le silence, l'amène à redéfinir son propos musical et son effet communicatif au public. De la même manière, Marcel Duchamp avec ses « *trois stoppages-étalon* » qui sont constitués de trois plaques de verre étroites et longues sur lesquelles sont collées des bandes de toile servant de fond à trois fils à coudre. Le tout est enfermé dans une boîte de croquet. L'artiste définissait cette œuvre comme du hasard en conserve.

Marcel Duchamp parlant du hasard ; « *L'idée du hasard, auquel beaucoup de gens pensaient à cette époque-là, m'avait frappé. L'intention consistait surtout à oublier la main, puisqu'au fond même votre main, c'est du hasard. [...] J'avais décidé que les choses seraient faites trois fois pour obtenir ce que je voulais. Mes Trois Stoppages-étalon sont donnés par trois expériences, et la forme est un peu différente pour chacune. Je garde la ligne et j'ai un mètre déformé. C'est un mètre en conserve, si vous voulez, c'est du hasard en conserve. C'est amusant de conserver le hasard.* »³⁹⁶

Parlant du hasard, voyons Jackson Pollock faisant du dripping, l'indéterminisme venu de l'effet du hasard change les fonctions mêmes de l'œuvre d'art. Utiliser le hasard, c'est se donner la possibilité d'atteindre l'imprévisible, ce qui se trouve hors de notre pensée, l'incontrôlable, comme un jeu dont le but ne serait pas de gagner ou de perdre, mais tout simplement de jouer en profitant du moment présent et en devenir, pour finalement découvrir le résultat non prémédité. « *[...] On voyait Pollock dans l'exercice de sa méthode, déployant de écheveaux de peinture liquide qu'il éclaboussait sur la toile étalée sur le sol de son atelier, en un ballet de gestes rapides qui semblait exclure la possibilité d'une intervention réfléchie et analytique. Action painting... a supprimé toute démarcation entre l'art et la vie.* »³⁹⁷ Le fait

³⁹⁴ A. De Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Ed. Gallimard, 1939, P.220.

³⁹⁵ <http://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php>

³⁹⁶ Pierre Cabanne, entretien avec Marcel Duchamp, Ed. SOMOGY, Paris, P. 58.

³⁹⁷ Rosalind Krauss et Francis V. O'Connor, *L'atelier de Jackson Pollock*, Hans Namuth, Ed. MACULA, 1978, Paris, P. 16-17.

que Pollock puisse affirmer, « *je suis la nature* », n'est pas une façon d'expliquer mais plutôt une façon d'exprimer le choix du geste, celui qui représente le mieux la liberté chaotique et expressive de la nature.

*« Ces enseignements lui ont permis de se fier au hasard pour réaliser ses créations, liant ainsi l'expérimentation à la spiritualité. En effet, l'acceptation du hasard implique l'acceptation du résultat et, par là-même, le détachement, notamment de l'artiste qui doit se mettre en retrait pour « laisser-être » l'œuvre, tout simplement. L'esthétique n'est pas une finalité, mais un acte inscrit dans la continuité, un geste saisi dans l'instant de la création, dans sa présence la plus immédiate »*³⁹⁸

Comme nous le disions, l'utilisation du hasard nous rapproche de la création à l'état originel, en accepter l'utilisation revient à se mettre dans un état d'acceptation de l'imprévu, de l'inédit. Se mettre en état de découverte vierge avant de recommencer le processus créatif. « *À mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour.* »³⁹⁹

D'une certaine manière, nous pourrions dire que dans l'exécution d'une œuvre, le hasard fait en sorte que la forme se détermine d'elle-même, et qu'elle est le fruit et l'affirmation d'un esprit libre qui s'oppose à l'organisation de plus en plus présente dans notre monde moderne. Marcel Duchamp parlant du Grand verre ; « *...plus je le regarde et plus je l'aime. J'en aime les fêlures, la manière dont elles se propagent.* »⁴⁰⁰

Ces fêlures dans le matériau de verre, causées au hasard du transport de l'œuvre sont acceptées avec enthousiasme par l'artiste. « *Vous avez devant vous le résultat ! Mais j'aime ces fêlures parce qu'elles ne ressemblent pas à du verre cassé. Elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux, j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime.* »⁴⁰¹

Quand Duchamp mentionne « ces fêlures », il n'en parle pas comme si elles étaient siennes, il leur accorde cette qualité extérieure à son œuvre. Cette authenticité de l'imprévue, comme si l'accident donnait une nouvelle identité à l'œuvre. L'éclatement accidentel permet de nouvelles réflexions, à la manière de John Cage quand il mentionne ; « laisser-être ».

L'œuvre originale du départ est transformée, comme si du coup elle se voyait octroyée une nouvelle origine, métamorphosée à la manière d'une chenille qui ne deviendrait plus papillon, mais autre chose, une chose imprévisible née de l'imaginaire de l'artiste. Une transformation inattendue avec laquelle l'artiste devra ou refusera de composer, comme s'il s'agissait d'une normalité imprévue, tout simplement une chose qu'on ne connaissait pas, mais qu'on vient de découvrir parce qu'elle est arrivée.

3. Big Bang, l'accessibilité à l'origine

³⁹⁸ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'esthétique de John Cage*, Ed. HERMANN, P.2.

³⁹⁹ Henri Focillon, *Vie des formes. Éloge de la main*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1981, P.121.

⁴⁰⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Ecrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, P.175.

⁴⁰¹ Idem, P.176

« Il faut concevoir le nouveau à partir de matériaux existants. En effet, pour Cage, il n'est pas question d'inventer à partir de rien ou du vide, mais de prendre ce vide comme une source créative, comme un germe, au lieu de l'envisager comme une absence. Ses œuvres ne sont pas des inventions, mais des transformations, c'est-à-dire des métamorphoses du réel. »⁴⁰²

Ici, je voudrais parler du « Big Bang », expression signifiant l'origine de la naissance du cosmos. « Big Bang », cette expression pourtant admirablement choisie, suscite des représentations diverses, celle de l'explosion primaire, une déflagration surpuissante, le déchirement du néant, le commencement du cosmos, etc. Le « Big Bang » est un son qui s'est produit d'un seul coup, ce fût peut-être l'ultime manifestation de la vie en réponse à la lourdeur du silence. Qu'y avait-il auparavant ? Rien, pour les uns. Quelque chose d'inconnu, pour les autres. Peut-être un jour, en nous découvrirons nous les secrets, et peut-être aussi que nous devons inventer des nouveaux mots pour l'expliquer.

En réalité, l'idée d'un cosmos né de rien est abandonnée depuis longtemps. Elle n'apportait aucune explication et se heurtait, elle aussi, à un mur qui était le refus d'approfondir l'insondable, ou la peur d'affronter le mystère. Voici, d'une intensité inimaginable, ce bruit que nous appelons le « Big Bang » qui fut le résultat de l'énorme concentration d'énergie qui détermina l'explosion initiale qui crée l'origine.

« L'Ur-sprung désigne donc l'origine comme saut hors de la succession chronologique nivellatrice à laquelle une certaine forme d'explication historique nous a habitués. Par son surgissement, l'origine brise la ligne du temps [...] Selon Karl Kraus « l'origine est le but ». Il s'agit bien plutôt désigner avec la notion d'origine, des sauts et des recoupements innovateurs qui font éclater la chronologie tranquille de l'histoire officielle, des interruptions qui veulent également arrêter ce temps fini et indéfini... »⁴⁰³

Ce son (Big Bang) se présente comme le générateur ainsi que l'instigateur de toutes choses. C'est grâce à lui, que le cosmos existe en tant que structure vibratoire. L'accès à l'origine demande une rupture totale ainsi qu'une intensité pure et forte pour créer. Cet accès s'adresse aussi à l'art. L'artiste revendique sa liberté et son affranchissement des valeurs traditionnelles, il réclame une rupture directe par le biais de la provocation. L'impact serait considéré comme une action pouvant donner naissance à la libération de l'existant. Il est une métaphore de la lutte engagée par l'artiste pour trouver sa propre identité. Le geste de l'artiste sert à voir son essence même détournée. D'un seul coup, nous voyons s'ébaucher de nouvelles formes d'autorité nées dans la liberté. L'impact suit en cela les principes positifs de Dada qui conçoit l'originalité comme une potentialité énergétique. L'impact engendre toujours une provocation qui mène à une transformation ou une destruction. Dada utilise ces gestes violents pour démontrer sa capacité à générer de l'énergie pour réinventer la vie. L'art devient comme une expérience, comme le traducteur d'une liberté existentielle. L'impact est porteur de son propre événement, force cause à effet. Ainsi l'art est ce par quoi les énergies sont canalisées vers une redéfinition de la vie.

Les dadaïstes reconnurent leur concept de l'anti-art dans les ready-made de Duchamp. Mais contrairement au mouvement de Zurich, Duchamp ne se dresse pas contre l'art en soi. Il ne s'agit pas pour lui de détruire l'art ou de le ridiculiser mais simplement de lui poser des questions inédites jusqu'alors. Il pense que les possibilités de la peinture traditionnelle sont épuisées alors que nul n'a encore vraiment sondé les zones limites de l'art.

⁴⁰² Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'esthétique de John Cage*, Ed. HERMANN, P. 87

⁴⁰³ Jeanne Marie Gagnebin, *Histoire et Narration chez Walter Benjamin*, Ed. L'HARMATTAN, 1994, P. 20-21.

De la genèse, de la vie, les artistes ont retenu avant tout, l'intensité. Tristan Tzara disait ; « *Dada est notre intensité* ». ⁴⁰⁴ Dans ces conditions, penser la création relève forcément d'un acte violent, comme un « coup de revolver cérébral ». Adressé aux autres ? Faut-il tuer l'art pour autant ? Tzara voulait d'un art, qui ne soit plus un art. Les révolutionnaires font la révolution, non pas en sachant ce qu'il en adviendra mais simplement parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, il faut réagir à l'agression et à l'enfermement. C'est chez Dada que l'on éprouve déjà les vertus des origines, et de la spontanéité. Tzara l'écrit depuis 1920 mais il l'affirmait déjà, dans son Manifeste de 1918 : « *Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles.* »

Ainsi, pourrait-on penser que s'ouvre devant l'artiste une nouvelle conquête, celle de créer une origine qui prendra forme dans son propre temps, laissant derrière elle, les acquis culturels venus des temps anciens. Ainsi, pour y arriver, il faut détruire ce moyen âge que constitue pour l'artiste, le siècle de la modernité, un siècle qu'il faut maintenant détruire pour le réinventer.

De fait, on assiste à une rupture en ce début du 20^{ème} siècle. Les nouveaux acquis de l'industrie engendrent de nouvelles attitudes créatives. L'émergence de la réalité industrielle entraîne l'homme à inventer de nouvelles valeurs et c'est l'artiste qui, par une remise en cause de son langage, va donner la nouvelle orientation. L'artiste, libéré de la représentation, sorti de l'académisme et de la figuration. On peut alors affirmer qu'il y a bien eu rupture avec les créations du passé, les arts plastiques n'étant pas étrangers à ce changement. La transformation des médiums de l'art vise principalement à confronter le public à cette pensée moderne. Il s'agit tout simplement d'instaurer un nouvel état d'esprit qui puisse poser les bases d'une nouvelle approche de l'art, un art qui soit délivré de ses carcans traditionnels pour prendre une expansion menant à une pensée plus moderne.

Le « ready made » de Duchamp se présente comme le produit de l'art le plus révolutionnaire de son époque, il provoque un bouleversement. Il modifie l'art, dans la mesure où il substitue, à la figure de l'objet, l'objet lui-même qui sort enfin de son cadre et s'affiche, dans sa nudité, sa présence même. L'objet est intact de toutes transformations. Il se trouve seulement sorti de son contexte et de sa fonction ordinaire et présenté dans un musée. Dans cette perspective, le choix de l'objet par l'artiste prend une dimension prépondérante. Ainsi, il ne change donc rien à l'objet lui-même, mais il crée une approche nouvelle, de sorte que la perception du spectateur se transforme à travers l'interrogation. Le détachement de l'artiste, sa neutralité et son indifférence par rapport au résultat, sont nécessaires pour que l'œuvre se mette en place et transgresse ses anciennes vocations d'objet usuel.

Voyons maintenant l'Action Painting. En un sens, nous restons enfermés dans l'image ou la représentation, mais on y discerne cependant l'énergie, celle qui l'a constituée et qui apparaît très clairement, par la trace visuelle nous en voyons le geste. On atteint donc à une entière coïncidence entre l'action et ses suites ou traces; une complète transposition sans modifications ou retouches rectificatrices.

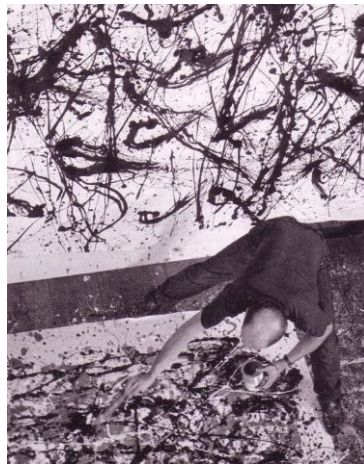
Que voit-on dans la peinture de Pollock? Une peinture sans composition, ni figure, ni centre, ni architecture, mais dont la matière en mouvement qui trace et retrace, passe et repasse,

⁴⁰⁴ Tristan Tzara, première phrase du « Manifeste de monsieur antipyrine », lu à la ère manifestation Dada, à Zurich, le 14 juillet 1916 ; repris dans Sept manifestes Dada, lampisteries, Paris, Jacques Pauvert, 1978, P. 23.

coupe et recoupe ses trajectoires pour finir que par laisser apparaître des points culminants, des noyaux, des concentrations horizontales ou verticales, des foyers d'énergie disséminés de manières irrégulières et imprévisibles. Pollock ne touchait jamais la toile de son pinceau. Dans un geste presque chorégraphique, il jetait la peinture devant lui en utilisant un bâton, la couleur en filaments de matière vive flottait quelques secondes dans l'espace avant de se poser sur la toile posée au sol. Le tableau apparaissant dès lors comme la simple résultante d'une imprévisible chorégraphie animée dans l'espace.

Quant au problème du contrôle exercé par l'artiste sur sa création, il serait absurde de la résoudre en refusant de le voir. Pollock faisait un jour la déclaration suivante : « *Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de prise de connaissance que je vois ce que j'ai voulu faire. Je n'ai pas peur d'effectuer des changements, de détruire l'image, etc. Parce qu'un tableau a sa vie propre. J'essaie de la laisser émerger. C'est seulement quand je perds le contact avec le tableau que le résultat est chaotique. Autrement, il y a harmonie totale, échange facile, et le tableau est réussi.* »⁴⁰⁵

Au niveau des techniques, outils et comportements, l'exemple de Pollock offre une des plus radicales ruptures opérées dans la pratique d'atelier. Le film réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg en 1950-51 a popularisé l'image de Pollock debout, penché au dessus de la toile déposée par terre, sans châssis. L'artiste projette ou fait couler la matière liquide au moyen d'un bâton. À mesure que la toile se couvre, apparaît le tableau, résultat de l'action physique de l'artiste. Il semble possédé d'un rythme de danse et se promène autour de sa toile. On assiste d'une certaine manière à l'éclosion d'un tableau que je qualifierais de « comportementale », c'est-à-dire que le résultat dépend énormément de l'état physique de l'artiste. L'important est que ces nouveaux comportements, ces nouvelles techniques et approches créatives impliquent une considération expérimentale des relations artiste/support/matériau.



Hans Namuth, Jackson Pollock au travail, 1950

Des outils tels que le pinceau et un bâton peuvent être employés d'une manière qui rompt avec la tradition académique. Si l'on ajoute l'usage de la main, des empreintes, de tout le corps éventuellement (Yves Klein) et de comportements résolument anti-art, on s'aperçoit que la multiplication des gestes possibles caractérise l'aventure de l'abstraction.

⁴⁰⁵ <http://www.moreeuw.com/histoire-art/jackson-pollok.htm>

L'œuvre peut se donner comme illimitée, sans fin ni dimensions. « *Il y a quelque temps, remarquait Pollock, un critique a écrit que mes tableaux n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'entendait pas comme un compliment, or c'en était un. C'était même un beau compliment.* »⁴⁰⁶

Finalement le ready-made et l'Action Painting renouvellent les fondements de l'art. On ne se contente pas de changer les outils mais c'est l'esprit de la plasticité tout entier qui est remis en question. La base même a bougé et il est désormais impossible de revenir en arrière pour se sécuriser par ce qui a prévalu pendant des siècles.

La quête de retrouver l'origine de l'art, passe par des mots révélant l'insécurité, pensons à destructions, négations et ruptures, et bien d'autres encore. L'art est une aventure qui mène vers l'inconnu et l'artiste change les approches pour ouvrir de nouveaux chemins. C'est toujours une provocation, comme le plein envers le vide. Les revendications des artistes donnent d'ailleurs lieu à des moyens guerriers, qu'ils soient symboliques ou intentionnellement physiques. On a vu Niki de Saint-Phalle tirer du fusil pour éclater des sachets qui se répandaient en coulées de peinture sur des toiles.

Faire de *l'action painting* à coup de fusil éloigne de la grande maîtrise des techniques de la peinture traditionnelle. Mais l'expression demeure bien vivante, on ne représente pas..., on présente, on bouge et l'on s'exprime. Il est certain que cette manifestation comporte une bonne part d'ironie, mais aussi, et à un autre degré, cette image de l'artiste s'exécutant ne serait-elle pas associée au procès de l'art qui serait finalement passé au peloton d'exécution, après toutes ces années de contestation et de remise en question.

Si la ruine d'une bâtisse était une allégorie à certaines anciennes sociétés ainsi que du passage de l'Histoire. On peut, pour la période contemporaine, reprendre les propos de Marc Augé affirmant que: « *L'histoire à venir ne produira plus de ruines. Elle n'en a pas le temps* »⁴⁰⁷

II. Rapport de l'impact à ma pratique

1. Créer un moment de l'histoire, un paroxysme

Ici on aborde l'effet de l'impact sur le matériau de verre, cet effet qui peut en transformer l'histoire. Le verre a deux principaux états qui sont liés à son existence ; soit il est intact, soit il est cassé, donc modifié dans sa structure. Une des principales utilités du verre est celle d'être utilisé pour la fabrication des fenêtres et c'est par l'intermédiaire de celle-ci que nous voyons le monde extérieur, tout en demeurant à l'intérieur d'une cloison. La fenêtre est très présente comme objet de la vie quotidienne, elle est partout et présentée sous différentes formes.

⁴⁰⁶ Cité in Yves Klein : 3 mars-23 mai 1983, Ed. du centre Georges Pompidou, Paris, 1983, P. 77.

⁴⁰⁷ Marc Augé, Le temps en ruines, Galilée, 2003, Paris, P. 133.

En général, une vitre sert de cloison entre deux espaces, comme un mur qui offre une certaine isolation sonore ou thermique, tout en conservant l'espace transparent. Du point de vue optique, la fenêtre est d'abord source de lumière, elle offre cette transparence qui laisse passer la lumière à l'intérieur. Du point de vue du regard la fenêtre est un lieu d'observation. Regarder à travers une fenêtre, c'est non seulement s'ouvrir au monde, y plonger par le regard, mais c'est aussi laisser entrer son histoire pour élargir notre propre horizon.

Grâce au caractère transparent du verre, on voit tout ce qui se passe à l'extérieur. Quand je regarde dehors par ma fenêtre, elle me révèle une multitude d'histoires, c'est comme une paroi transparente où se produit la vie, tout en gardant une distance avec le réel. Ce caractère poétique fait refléter toutes les histoires qui se passent et qui se gravent sur cette surface transparente et éphémère. Pour moi, la fenêtre emprunte dans un certain sens, la voie de l'hyperréalisme, elle est comme un tableau qui devient plus que la réalité. Mais pourtant, ce verre demeure inerte et tant qu'il conserve sa transparence, il demeure l'unique frontière entre le réel et l'irréel. Son caractère fragile la fait paraître comme une barrière qu'on ne peut traverser.

Mais de l'autre côté, le mystère de la fenêtre révélé par le geste de l'impact sera élucidé comme un mystère de chambre close. Quand j'éclate le verre, il y a une histoire qui se crée. Quand je regarde les vitres des fenêtres sur les maisons, je ressens comme un état latent de la matière. Dès que j'aperçois un carreau brisé, je sais qu'il y a une histoire qui s'y rattache. Une histoire bête peut-être, mais histoire quand même, un moment de l'histoire créée par l'impact sur le matériau.

L'impact sur le verre laisse une trace qui révèle toujours une histoire ; vol, manifestation, incendie, jeux d'enfants... L'impact appliqué à ce matériau nous suggère généralement, un événement plutôt accidentel car le verre a de multiples vocations, sauf une, celle d'être éclaté. Le verre peut être une matière à travers laquelle on s'exprime. Cette matière est composée d'une structure matérielle apte à présenter des inattendus. Dans ma pratique, l'impact fait sortir la matière de son état latent qui devient porteur de nouveaux messages. L'impact crée une transformation offrant une nouvelle vie au matériau, comme une histoire recomposée. L'art a cette faculté de redonner, à travers un geste de destruction, une vertu créatrice, celle qui peut modifier le cours d'une histoire.

John Cage, parlant de l'expérimentation, nous dit que ; « *le mot expérimental peut convenir, pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec mais simplement un acte dont l'issue est inconnue.* »⁴⁰⁸ Dans la transformation engendrée par l'impact, l'artiste invente une mise en relation avec le matériau et dont l'issue est inconnue.

Il donne à voir quelque chose, là où l'on ne voyait rien. Quand Alice, de l'autre côté du miroir, a compris qu'elle ne comprend pas, elle s'en tient au plus sûr, « *En tout cas, quelqu'un a tué quelque chose.* » Une simple fenêtre transformée par l'impact renverse tout cela. Ce qu'on voit, c'est une histoire parmi d'autres histoires. L'artiste, par le geste expressif de l'éclatement du verre, en masque son caractère fragile. Le geste de l'impact est fondamental dans ce contexte, car comme un explorateur, il révèle ce qu'on ne voyait pas, et c'est là l'expression furtive de la matière générée directement et à un moment précis, ainsi il faut être capable de

⁴⁰⁸ John Cage, *Silence*, Ed. Middletown, University Press, 1961, P. 13, cité in Gilles Deleuze & Félix Guattari, P. 445, Note 64.

prendre conscience du détail de son présent.

2. Refus de l'illusion

Le miroir est un objet associé à la révélation de l'être. Quand on se mire, notre regard se confronte simultanément au réel et à l'irréel. Le miroir est chargé de symboles, celui qui prédomine est assurément sa filiation au mythe de Narcisse où il est raconté que Narcisse est ailleurs, subjugué par son reflet : il se passionne pour une illusion.

Le miroir est un objet qui tient une grande place dans le domaine artistique, il devient même un médium de la représentation. Il est un moyen d'accéder à la transformation. Reflet d'une réalité, le miroir se dérobe à toute saisie objective. Il fournit un point de départ à la représentation artistique car l'illusion du reflet, fidèle à la réalité, ne saurait durer : avec plus ou moins d'insistance, l'image que renvoie le miroir se révèle faussée, gauchie, irréelle. Avec le miroir, les artistes forment et déforment le réel, multiplient la mise en scène et circulent à travers la mythologie, les allégories et le littéraire. L'objet de la vie quotidienne est là, il révèle, réfléchit et fait réfléchir. Les peintres l'ont utilisé car il permet de pénétrer dans l'intimité des créateurs jusqu'à en livrer leurs autoportraits.

J'ai toujours pensé que la majorité des artistes souffrait à différents degrés d'une certaine forme de narcissisme. On a qu'à penser aux multiples autoportraits réalisés à toutes les époques de l'Art. Qu'il s'agisse de Van Gogh, Rembrandt ou Delacroix, pour ne nommer que ceux-là, ils ont tous fait des séries d'autoportraits à différentes périodes de leurs vies. Était-ce pour se représenter tels qu'ils se voyaient dans le sens du réalisme, ou encore s'idéalisaient-ils pour se représenter tel qu'ils rêvaient d'être. Voici un extrait de Kundera : « *L'un des photographiés, imaginons, prend la photographie. Il n'espère pas se voir comme il est, mais comme il voudrait être vu. Il s'est habillé pour être photographié, il avait réglé avec les autres l'endroit qui lui appartiendrait.* »⁴⁰⁹

L'artiste se questionne devant son miroir. Pour le peintre, le miroir permet de se remettre en abyme et souligne de façon plus ou moins discrète, son propre rôle au cœur de l'illusion. Plus étonnant encore est l'autoportrait de Van Eyck dans « *Le mariage des Arnolfini* ». Là, le peintre signale sa présence de deux façons. Il signe le tableau de manière inhabituelle en s'inscrivant au centre. Cette signature s'étale juste au-dessus du fameux miroir qui réfléchit l'ensemble de la chambre nuptiale. Ce tableau dit autre chose, ce n'est pas seulement un portrait, c'est la représentation d'un sacrement. Il ne se contente pas de représenter les époux, il témoigne ; c'est le certificat du mariage dont le peintre est témoin. L'œil du miroir montre la silhouette de Van Eyck accompagné d'un autre gentilhomme, le second témoin probablement. Ainsi dans le miroir convexe suspendu dans la chambre nuptiale, un monde se résume, par-dessus la tête des Arnolfini. Dans le tableau, l'artiste utilise le miroir comme un témoin de son époque.

Le peintre a réussi le grand jeu, celui d'arriver à dépasser la réalité d'exister à l'intérieur même du tableau qui se voulait être la scène des Arnolfini. On assiste à du très grand art où les jeux de l'esprit et le jeu pictural se rencontrent et s'entremêlent à souhait pour nous donner

⁴⁰⁹ <http://www.schulers.com/donaldo/narcisse/>

un tableau magistral où se côtoient le réel et l'irréel. Van Eyck, comme Alice, se promène à travers les miroirs et s'installe dans ces deux réalités.

Ici je cite Lewis Carroll dans un extrait de « De l'autre côté du miroir » : « *Oh ! Que ce sera drôle quand ils me verront ici à travers la glace et qu'ils ne pourront pas m'attraper. Elle se mit à examiner les lieux et remarqua que tout ce qui pouvait être vu de l'ancienne chambre était très ordinaire et sans intérêt mais que tout le reste était aussi différent que possible,* »⁴¹⁰ Le passage d'Alice à travers le miroir et qui découvre une nouvelle vision des choses, c'est un peu cet effet de l'impact du coup de marteau que je donne et que l'art me permet d'atteindre.

Le miroir brisé, recomposé tel un assemblage, renvoie une image disloquée du regardeur. Le miroir brisé n'est plus une surface de contemplation habituelle, il est l'aveu de notre séparation, la révélation à travers des fractures. Le geste de l'impact engendré par l'artiste révèle et transforme la matière latente et l'artiste arrive à lui donner une autre vie, en réunissant les fragments éclatés. Ce processus correspondant à une transformation irréversible. Il en est de même au fond de toutes les transformations réelles.

Comme dans Narcisse, le miroir prend pour un corps ce qui n'est qu'ombre et eau. L'eau aussi est essentiellement l'agent omniprésent du reflet. L'idée de la source, du reflet, de l'eau et du miroir tient une place privilégiée. Le visage reflété dans le miroir permet à celui qui s'y contemple d'aller au-delà de lui-même. Ainsi le miroir ressemble beaucoup à l'eau, ce qui constitue pour moi, le miroir de mon enfance.

Près de chez moi à la campagne, il y avait un ruisseau qui coule encore aujourd'hui. L'eau limpide reflétait mon visage. Il y avait une fille qui se reflétait dans l'eau. Mais elle détruisait son image, parce qu'une fille timide ne pouvait pas oser regarder son propre reflet. Le reflet disparaissait par ses agitations troublant la tranquillité de l'eau. Mais elle était très curieuse, elle imprimait dans l'eau des émotions que transcrivaient son visage et son cœur. Ses gestes, ses mimiques provoquaient des sentiments de joies inexprimables, contrastés par d'autres sentiments de tristesse et de mélancolie. C'était comme si l'eau conservait toutes ses émotions, l'instant d'un reflet et disparaissant l'instant suivant de manière fugace. Elle attendait que l'eau se calme et elle continuait... L'enfant que j'ai été ne comprendra ce geste, que bien des années plus tard...

Si ses souvenirs sont aussi forts, c'est qu'ils se font l'écho d'un temps antérieur, le temps de l'enfance, celui où régnait l'instinct...

Cette petite fille joue le rôle de révélateur et déploie divers processus de transformation. L'eau emporte avec elle les substances qu'elle rencontre. L'eau par sa vitalité, sa fluidité, représente l'élément idéal pour rendre compte d'une succession de phénomènes et suivre les mutations permanentes de la matière.

Je pense à cette fillette qui ne pouvait détruire le reflet de son corps dans l'eau. Ce milieu liquide se couvre de sens. Aujourd'hui elle s'aventure à créer l'onde provoquée par l'impact d'un coup de marteau sur le verre, ce matériau qui lui a permis de retrouver les sentiments du passé pour s'y mouvoir. L'artiste revendique sa liberté et son affranchissement face à la

⁴¹⁰ Carroll Lewis, Alice au pays des merveilles, suivi de, De l'autre côté du miroir, Ed. Robert Laffont, S. A., Paris, 1989, P. 141.

tradition de l'art. Je me sentais dépositaire d'une force qui pour m'affranchir, passerait par le processus de l'impact créatif. On dit que Narcisse était le prisonnier de sa propre contemplation, je peux en dire autant de l'art traditionnel coréen. Ainsi j'ai dû quitter mon pays pour étudier un art qui me ressemblait.

Narcisse n'est qu'une image impalpable. On ne peut pas la prendre réellement. S'il n'y a pas de transformation, il n'y aura pas de création. Il n'y a aucune possibilité d'aller ailleurs sans action. Je fais l'hypothèse que peut-être l'impact de la vague aurait pu permettre à Narcisse de se voir autrement et de percevoir une autre réalité, ce qui aurait pu agir comme une sorte de révélateur.

Réinterpréter le narcissisme peut relever d'un questionnement du rôle de l'artiste. L'eau aurait-elle symbolisé celle de l'homme tragique en proie à la difficulté de donner sens à l'existence et en quête d'une inatteignable estime de soi ? Ici, Narcisse est détruit, car le miroir, qui est son support, ondule, il ne réfléchit pas la réalité mais crée une transformation qui devient le moteur de la démarche artistique, le ressort de tout désir et le générateur de créativité. Narcisse, faute de pouvoir se voir de façon intacte, s'est cristallisé, il n'a pas supporté de se voir autrement.

*« Toute méthode de l'art expérimental doit donc s'interroger sur ses formes de cristallisation »*⁴¹¹ L'art doit s'impliquer à changer les choses. L'artiste doit garder son indépendance face à la réalité, au risque d'être mis au rancart. L'art trouvera toujours les moyens de réapparaître et transformer tout ce qui est stagnant ou arrêté.

Par l'impact, l'artiste renonce à son narcissisme, ce qui permet la visibilité à travers un nouveau regard. La tentative de Narcisse est causée par le produit de l'absence de l'entente mutuelle avec l'autre côté du miroir. L'impact créatif exclut que la création soit d'abord guidée par la représentation simple d'une réalité du monde jugée préexistante et extérieure aux œuvres à travers la vision d'une autre réalité sous-jacente qui serait à révéler.

L'artiste est narcissique, mais il utilise l'impact qui engendre la réalité du contact entre l'inertie et l'action. Le résultat de l'impact produit une autre sorte de Narcisse, celui qui rend un regard porteur de conséquences sur la réalité qui mène au delà de l'image. L'artiste est plus porté à se regarder de l'intérieur car c'est là que se cache sa vraie réalité.

Créer par l'art est pour moi, une façon de redonner un nouveau sens à ce cycle de vie. L'artiste peut redécouvrir ou réinventer le maître d'œuvre. Seul l'imaginaire, ayant pour support l'art, m'a permis d'intervenir dans l'élaboration d'un monde intérieur et extérieur. L'artiste possède les outils nécessaires à cette démarche éclatée, cette présentation de l'inattendu. L'œuvre d'art est capable de suivre méandres et fractures, donner formes à nouveau, manifester l'indicible de l'émotion. L'artiste va devenir alors, celui qui sera capable de convertir ce caractère inerte et ces mystères de la matière en œuvre d'art. La création par l'impact s'inscrit dans la durée. C'est en intervenant sur les objets de la vie, en donnant un nouveau sens que je chercherai à construire une nouvelle pensée qui, je l'espère sera en accord avec l'évolution de mon monde.

⁴¹¹ Laurent Jeanpierre, Introduction aux conditions de l'art expérimental, Cité In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 331.

3. L'acte volontaire à sa source

Ici, on aborde la source de ce geste de l'impact, comme une révolte de l'intérieur. « *Ceux qui tentent d'être des artistes utilisent très souvent leur mémoire comme matière première, arrangeant encore et toujours leurs petits souvenirs [...] Les images du passé continuent à briller dans notre esprit sans qu'un seul trait en ait été changé [...] C'est par des manifestations toujours répétées que la scène originale se reforme [...] je serai de nouveau poussé, quelle que soit la saison, par le désir de mêler tout cela à mon art.* »⁴¹² Est-il également lié à l'extériorisation de ses émotions ?

L'impact serait considéré comme une action pouvant donner naissance à la libération de l'existant. Il est une métaphore de la lutte engagée par l'artiste pour trouver sa propre identité. Le geste du créateur sert à voir son essence même détournée. Peut-être que l'art devient une simple expérience de la vie pour se libérer. Le geste de l'impact n'est qu'une forme d'expression, un moyen d'extérioriser. Poursuivant la recherche d'un art rejetant toute expressivité personnelle, toute subjectivité et tout sentiment, l'artiste invente une histoire qui n'implique pas, mais qui laisse les choses arriver, sans oublier le but permettant de s'extérioriser de l'intérieur.

Avec l'impact, nous cherchons à provoquer l'ouverture de nouvelles avenues, celles du dépassement de soi. Le travail de création s'effectue sur deux niveaux, le monde intérieur et extérieur. L'artiste voyage entre ces deux mondes et il tend à trouver, à travers sa création, un lien et une harmonie les réunissant. La série des « *robe d'ange (2005-2009)* », représente un genre de détournement à l'émancipation. Elle m'a permis une extériorisation très intime. Sortir de son cadre ou de son support, comme en dehors de l'espace traditionnel à deux dimensions, le caractère de frontalité de l'impact. L'artiste vise à refléter la condition de l'espace actuel tel qu'il le perçoit.

L'artiste change son mode d'expression tout en conservant son matériau qui demeure un passage naturel dans l'évolution de sa pensée créatrice et irréversiblement ponctuée par l'impact. Par rapport à la robe d'ange engendrée par le verre à froid éclaté, cette découverte n'est que le résultat des impacts générés. Vint un moment où j'ai délaissé momentanément ce résultat parce que le geste d'impact était très fort, rien ne me semblait récupérable, tout me semblait trop éclaté pour une réorganisation des parcelles du verre. Mais plus tard, il m'est arrivé, bien par hasard, à travers mon regard artistique, une nouvelle vision de l'objet non reconstitué. Même si l'éclatement du verre est très aiguisé et qu'il devient un tissu de fragilité, comme des dentelles raffinées, l'impact permet de redonner corps à la matière.

« *Expérimentez, n'interprétez jamais !*⁴¹³ *Cela ne signifie pas autre chose. Ne plus lire les formes mais entrer dans l'acte de création. Ne plus se demander que faire mais comment faire. Ne plus chercher ce qui a été fait mais suivant quels problèmes et quelles constructions cela a été fait.* »⁴¹⁴

⁴¹² Robert Louis Stevenson, *A travers l'Ecosse*, Ed. Complexe, 1992, P. 191-192.

⁴¹³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Entretiens*, Ed. Flammarion, Paris, 1977, P. 60. « *Penser, c'est expérimenter, non pas interpréter, mais expérimenter et expérimentation, c'est toujours l'actuel, le nouveau, ce qui est en train de se faire.* », in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Ed. Minit, Paris, 1990, P. 144.

⁴¹⁴ Laurent Jeanpierre, *Introduction aux conditions de l'art expérimental*, Cité In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 334.

Par le biais de ma pratique, l'impact représente une action conséquente qui, à partir de l'acte volontaire et brutal, engendre la fracture. Cet acte volontaire a été choisi par l'artiste mais pourquoi ? D'où vient ce geste d'impact ? Le savoir de son origine donne une réflexion sur la façon de créer. Je voudrais lier cette question par rapport à un sentiment qui a été intériorisé, par mon passé et par ma culture.

Pour moi, donner un coup de marteau sur le verre, c'est une façon rebelle d'expérimenter, de découvrir. Ce geste me permet d'extérioriser mes sentiments intérieurs. Étant une personne introvertie, je n'arrive pas facilement à m'exprimer. Il me semble que de faire l'art me fait redécouvrir tout ce qui n'a pas été exprimé chez moi, dans mon passé. Aussi, notre culture a été longtemps dominée par le confucianisme. Cette culture demandait la soumission des femmes. A cet égard, les femmes appartenaient à un monde encore inégal et largement réservé aux hommes. Chez moi, je trouve beaucoup de choses qui étaient latentes dans un passé pas si lointain. Mais grâce à ma rencontre avec l'art du verre, ce caractère latent a fait émerger mes sentiments. Le geste d'impact annonce, pour moi, une façon de me libérer et de me révolter efficacement, dans un sens positif.

John Cage disait « *Je ne veux rien détruire, je suis opposé à tout pouvoir.* »⁴¹⁵

L'enseignement des techniques du verre que j'ai reçu, m'ont amené aux limites de l'exploration du matériau. Les techniques qui y sont associées relèvent plus de l'artisanat que de l'art. Il n'y a rien de péjoratif dans cette affirmation, toutefois, elle permet difficilement l'expression vivante tant recherchée par l'artiste. En éclatant le verre, je retrouve une expression vivante, c'est l'instant de procréation et la révélation de l'image latente venue de la matière, comme dans le poème d'Aragon « *le verre n'est jamais si bleu qu'à sa brisure.* »⁴¹⁶

En général, une vitre est monotone, mais lorsqu'elle est cassée, le verre laisse voir son caractère interne et sa propre couleur. L'idée de casser le verre se fonde sur le processus de l'impact, celui qui révèle la matière dans un nouvel état.

Même si le temps passé est irréversible et irrécupérable, l'artiste retrouve et développe ses sentiments du passé en utilisant l'impact qui devient comme une provocation pour ce retour en arrière et cette nouvelle extériorisation qui apparaît sous la forme d'une œuvre d'art. Aujourd'hui je me sentais et me voyais enfin libre ! J'étais devenu une adulte qui, à coups de marteau, avait suffisamment créé d'impacts pour arriver à s'affranchir de son passé et sortir de son cocon. En éclatant toutes ces vitrines et ces miroirs, j'ai découvert le droit d'être et d'exister dans ma propre vision du monde, la vision personnelle d'une artiste. J'utilise l'impact comme une source de créativité. L'impact n'est que le point de départ à l'acte volontaire qui provoque des réactions à mes interrogations face à la vie. Comme Alice, je peux désormais me promener dans les deux cotés du miroir, un privilège que seul l'art peut me procurer.

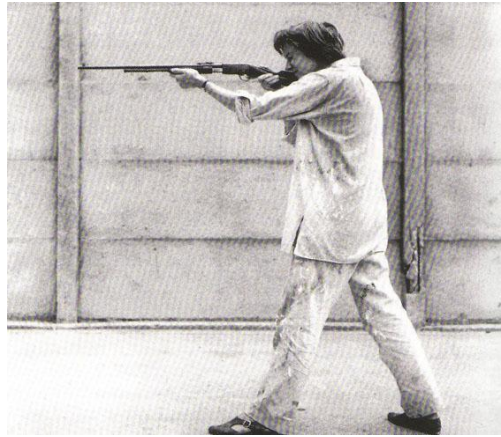
Walter Benjamin disait « *Jetant un regard rétrospectif sur sa vie, il se pourrait qu'un homme se rende compte que presque toutes les relations approfondies qu'il a connues avaient trait à des personnes dont tout le monde admettait le "caractère destructeur". Un jour, par hasard peut-être, il ferait cette découverte, et puis le choc qu'elle lui causerait serait violent,*

⁴¹⁵ Jean-Yves Bosseur, John Cage, Paris, Ed. Minerve, 1993, P. 146.

⁴¹⁶ (3/09/2012), <http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic5165-aragon-tes-yeux-sont-profonds-when-me-penchant-pour-boire.html>

plus il aurait de chances de parvenir à dresser un portrait de son propre caractère destructeur.»⁴¹⁷

Concernant le caractère destructeur, Niki de Saint-Phalle commence sa longue série de *Tirs* et sa bibliographie éclaire autant la violence de ses œuvres du début. L'histoire de Niki de Saint-Phalle commence par une enfance révoltée dont on retrouve les étapes dans ses mémoires d'une jeune fille rangée ou qui devait l'être.



Niki de Saint Phalle avec une 22 long rifle créant un Tir, impasse Ronsin, Paris, 1961.

Les choses qui nous sont imposées sont le plus souvent agressantes, et en réponse à cet état, apparaît la destruction, la négation et la rupture, ou autrement, on se retire et on fait le vide, ce qui demeure aussi une autre forme de réponse à l'agression.

Ainsi Niki de Saint-Phalle développe un art de la performance qui s'exécute par l'agression armée. En fait, elle invite les spectateurs lorsqu'elle ne le fait pas elle-même, à tirer sur des tubes de peinture fixés sur une planche, et qui éclaboussent des assemblages de plâtre. Ainsi l'œuvre se constitue à travers quelques étapes ; il y a le moment de l'action, soit celui du tir, et qui fait lieu de performance mais aussi le tableau final, celui qu'est la planche éclaboussée de peinture, comme une exécution par mise à mort.

Ces *Tirs* sont une forme de violence matérialisée où les œuvres sont l'extériorisation du passé intérieur tourmenté de l'artiste. Une libération qui passe par la violence de l'impact des projectiles. « *Il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire. Détruire c'est affirmer qu'on existe envers et contre tout.* »⁴¹⁸

On parle ici de catharsis, de la fonction cathartique de l'art, par la violence. Au niveau de la performance, celle qui implique le public, nous pourrions nous ranger du point de vue d'Aristote qui voyait la catharsis comme phénomène de libération des passions qui se produit chez les spectateurs lors de la représentation d'une tragédie. Autrement, si nous parlons de l'artiste elle-même, la catharsis renverrait plus vers son sens psychanalytique qui la décrit comme un phénomène de libération à caractère émotionnel résultant de l'extériorisation d'affects refoulés dans le subconscient.

En fait, Niki de Saint-Phalle expliquera que l'art a sa propre logique thérapeutique, dans un monde traversé par la violence et qui doit se rejouer autrement : « *extraordinaire sensation de tirer sur une peinture et de la voir se transformer d'elle-même en une nouvelle création. Ce n'était pas seulement EXITANT [...] mais aussi TRAGIQUE, comme si l'on assistait en même*

⁴¹⁷ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » dans *Œuvre II*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, P. 135.

⁴¹⁸ (3/09/2012), http://www.horaz.com/03_Citations/THEMES/coeur_001.htm

temps à une naissance et à une mort. C'était un événement MYSTERIEUX qui captiva tout ceux qui tirèrent. »⁴¹⁹

Ici, il y a une interrogation qui me vient. C'est-à-dire que dans le domaine de l'art, beaucoup d'artistes féminins travaillent chacune à partir de sa propre histoire mais en mettant de l'avant le processus émotionnel. Cet attachement et la volonté de faire de l'art sont-ils relativisés? L'essentiel de leur art demeure souvent dans l'exorcisme des traumatismes liés à leur enfance et leur sexualité. Par l'art, les artistes féminins revisitent les émotions privées liées à leurs passés.

*« Le passé ne tire pas en arrière mais pousse en avant et c'est contrairement à ce que l'on attendait : le futur nous repoussant vers le passé. »*⁴²⁰ Pour les artistes, le temps vécu est élastique. Retourner dans le temps, c'est se confronter au passé avec une vision du présent qu'il faut gérer. Remonter le temps se fait quelquefois d'une façon émotionnelle, d'où l'importance d'une conscience de la perception du présent.

Henri Bergson distinguait le temps (qui appartient à la chronologie) et la durée (qui appartient au vécu). Dans *« L'évolution créatrice »*, il écrit que le temps est l'étoffe même de notre vie psychologique et ajoute : *« le passé se conserve de lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant : ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, pensé sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. Car les souvenirs sont quelquefois douloureux et la conscience ne retient que ceux qu'elle juge utiles à l'action présente. Mais notre caractère n'est rien d'autre que la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales. »*⁴²¹ Et en même temps *« notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. »*⁴²²

Seul l'art permet de triompher, de se mettre hors du temps pour atteindre une sorte d'immortalité. Chacun se constitue son petit musée personnel en gardant les témoins des événements vécus et des êtres disparus. Ceux qui craignent les émotions préfèrent ne rien garder du tout. Les artistes s'emploient à sortir du temps présent pour entrer dans un autre temps, celui qui est non quantifiable, c'est celui de l'imaginaire.

⁴¹⁹ Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage, violence / dépense et société dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, Paris, 2004, P.220.

⁴²⁰ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Ed. Folio Essais, Gallimard, 1989, Paris, P. 58.

⁴²¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Ed. Quadrige /Presses Universitaires de France, Paris, 1998, P. 5.

⁴²² Idem. P. 6.

4. Expérimentation de l'impact, comme mouvement générant le questionnement

Ici on va aborder le rapport de l'impact à ma pratique, dans le sens expérimental de la chose. « *L'expérimentation devient un opérateur critique à partir du moment où l'on accepte d'en faire un usage local.* »⁴²³

Ainsi, à partir de l'impact, il faut s'interroger, se focaliser sur le mode d'enchaînement des effets qu'il produit. L'impact ne se résume pas à une observation ou une action : il est ce qui représente fondamentalement, ce par quoi débute la quête menant à la connaissance. Il vient du choix du geste appliqué à partir d'une expérience volontaire, comme une onde de choc qui active transmet l'élément de mouvement à travers la matière. Ce mouvement généré constitue la pensée humaine devenue une énergie fluide. Elle actionne l'outil qui provoque et éclate la matière et qui s'intègre en elle. C'est cette nouvelle matérialité qui ne demande qu'à exister qui soulève la prise de conscience et provoque le questionnement. L'impact créatif est un nouvel outil pour explorer et mettre à l'épreuve des idées, des expériences. Ici, le mot expérience, possède les mêmes racines qu'expérimentation.

« *Click* »⁴²⁴

Ici, je parlerai de l'impact créatif revisité par le biais d'un nouveau média, soit la vidéo. Réalisée en 2009, la vidéo « *Click* » se présente comme une recherche sur l'impact et les retombées qu'il nous laisse voir. La vidéo se présente comme une suite poétique illustrant l'espace d'un temps unique capté pour l'éternité. Le temps d'un flash photo ainsi que celui d'ampoules électriques qui rendent l'âme lorsque soumis à un choc thermique.

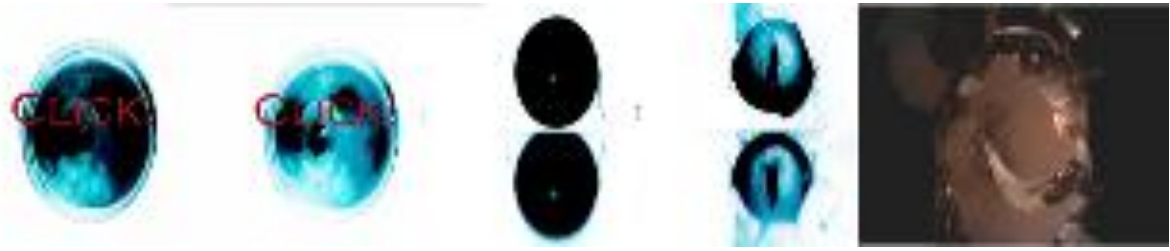
L'impact provoque une forme d'expérience où se révèle le caractère à la fois éphémère et éternel dans l'instant d'un moment figé à jamais. La vie et la mort se rencontrent, l'ancien flash photo à usage unique, meurt à l'instant même où il fixe un sujet pour l'éternité. Une image venue de l'impact de la lumière.

L'artiste ne vise pas contredire la réalité, il cherche seulement à en faire sauter les cadres, une réalité désorganisée et devenue intemporelle. Au contraire, l'artiste s'implique dans « *la nécessité de reconstruire l'univers, un matériau, les perceptions afin de développer une expérience sensible.* »⁴²⁵ C'est-à-dire qu'à travers le nouveau, issu de l'impact, l'artiste cherche à engendrer d'autres formes de possibles ou d'autres réalités insaisissables. Il n'y a pas une possibilité mais plusieurs possibilités sous-jacentes qui seraient à développer.

⁴²³ Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan, In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 15.

⁴²⁴ Vidéo réalisée (4:36sec) par CHOI Oh Shin en 2009, http://www.youtube.com/watch?v=duT_FTF5s5E

⁴²⁵ Dewey John, Art as Experience, Ed. Capricorn Books, New York, 1934, cité dans In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 311.



Vidéo réalisée, « *Click*, (4:36) », 2009, *CHOI Oh Shin*
<http://www.youtube.com/profile?user=choiohshin&view=videos>

« *Click* » rend compte de la vie d'une ampoule, comme une métaphore de la vie où l'énergie représente le vivant. Par la suite, la vidéo montre la lente agonie d'une ampoule qui se transforme sous l'effet d'un choc thermique, un impact provoqué par le contact d'une simple goutte d'eau. Le passage du vide intérieur à la déflagration totale de l'extérieur, les derniers sursauts d'énergie à travers cette lente agonie. Le passage du vide au plein, ou du plein au vide, passe par l'impact, une source d'énergie qui évoque le grondement du chaos primaire, comme une vision à échelle réduite de l'onde sonore venue du Big Bang. L'acte de créer l'impact consiste à changer la direction de l'énergie de ce qui est, ou encore de transformer l'énergie destructrice en énergie constructive.

Parlant de la perception des choses, j'évoquerai la pensée orientale. Elle a une façon d'enraciner un certain rapport de la perception dans les grandes lois intuitives de l'univers physique. Dans un roman coréen ayant pour titre « Histoire de Chuen Hyang », on racontait que durant un rêve, si un miroir se casse, ça devient prémonitoire et positif. Cela représente la pénétration dans un nouveau monde qui permet de franchir une nouvelle étape. C'est-à-dire que sans l'éclatement du miroir, l'autre monde demeure fermé. Aussi, quand dans le rêve, il y a l'incendie d'une maison qui se retrouve en ruine, on interprète de la même manière. Ainsi, la destruction permet le passage vers autre chose, vers un nouveau monde. Il est un fait à remarquer dans la croyance populaire occidentale, c'est que la cassure d'un miroir engendre sept années de malheurs. Dans la pensée orientale, il n'y a aucune association négative à cet état. Ça me rappelle la vision à long terme versus la vision à court terme de l'état des choses. Le forestier, pris avec un incendie de forêt, ne verra que la ruine du domaine, alors que le biologiste verra dans cet acte de destruction, le renouvellement régénérateur de la terre vers une future forêt revitalisée. Tout est une question de points de vue.

L'impact créatif exige un changement de perception face à une nouvelle réalité émergente. « *L'expérimentateur défait une partie de son environnement et de lui-même avant de refaire une réalité artificielle, augmentée, et de se doter de nouvelles facultés.* »⁴²⁶ Affronter cette impasse de la loi physique permet de creuser un nouveau chemin. Par l'impact, nous cherchons à défier le temps, à en changer son cours, à conférer une durée à l'évanescence.

Quant à « *Click* », filmer une ampoule sur le point de casser d'une manière brutale, c'est le choc d'un instant. Mais dans l'enregistrement de ce moment éphémère, l'artiste projette une opération créatrice en vue de récupérer ce moment visuel et sonore inattendu. Ralentir ce temps, dérouler à l'envers et faire un montage visuel en négatif, donne accès à un état irréel produit à partir du réel. C'est un moment irréversible et irrécupérable dans la réalité

⁴²⁶ Laurent Jeanpierre, Introduction aux conditions de l'art expérimental, Cité In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 311.

mais le support vidéo confère à l'artiste un pouvoir de redonner une vie aux choses. « *L'expérimentation artistique contemporaine ne se juge donc pas avant tout à ses résultats visibles mais d'abord à son processus, pas suivant son produit fini mais en fonction de son déroulement, pas en fonction de son contenu mais à partir du niveau de sa réflexivité.* »⁴²⁷ L'artiste a ce pouvoir d'intervenir sur la matière qui suit son cours, sa vie, à travers ses propres limites physiques. L'artiste se réapproprie, dans l'éclatement d'une ampoule cassée, un nouvel état des choses, un équilibre qui ne rencontre plus la réalité des lois de la physique et du temps, il invente sa propre nature dans un nouvel ordre à jamais en devenir, une réflexion en mouvement qui ne retourne jamais en arrière et qui va de l'avant.

Ici, l'impact favorise l'indéterminé face au résultat. Comme nous le découvrons dans l'œuvre « 4'33'' », il s'agit d'appliquer un système vivant et ouvert tout en guidant les résultats vers l'indéterminé. Chez Cage, les opposés, soit le silence et le bruit, s'unissent et sont donc en circulation permanente. Ce passage fait penser au passage du dionysiaque à l'apollonien, comme un passage du chaos à la forme.⁴²⁸ « *Une forme c'est comme une idée... L'anti-forme c'est l'énergie, particulièrement l'énergie. [...] Pour moi, les formes ressemblent aux l'idées et l'anti-forme c'est l'énergie.* »⁴²⁹

Pour l'artiste, l'expérience créatrice se développe à travers le tâtonnement, le doute et la recherche. Toute cette démarche, soit le processus évolutif matériel et spirituel, s'avère être plus importante que le résultat, c'est-à-dire, l'œuvre d'art elle-même. L'artiste la suggère, la détourne et l'explore pour lui trouver une place, lui donner un sens qui puisse rencontrer et représenter les intentions de son créateur. Poser à nouveau le problème de l'expérimentation c'est aussi faire apparaître les rapports que les pratiques artistiques instruisent entre savoir et non savoir, puisque « *L'expérimentation implique des méthodes permettant à l'indécision ou à l'incertitude, au doute et au questionnement de se produire en actes, dans un processus de création.* »⁴³⁰

Le résultat de l'impact a une valeur esthétique qui vient de ce qu'il est devenu, en même temps qu'une création avec ces diverses possibilités qu'il a toutes présentes à l'esprit : c'est le fait que l'on tente délibérément d'unir une donnée matérielle à une donnée immatérielle une énergie invisible. L'impact est donc lié à un certain état d'esprit. Il faut bien comprendre que cet acte volontaire de provoquer l'impact, consiste pour l'essentiel de la création. Ce n'est pas une abdication ou une négation de soi, mais une manière au contraire, d'ouvrir sur plus grand que soi, de briser ses limites. « *Pas de fin ni de chute : expérimentation = processus ouvert.* »⁴³¹

⁴²⁷ Idem., P. 312.

⁴²⁸ La mort me tient en éveil, Propos recueillis par Achille Bonita Oliva : Selon Beuys, «chez Nietzsche, la tâche du surhomme est de maîtriser les forces brutes de la nature et de leur imprimer une forme. Nietzsche révèle cette polarité entre le dionysiaque et l'apollinien. : L'apollinien se rapporte nettement à l'énergie : les forces créatives issues de l'inconscient se trouvent dans une situation extrême, comme cela se produit dans un processus thermique. Chez Nietzsche le dionysiaque est d'une nature thermique, voir magnétique, tandis que l'apollinien revêt manifestement le caractère de la forme. Mais aujourd'hui on doit voir dans toutes ces choses des manifestations pathologiques, car elles ne montrent que des extrêmes. Dans ces positions extrêmes biens des choses deviennent claires, cependant nul homme n'est ou bien dionysiaque ou bien apollinien, mais presque toujours un mélange des deux. On pourrait employer la notion d'harmonie. L'harmonie redevient aujourd'hui actuelle. (...). », Cité in Joseph Beuys, Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, Ed. L'arche, 1988, P. 72.

⁴²⁹ Ball Laure, Interview avec Beuys, Réalisé pour un cours métrage sur l'Art Pauvre, repris in art Vivant N° 4, septembre-octobre 1969.

⁴³⁰ Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan, In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 16.

⁴³¹ Elie During, Quelques régimes d'expérimentation, Cité In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 370.

« 3 phrases éclatées »⁴³²

En tant qu'artiste, pour moi, l'impact se justifie par une révélation de départ et non dans sa finalité, telle une question qui ouvre sur une infinité de réponses. Dans ma pratique j'ai réalisé une vidéo, intitulée « 3 phrases éclatées (2009) ». Elle présente en direct, une phrase qui porte à la réflexion : j'ai écrit, avec une eau savonneuse, 3 phrases sur trois vitres de formats différents.

« L'accident fait partie de l'ordre naturel »
« Le désordre, c'est l'ordre moins le pouvoir » (Léo Ferré)⁴³³
« La création suscite la provocation »

Cette vidéo « 3 phrases éclatées » provoque le mouvement qui génère le questionnement, d'abord sur l'interrogation posée par l'artiste et ensuite par son acte de destruction. « Dans l'expérimentation artistique, l'expérience et le tâtonnement sont premiers et le processus expérimental doit déboucher sur une observation imprévue, sur une question plutôt que sur une réponse. »⁴³⁴

Ici les réponses ne sont pas importantes, car multiples et arbitraires, l'importance se trouve dans le questionnement. Interroger c'est déjà entrevoir de nouvelles possibilités à l'élargissement de la pensée, c'est aussi le constat que rien n'est définitif et tout peut être transformable.



Vidéo réalisée, « 3 phrases éclatées (6:25) », 2009, CHOI OhShin
<http://www.youtube.com/profile?user=choiohshin&view=video>

Cette vidéo « 3 phrases éclatées » se termine sur cette phrase d'Elie Wiesel, un survivant de l'Holocauste, auteur et lauréat du prix Nobel ; « Chaque question possède une force que la réponse ne contient plus. »⁴³⁵ Cette phrase indique le caractère fluctuant et provisoire des réponses possibles qui contraste avec la permanence des questions que nous nous posons sur la condition humaine. Comme un écho sans fin perpétué. Ici, ma pensée artistique rejoindrait

⁴³² Vidéo réalisée (6:25sec), par CHOI Oh Shin en 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=uu1QnnPqVbI>

⁴³³ C'est une affirmation de Léo Ferré, mais j'ai mis une interrogation, Cité in Testament Phonographe, par Ferré Léo, Plasma, Paris, 1980, P.288.

⁴³⁴ Laurent Jeanpierre, Introduction aux conditions de l'art expérimental, Cité In actu, Ed. Les presses du réel, 2009, P. 328.

⁴³⁵ Cf. www.mbam.qc.ca/fr/activites/enseignants/sousdossier

la position d'Elie Wiesel. C'est-à-dire que la force créatrice se trouve dans le questionnement, peu importe la ou les réponses car c'est le fait de chercher et d'interroger qui devient l'acte créatif.

La recherche mène à la réflexion de l'artiste qui après coup, peut utiliser la provocation envers le regardeur. Il s'agit en fait d'une sollicitation pour établir une communication entre l'artiste et le public. Je mentionne ici l'artiste Barbara Kruger, dont la pensée et l'œuvre s'expriment à travers des slogans qui interpellent le monde ; « *Je n'ai pas de réponse, je m'intéresse simplement aux questions.* »⁴³⁶

Chez Kruger, il y a cet appel aux masses populaires, les gens ordinaires, qui comme à la gare de Strasbourg, sont sollicités par une œuvre investie d'un slogan accrocheur et où il est écrit que ; « *L'empathie peut changer le monde* »⁴³⁷. Il s'agit d'une image en noir et blanc d'une tête masculine cadencée sur laquelle se détache à l'intérieur d'un aplat rouge, la phrase citée. On parle ici d'une image polysémique. On trouve aussi d'autres inscriptions au sol, sur les quais, sur les poutrelles de béton et sur les escaliers.

Barbara Kruger ne propose pas des phrases à solutions, ou encore des réponses aux questions de sociétés, celles que pose la réalité sociale actuelle. Le but est à l'échelle de la capacité de chacun à percevoir ce réel dans une conscience collective. L'homme se confronte et se perçoit dans sa propre existence, il réagit devant ces phrases provocantes qui agissent comme un impact mental.

L'installation dans la gare de Strasbourg interroge sans poser le point d'interrogation, ces éléments visuels captent l'attention des gens qui passent et repassent quotidiennement, avec des temps d'attente plus ou moins longs, c'est à dire que les réflexions sont en mouvance. Il est intéressant de noter que les œuvres de Barbara Kruger sont des représentations visuelles qui rappellent les affiches de propagande, celles qui imposent des réponses ciblées, soit tout le contraire des visées de Kruger, elle qui cible le questionnement sans réponses....

III. L'impact provoque le questionnement

« Casser une noix n'a vraiment rien d'un art, aussi personne n'osera rameuter un public pour casser des noix sous ses yeux afin de le distraire. Mais si quelqu'un le fait néanmoins, et qu'il parvienne à ses fins, alors c'est qu'il ne s'agit pas simplement de casser des noix. Ou bien il

⁴³⁶ (02/07 2012) <http://www.ciren.org/ciren/productions/INVITRO/linea/references/kruger.html>

⁴³⁷ Il existe une expression coréenne disant que, "on ne peut voir ce que l'on sait". Plusieurs fois, j'ai eu l'occasion d'aller à la gare de Strasbourg, mais je ne me suis jamais rendu compte de la présence, sur les murs, des œuvres de Barbara KRUGER, comme " *L'empathie peut changer le monde*" ou bien " *savoir, c'est le pouvoir*". Je les voyais comme une simple publicité adressée au public. J'ai constaté qu'il s'agissait d'une installation artistique dans l'espace public.

En fait cette recherche a été faite sur le sujet proposé par le Séminaire Atelier Inter-Art ; « Représentation et politique » à l'université Strasbourg. En effet, par l'Internet, j'ai envoyé une question mentionnée ci-dessous et j'ai participé à partir de leurs avis. En rapport au slogan de Barbara Kruger sur " *L'empathie peut changer le monde* ", donc **Question** ; « *Bonjour, Je voudrais avoir votre avis sur le slogan de Barbara Kruger " L'empathie peut changer le monde". Est-ce que vous connaissez son travail présentant des panneaux d'informations à la gare de Strasbourg. Avec ce slogan, je suis en train de ramasser les avis pour le sujet proposé "représentation et politique" afin de les exposer au cours de la fac. Si vous m'envoyez votre avis ça pourra m'aider. Merci de votre réponse.* »

s'agit en effet de cela, mais nous nous apercevons que nous n'avions pas su voir qu'il s'agissait d'un art, à force de le posséder trop bien, et qu'il fallait que ce nouveau casseur de noix survienne pour nous en révéler la vraie nature – l'effet produit étant peut-être même alors plus grand si l'artiste casse un peu moins bien les noix que la majorité d'entre nous. » Franz Kafka⁴³⁸

L'Art, depuis toujours, se présente comme un moyen d'expression qui permet la mise en forme des idées, sans possibilités de pouvoir prévoir la résonance qu'elles auront à l'extérieur. À ce titre, la question se pose, sur la pertinence d'utiliser l'impact comme un processus artistique créatif.

Naturellement, il y a un message donné par l'impact, et qui s'adresse à notre condition d'être humain, provoquant ainsi des réflexions, ainsi que des questionnements. L'impact créatif est l'action produite, et venue d'une volonté de l'artiste, pour créer un choc qui engendre une transformation sur la matière ainsi qu'une mouvance dans la pensée des hommes.

La qualité première de l'impact, c'est son pouvoir de transformation radicale qui permet de faire passer une chose, d'un état à un autre, un état complètement différent et qui n'a plus rien à voir avec ce qu'il était. Nous pouvons donc dire que l'impact est porteur d'une puissance novatrice. Lorsqu'il est appliqué à la matière ou aux matériaux, il est ce par quoi, la force advient à la pensée.

Dans une vision créative, on peut dire que l'impact apparaît comme une chose positive, il est le passage qui conduit à la destruction et au chaos, un état qui crée les conditions pour ouvrir les possibilités menant à de nouvelles expérimentations. Disons que l'impact s'applique comme un geste d'une très grande liberté où se déploie une quantité d'énergie composée de forces invisibles. Beuys parlant d'une énergie neuve découverte et développée à travers le chaos d'une grave dépression nerveuse : « *L'aspect positif de cette épreuve fut le début d'une nouvelle vie. [...] Le résultat en fut la théorie de la sculpture. Je veux dire par là j'ai vu la relation qui existait entre le chaos que j'avais expérimenté et une analogie sculpturale. Le chaos peut avoir un caractère de guérison, dans sa liaison avec l'idée d'un mouvement ouvert qui canalise la chaleur de l'énergie du chaos pour la transformer en quelque chose d'ordonné ou mis en forme.* »⁴³⁹

Dans ma propre démarche, lorsque je colle et assemble les tessons de verre, il ne s'agit pas d'une réparation pour retrouver ce qui existait avant l'impact, mais de profiter de cette transformation du matériau rendu à un état chaotique, ultime point de départ au processus qui mène à la création de l'œuvre.

Né du choc de deux opposés : c'est dans et par cet impact, qu'agit le procédé de la contre-matière, la matière du verre et le marteau qui entrent en contact, provoquent un nouvel état des choses, une situation dominée par le hasard et l'indéterminé. Il s'agit d'aller à l'encontre de tout ce qui existait pour n'en conserver que le souvenir, matière ou objet devenu

⁴³⁸ Franz Kafka, *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, Trad. Alexandre Vialatte, In *La Colonie Pénitentiaire*, Ed. Folio/Gallimard., Paris, 1993, P. 91, Cité in Jean -Pierre Antoine, *La traversée du XX^e siècle*, Ed. Les presses du réel, 2011, P. 11.

⁴³⁹ Propos concernant la grave dépression que Beuys traversa en 1955-57, dans les années qui suivirent l'après-guerre. Cité in Joseph Beuys, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, P. 256. Et aussi cité in Florence De Mèredieu, Gutai, Ed. Blusson, 2002, P. 76.

immatériel et qui n'existe que dans l'énergie de la mémoire. L'idée de la provocation est celle qui permet le passage du matériel à l'immatériel, celui où la fonction et la dimension des objets éclate les cadres et permet de pousser les limites à l'infini. Être « anti », c'est être libre devant ce qu'on considérerait comme des acquis intouchables, et l'art porte en lui cette volonté créatrice qui remet continuellement tout en question par le geste de la provocation.

A cet égard, Beuys déclare en 1964 : « *Nous avons besoin des deux méthodes. De cette façon, on doit reconnaître aux mathématiques des antimathématiques, à la physique une antiphysique, à la chimie une antichimie. Les sciences naturelles du futur n'iront pas plus loin sans les antisciences naturelles, en tout cas pas sans mettre l'anticulture,=l'homme, extrêmement en danger. [...] L'art contient l'art et l'antiart.* »⁴⁴⁰

1. Détruire, Construire, l'esprit de la matière

L'idée d'utiliser le chaos comme un processus, non pas à la reconstruction, mais à la création, nous amène directement à la rencontre de la pensée de Joseph Beuys, mais aussi à la philosophie du mouvement Gutai. Ce mouvement artistique japonais qui, un peu à la façon Dada, manifestait en réaction aux atrocités de la guerre.

Pour les artistes des années soixante, ceux, plus particulièrement, issus des principales nations vaincues (Allemagne, Japon, Italie), tout se passe comme si la guerre et particulièrement, la catastrophe atomique, avait provoqué un très grand choc, autant de façon matérielle que spirituelle. L'expérience de la guerre constitue sûrement une des origines de Gutai, et ses artistes chercheront à utiliser cet impact initial de la destruction pour engendrer un processus créatif menant à la recherche de nouvelles possibilités d'actions visuelles. Le heurt venu de la violence contre la beauté artificielle appliquée à la matière (contre le refus de la représentation ? ou la violence qui fait découvrir la beauté de la matière), celle qui composait les objets de la civilisation et qui fascinait les jeunes artistes de Gutai. Toutes ces ruines des civilisations passées, ces architectures de l'art et du spirituel, Yoshihara y fait référence, dans ses textes où il y invoque les effets de la guerre; « *la beauté contemporaine que nous percevons dans les altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé. Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourrait bien être la forme de revanche qu'ait pris la matière pour recouvrir son état premier.* »⁴⁴¹

Devant le fait accompli, de cet état de dévastation, autant matérielle qu'idéologique, Gutai puise ses énergies dans le chaos, c'est-à-dire que les artistes font appel à des valeurs primaires, celles venues de l'instinct et qui se trouvent dans le geste physique de la rencontre entre l'homme et la matière.

⁴⁴⁰ Joseph Beuys, in sans auteur, Krawall in Aachen : Interview mit Joseph Beuys, P. 97. Cité in Der Beuys Komplex, L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986), par Maïté Vissault, Le presses du réel, 2010, P. 414.

⁴⁴¹ Laurence Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, Ed. Gallimard, Paris, 2004, P.44.



*Murakami Saburo, Lutter avec le paravent,
« L'art Gutai sur scène » Sankei Kaikan Hall, Tokyo, 1957*

On verra l'artiste Murakami Saburô s'attaquer à l'œuvre d'art avec pour seul outil, son propre corps qui déchire, pénètre et fracasse, à travers une course folle, des grandes surfaces de papier encadré. C'est son corps qui entre en contact avec le matériau et qui produit l'impact sur la matière. *« A l'instant où le papier se déchirait, écrit-il, mon corps était soudain dans un autre espace comme si j'avais été moi-même le marteau. Le bruit terrifiant de la déchirure du papier résonnait au fond de mes tympans, tel un insupportable roulement de tambour : ce fut une expérience unique. »*⁴⁴² À travers cette démonstration troublante qui se présente sous une forme de happening, l'artiste fait le constat de la destruction, et en plus il nous la livre de manière physique, par l'impact sur le matériau, comme pour un éveil de l'imaginaire mené par la rencontre de l'homme et la matière. *« L'esprit de l'homme et la matière se réconcilient en dépit de leur antagonisme. La matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière. Quand la matière reste la matière et se révèle en tant que telle, elle commence à parler et même à emplir l'air de ses cris Faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit. »*⁴⁴³

2. De la provocation, Fluxus

Dans leurs démonstrations créatrices, le mouvement Gutai s'attaquait à retrouver la pureté du matériau, pour se fondre et se confondre, comme pour célébrer un mariage énergétique et violent, menant à l'osmose entre l'homme et la matière pure, une forme de rapprochement primaire entre l'art et la vie.

Ailleurs naissait le mouvement Fluxus qui considérait la destruction de l'image, comme une méthode de création. On pense à Wolf Vostell qui parlait de « *Dé-coll/age* »⁴⁴⁴, une action

⁴⁴² Sur les actions de Murakami Saburô, Yoshida Toshio ajoutera : « Bien que l'extraordinaire violence dispensée par l'artiste soit inhérente au projet de l'œuvre, celle-ci est renforcée par l'explosion d'énergie nécessaire à la jubilatoire et instantanée destruction de plus de deux jours de travail sans sommeil à coller les panneaux. Cet acte procède d'une forme positive d'autopersécution », in Les œuvres de la 2ème exposition d'art Gutai, Biiku Bunka, vol. 6, n° 11, novembre, 1956.

⁴⁴³ Yoshihara Jirô, Manifeste de l'art Gutai, 1956, reproduit in Japon des avant-gardes 1910-1970, P. 293.

⁴⁴⁴ Wolf-Vostell s'est formé dans le graphisme, les affiches, et c'est l'opposition fondamentale entre la frénésie productive et la fascination pour la destruction caractérisant le monde moderne et industriel qui le frappe et marque tout son travail artistique. Suite à la découverte d'un titre du Figaro (STIMULE PAR un article du 6 septembre 1954 : « PEU APRES SON DECOLLAGE UNE SUPERCONSTELLATION TOMBE ET S'ENGLOUTIT DANS LA RIVIERE SHANNON... », il adopte le mot « décollage », sous la forme qu'il peut

désignant une nouvelle théorie de l'art dont la procédure s'effectue par l'effacement, le recouvrement et le détournement des médias qui sont de plus en plus présents dans la vie. Héritiers de la contre culture des années 60, les artistes de Fluxus s'inspirent des actions menées autrefois par Dada, lui qui, en ce début de siècle, visait à libérer l'individu de toute contrainte physique, mentale ou politique et aussi à renverser le concept traditionnel de l'art, en vue d'une coexistence en harmonie avec la vie.

On en a mentionné que Dada se présente comme une attitude et une conception spirituelle plutôt qu'un mouvement artistique. Cette attitude est née de la Première guerre mondiale, en réaction à l'expérience vécue de la mort en tant que destruction massive, ainsi que de la menace de l'homme sur l'homme. S'en suivra ainsi, le rejet, par Dada, de la surévaluation de l'esprit rationnel et analytique de la croyance superficielle au progrès. Mais encore, celui de la mécanisation et de la rationalisation du monde qui en découlent et dont la guerre a fait triompher la logique de destruction.

L'esprit de Fluxus s'inspire de la phrase d'Héraclite disant que : « *Toute l'existence passe par le flux de la création et de la destruction.* »⁴⁴⁵

Alors que le happening américain fonctionne souvent dans un état chaotique, les actions de Fluxus tentent d'installer une discipline avec le public, ce qui provoque justement, ce rapprochement de l'art et la vie. Cette vie quotidienne, qui selon John Cage, pouvait être considérée comme un théâtre où tout peut coexister. Ainsi toutes les formes d'arts pouvaient s'exprimer en même temps, dans un même lieu et mener à l'art total. Un art qui dénonce et qui défonce, un art qui exprime le refus de laisser aller les choses. L'acte violent est donc latent, la destruction de la tradition culturelle omniprésente, comme le produit d'une intention ou une visée consciente.

Fluxus s'attaque aux symboles de l'immobilisme, il éclate le conservatisme pour créer un chaos, seul terrain propice pour la réinvention de la vie. Dans un esprit de violence et de destruction de la tradition culturelle, Fluxus interpelle le public en détruisant des objets réputés bourgeois.



Nam June Paik par exemple, dans une action intitulée « *One for Violon* » nous parle de sa violence expressive : « *J'ai tenu le violon en l'air verticalement, comme une épée, pendant un moment, jusqu'à ce que le public soit silencieux, et alors je le fracassai sur la table en face de moi, Pendant que je levais doucement et lentement violon, il y eut de l'agitation dans le public, puis tout redevint de nouveau calme. Je jouais mon rôle en étant inconscient de ce qui*

lire dans le dictionnaire français-allemand, « dé-collage » comme emblème de toute son œuvre à venir. Il commença à s'intéresser à la réalité des manifestations de l'époque et de l'environnement dans lequel il vivait et à la nécessité d'intégrer dans son art ce qu'il voyait- entendait- sentait- apprenait.

⁴⁴⁵ Cité in Artstudio 4, Joseph Beuys, l'homme est sculpture par Démosthènes Davvetas, P.13.

se passait vraiment dans le public. Le violon claqua sur la table avec fracas. Plus tard, je réalisai que l'agitation était une part de la pièce à l'intérieur de la pièce. »⁴⁴⁶

Autrement, dans une galerie, lors d'un vernissage de Paik, c'est Joseph Beuys lui-même qui, effrayant les spectateurs, détruira un piano, à coups de hache, avant de repartir tranquillement, une fois son action accomplie.

Beuys commentera quelques années plus tard, les aspects positifs de la violence de son action : « (...) *Mon intention n'était ni destructrice, ni nihiliste. Soigner une chose par son semblable –similia similibus curantur – au sens homéopathique. L'intention principale était d'indiquer un nouveau commencement, une compréhension élargie de toutes les formes traditionnelles de l'art, ou simplement un acte révolutionnaire.* »⁴⁴⁷



Joseph Beuys intervenant durant la Piano—Aktion de Nam June Paik à la balerie Parnass, 1963

Le constat est indéniable, à travers Fluxus, les artistes s'attaquent à l'art traditionnel, non pas pour le dénigrer ou le faire disparaître, mais plutôt, lui accorder la véritable place qui lui revient, celle qui le relègue au passé. Comment comprendre cet attrait du public pour des œuvres qui n'ont plus cours, le conservatisme évite l'art du présent pour stagner dans le passé, il évite du même coup, la vie actuelle.

Nam June Paik apparaît comme un des principaux représentants de Fluxus qui œuvre à la redéfinition de l'art et à sa transformation radicale. Son œuvre conduit à la conception d'un art alternatif où cohabitent l'installation, la performance et le happening. La participation du public confronté à des expériences visuelles venues de la musique, la vidéo et des médias comme la télévision, déroutent et interrogent sur la puissance du message transmis par l'image. Pionnier de l'art vidéo, ce qu'on appelle l'art des nouveaux médias, Paik réinvente les mises en situation du public face à l'art. Il utilise la télévision comme média mais aussi comme un matériau, en la détournant de sa vocation première, ce pourquoi elle a été conçue. L'objet, ainsi détourné, devient sculpture ou objet d'installation une façon de confronter l'art et la vie, et ainsi se fondre pour ne faire qu'un, soit un rapprochement créé par détournement.

⁴⁴⁶ Nam June Paik, cité par Jon Hendricks, « Fluxus », dans *Stationen des Moderne Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts un Deutschland*, Berlin, 1988, P. 497-517.

⁴⁴⁷ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Ed. First, 1979, P. 87.

L'artiste utilise la matérialité ainsi que la nature plus éphémère de la technologie. Il garde un contrôle sur les images qu'il choisit, puis modifie, à travers un amalgame de pulsions visuelles. Les téléviseurs deviennent ainsi des contenants qui projettent une vision de l'intérieur, celle que nous pourrions qualifier comme la vision de l'âme de l'artiste, mais aussi celle du spectateur. L'artiste a cette préoccupation de confronter le public sur l'avenir et le devenir de l'homme devant les nouvelles technologies.

Par exemple, dans son installation « *TV Cello* », Paik, à partir de trois écrans de télé de formats différents et superposés, reproduit une forme de violoncelle, derrière lequel l'artiste Charlotte Moorman se trouve à jouer sur des cordes munies de capteurs sonores qui amplifient électriquement les oscillations de l'archet qui pousse et tire. « *Filmée par une caméra tenue par Paik qui retransmet son image en direct, Charlotte Moorman devient « une station de télévision à elle seule. Elle émet et elle reçoit », selon la métaphore de Jean-Paul Fargier.* »⁴⁴⁸

Paik éclate l'image matérielle pour la rendre immatérielle, une image en mouvement qui n'est qu'énergie, ce qui renforce la forme temporelle et qui valide l'idée chère à Fluxus, celle d'une présentation « live », devant et avec public, ce qui mène à « l'expérience unique », soit celle d'une provocation en direct, sur place. Une manière de confronter le public et qui n'est pas sans rappeler « 4'33'' » de John Cage, autre artiste qui a œuvré dans Fluxus.

3. L'art, l'invention des sensations et du souvenir

Nous l'avons vu, la provocation de Fluxus fut privilégiée, pour opérer sur l'esprit du public, en le secouant et en le déstabilisant, pour installer ce que Joseph Beuys appelait un « *chaos salutaire*. »⁴⁴⁹ La provocation seule ne suffisait plus, pour Beuys, il fallait instaurer un fonctionnement, un genre d'assise qui comporterait un but.

Le chaos n'est pas une fin, il est une condition, un état, un point de départ d'où nous devons partir pour exercer notre créativité. Malgré le fouillis, la désolation et la désorganisation qu'il présente, le chaos nous offre un terrain libre de toutes contraintes organisationnelles reliées au passé. Le chaos est l'état qui suscite la mouvance, celle qui permet à l'artiste et à tout être créatif, d'aller ailleurs. Sans oublier ce qui a été, le passé ne doit plus nous attacher à retourner en arrière. Pour l'être créatif, le constat du chaos provoque une réaction qui devient énergie créatrice et positive.

Pour Beuys, le flux énergétique qui part de l'état chaotique et qui mène à une forme déterminée, est l'élément fondamental de sa théorie de la sculpture, celle modelée par l'action.

⁴⁴⁸ (26/07/2012) <http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cmde/CMDE000000200/06.htm>

⁴⁴⁹ Beuys explique, en tout légitimité, Fluxus à sa manière : « L'intention : le chaos salutaire, l'amorphisme salutaire orienté vers quelque chose de connu, qui consciemment réchauffe par dissolution une forme de passé refroidie et figée, une convention sociale, et rend alors possible une configuration future. (...) Ce n'est pas un langage du choc, mais un exposé précis et insistant qui, étant anti-art et art, nécessite la capacité d'imaginer. », in Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex, L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Ed. Les presses du réel, 2010, P. 52.

Ainsi on peut comprendre l'importance de l'action, car c'est elle qui génère le mouvement et provoque la fluidité énergétique et créatrice, celle que l'artiste transmet physiquement ou symboliquement à travers la matière. Beuys dira de l'impact, qu'il est comme un moteur de génératrice et que le rôle de l'artiste consiste à transmettre l'élément de mouvement.

« Le mouvement naît d'une provocation, d'une initiation, d'une consécration qui inaugure la finalité du mouvement. On suscite quelque chose qui est le principe même du mouvement. Et là apparaissent d'autres pôles, le pôle de la volonté, de l'énergie, si bien que l'on sait où le mouvement vient s'alimenter ; et apparaît tout de suite le pôle de la forme, en somme il s'agit pour tous les hommes de donner forme à quelque chose. Et c'est une autre Gestalt (information) que l'ancienne. [...], métamorphoser la Gestalt ancienne qui est sclérosée ou mourante en une Gestalt vivante, traversé de pulsations, promouvant la vie, l'âme, et l'esprit. C'est le concept élargi de l'art. »⁴⁵⁰

L'impact doit venir après la prise de conscience de l'état chaotique, ce qui engendre le mouvement de l'esprit, une fluidité de la pensée qui tend vers un but, celui qui se présente comme une réorganisation d'une pensée actuelle et développée à partir des souvenirs du passé. L'artiste n'invente pas la vie, il la réinvente autrement. C'est en puisant dans ses souvenirs individuels qu'il remet en mouvement le processus créatif d'une réorganisation de la pensée où la présentation devient représentation et qui souvent, donne lieu au phénomène de la contre-image.

La construction des images et des lieux

« Du XVI^{ème} siècle jusqu'au XIX^{ème} siècle, la question de l'image a été orientée par des problématiques de la représentation et de l'imitation des apparences optiques. Dans une très large mesure, le XX^{ème} siècle a fait effort pour se porter sur un terrain autre, que balisent les termes de trace, d'apparition visuelle et de figuration. Cet effort définit diverses pensées et problème de l'image, [...], en passant par la question post- auschwitzienne de l'irreprésentable. Il en déplace les questions, d'une problématique de l'imagination créatrice [...] à son corps défendant, le dernier représentant, vers une problématique qu'ancre la question du souvenir. »⁴⁵¹

Ici, nous allons approcher l'art de Beuys, au niveau de sa filiation à la mémoire, celle qui d'une part, s'est construite autour des événements qui vont de sa jeunesse jusqu'à sa période de jeune adulte, soit l'écrasement d'avion durant la guerre, événement qui engendre ce mouvement de bascule vers une vision beaucoup plus large de son appartenance à la vie et où les souvenirs se traduisent en énergies créatrices. Si Beuys a subi la vie durant sa jeunesse, on peut dire que par la suite, il l'a inventée.

Le souvenir correspond à la formation d'une représentation mentale qui apparaît sous la forme d'une image, mais aussi par une odeur, un son, des paroles, des pensées. Souvent une réminiscence, soit la capacité d'évoquer un événement, un objet en son absence, se trouve au cœur du développement de la pensée de Beuys. Parmi les phénomènes de mémoire, les souvenirs de son enfance et de ses expériences occupent une place particulière.

⁴⁵⁰ Friedheim Menekes, entretien avec Joseph Beuys, in Max Reithmann, Joseph Beuys : La mort me tient en éveil, Ed. ARPAP, 1994, P.83.

⁴⁵¹ Jean-Philippe Antoine, Six rhapsodies froids sur le lieu, l'image et le souvenir, Ed. Desclée de Brouwer, 2002, P. 19.

« C'est pourquoi tous les souvenirs [...] ne ramènent jamais la conscience à sa nature originelle, que nous pouvons appeler la conscience de l'événement, et peuvent même l'altérer si, la puissance émotionnelle qui les accompagne se borne à demeurer dans le passé et convoquer, non pas ce passé irréversible, mais la puissance de ses effets sur les sujets concernés. »⁴⁵²



Arrêt de Tramway, 1976

Dans l'installation de Beuys intitulée « *Stralienbahnhaltestelle (Arrêt de tramway)* », présentée à la 37^{ème} Biennale de Venise en 1976, et qui a pour base l'idée du monument, l'artiste utilise le processus de la contre-image pour évoquer, à partir d'un souvenir banal venu du quotidien de son enfance, le lieu d'un arrêt de tramway qu'il prenait régulièrement pour rentrer de l'école et où se trouvait un monument local datant du XVII^{ème} siècle, composé d'un canon dont la bouche formait la tête d'un dragon. « *Régulièrement en sortant de l'école [...] je m'asseyais là et me laissais, pour parler le langage actuel, totalement sombrer dans cet état : être vu par les choses. Je suis probablement resté des heures assis là-dessus, plongé dans cette chose, je suis tout simplement entré dans cette chose.* »⁴⁵³

En fait, il s'agissait d'un monument à la paix, fait à partir des armes de guerre abandonnées. Ainsi, « *Stralienbahnhaltestelle (Arrêt de tramway)* » est une œuvre dans laquelle Beuys cherche à retrouver l'essence de la vie, une quête de mémoire historique apparue à travers les souvenirs personnels de l'artiste pour fonder un passé commun. L'œuvre est une évocation de toutes les luttes sanguinaires qui ont menées à la démocratie. La valeur fondamentale de l'art tient à la manière dont il porte à une puissance neuve et collective, cette valeur peut se retrouver dans la réflexion provoquée par la contre-image.

⁴⁵² Dominique Bourdin (sous la coordination de Roland Favier, Glibert Guislain, Paul Jacerin), *La mémoire, dans le temps*, Ed. Bréal, 1996.

⁴⁵³ George Jappe, « interview de Beuys sur des événements clés de sa vie », in Max Reithmann, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, Ed. ARPAP, 1994, P. 37.



Arrêt de Tramway, 1976 (Catalogue d'exposition de la rétrospective Beuys au Musée Guggenheim de New York, 1979)

La mémoire est active mais si elle n'est pas réinterprétée, elle ne peut s'identifier au présent. Dans le prolongement de ses souvenirs réels rattachés à la sensation imaginative, en somme, la mémoire de l'artiste ne trouve pas ce qui fait du passé, à son tour, une réalité vécue et donc nouvelle en cela. « *Inventer, c'est révéler, par la forme actuelle qu'on en donne, des potentiels jusque là ignorés ou méconnus. C'est produire de la nouveauté, c'est-à-dire des modulations inédites, à partir d'éléments déjà existants, d'objets trouvés.* »⁴⁵⁴

Le monument d'époque qui inspira Beuys n'est qu'un objet commémoratif, il ne va pas au delà de ce qu'il doit rappeler, il n'est qu'un souvenir arrêté là et figé pour l'éternité, comme tout monument, il est lié au passé, à la mémoire et à la célébration. Par contre, l'œuvre de Beuys est bien vivante, elle est un anti-monument,⁴⁵⁵ une création qui manifeste le mystère du monde à défaut de ne pouvoir le montrer dans la réalité. L'œuvre se matérialise à partir du souvenir du lieu, des objets qui s'y trouvaient et de l'importance qu'ils avaient aux yeux de l'enfant Beuys.

Chez Beuys, l'imaginaire et le réel ne cessent jamais d'être une seule et même substance. C'est privé de ses fonctions originelles et oubliées de sa destination, que l'artiste choisit de réinventer le souvenir, en tant que lieu d'une expérience vécue dans l'enfance. « *[...] j'ai toujours traîné avec moi, ce projet. Parce que, c'est vrai, sans cette expérience je ne serais jamais sculpteur. Tout enfant, à cet endroit, j'ai fait l'expérience qu'on pouvait exprimer avec du matériau quelque chose de prodigieux, d'une importance décisive pour le monde, c'est comme cela que je l'ai ressenti. Ou disons que le monde entier dépendait de « où se trouve une chose », et de « comment les choses sont posées les unes par rapport aux autres », tout simplement ; sans qu'aucun contenu soit saisissable.* »⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XX^e siècle*, Ed Les presses du réel, 2011, P. 391.

⁴⁵⁵ Selon Jean Philippe Antoine : « *on associera à cette démarche la tête humaine ajoutée par Beuys au sommet de la gueule de la couleuvrine. Cet élément, qui occupe la place du Cupidon allégorique autrefois disparu, provient du moulage d'un travail abandonné par une élève dans l'atelier de l'artiste, et modifié par l'artiste. Les marques des parties du moule, conservées, sont autant de cicatrices rectilignes sur la surface du visage, et de traces du bâtiment de l'œuvre. Le travail plastique de la tête élimine les traits d'individuation comme les yeux ou la coiffure. Il imprime à la bouche ouverte un rictus qui installe l'ensemble des traits dans une situation de déformation expressive, cri, ou plainte, sans lui assigner de caractérisation psychologique ni de sexe. L'aspect générique de cette tête humaine souffrante interdit au spectateur de la rapporter à une logique mimétique du portrait, ou à une allégorie explicite autrement dit aux deux modes principaux d'utilisation monumentale de la figure humaine.* », in *La traversée du XX^e siècle*, Ed Les presses du réel, 2011, P. 292-293.

⁴⁵⁶ George Jappe, « *interview de Beuys sur des événements clés de sa vie* », in Max Reithmann, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, Ed. ARPAP, 1994, P. 27-46.



L'arrêt de tramway à Clèves, vers 1950

F.-J. Rousseau, *Monument à la Paix de Jean-Maurice de Nassau/Amphithéâtre : homme de fer et axe du canal vers Hochelten, 1788*

L'art est difficilement explicable, chaque artiste possède sa propre vérité et donne sa propre valeur aux interventions qu'il fait. A partir d'une expérience vécue, avec sa vérité, non pas dans la logique et le rationnel, mais dans la possession d'un vécu. Sa volonté de la mémoire remplit la perception et lui donne ses formes et son sens irréductiblement uniques, donc authentiques. Il évoque un lien au monde devenu réel lorsqu'il est poussé par un contenu original.

Je cite, « *Le passé n'existe pas en tant que tel, il n'existe que sous la forme, d'un souvenir. Le terrain commun possible avec l'artiste réside avant tout dans le jeu avec la matière avec la question de la transmission... De la temporalité se trouve prise dans la matérialité, ce qui nous laisse avec une question ouverte sur des parcours sinueux, des dynamiques flottantes, et là, en effet, il y a un terrain commun avec la création artistique. Mais c'est une question difficile à penser, qui renvoie à ce qui se rejoue dans le temps. Un événement très ancien dans le passé et totalement oublié va, à un moment donné, pour des raisons qui nous échappent, venir se rejouer sous des formes masquées, effectuer son saut du tigre jusque dans le temps présent, comme l'évoque Benjamin.* »⁴⁵⁷

L'intérêt qu'on éprouve devant une œuvre dépend de « *l'accouplement d'une question et d'une réponse, d'un problème et de sa solution, d'un combat et d'une victoire.* »⁴⁵⁸ Il désigne un événement, son caractère problématique comme aussi sa réalité. L'artiste est celui qui rétablit ou recompose différemment l'unité aux fragments, à ce qui était rompu et qui est oublié. Si l'histoire a créée une fracture, seul l'artiste peut redonner une nouvelle réalité au souvenir.

L'art est en une invention de l'esprit qui se refuse à demeurer figé. Il est un point de rencontre où le réel devient irréel, ou le contraire, ou bien les deux à la fois. Les impalpables souvenirs se déplacent dans la mémoire et constituent ce qu'on pourrait appeler l'expérience, celle qui produit des sensations transformées en images. Alors s'inventent des lieux communs résistant à l'oubli, ils deviennent ainsi la seule voie qui tisse le nouveau lien social, politique et collectif.

⁴⁵⁷ Laurent Olivier, *Contre le fantasme de Pompéi*, In revue, n° 61, *l'Histoire au présent*, P. 91-94.

⁴⁵⁸ Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XX^e siècle*, Ed Les presses du réel, 2011, P. 388.

EPILOGUE

1. Réflexion sur la réminiscence entre expérience vécue et intime

« Chaque homme, à un degré infime, est presque déjà artiste –il voit en vérité du dedans vers le dehors et pas le contraire. La différence principale réside en ceci que l'artiste a animé en ses organes le germe d'une vie autoformatrice – a accru leur excitabilité pour esprit et peut par conséquent faire jaillir des idées au-dehors, à volonté, sans sollicitation externe – et utiliser ses organes comme des instruments de modification volontaire du monde réel. – En revanche, chez le non –artiste, les organes ne répondent qu'à une sollicitation extérieure, ce qui paraît prouver que l'esprit, comme la matière inerte, est soumis ou se soumet à une des lois fondamentales de la mécanique, présupposant à tout changement une cause extérieure, l'action et son contraire devant à chaque fois s'équilibrer. »⁴⁵⁹

Mon engagement dans l'art me confronte souvent à faire et refaire un voyage mental vers mon passé. Lorsque je m'interroge sur l'origine des réminiscences, il me semble qu'il y a un dé clic qui s'amorce à partir de certaines odeurs, ce qui génère des images et des sensations venues de ma petite enfance, comme un impact initial sur ma propre vie. Tout en tenant compte du fait que chacun a ses propres expériences, pour ma part, l'odeur manifestée par l'encens brûlé relève d'un repli de la mémoire sur le souvenir de mon enfance.



Dialogue avec ma mère, L'encens brûlé sur le papier, chacune 40x20cm, 2001-

Dans ma culture coréenne, le fait de brûler de l'encens permet d'entrer en contact avec l'autre. Ainsi, l'encens sert à rendre un culte aux ancêtres lors des cérémonies culturelles et religieuses, ou tout simplement, il aide à entrer en méditation. Personnellement, cela me rappelle le parfum de ma mère qui, lorsque j'étais petite, se rendait régulièrement au temple bouddhiste. Très souvent, j'associais cette présence maternelle à l'odeur de l'encens. Le souvenir olfactif s'inscrit depuis longtemps dans ma mémoire. En ce qui concerne cette odeur, ce que je cherche n'est pas seulement le souvenir de mon enfance qu'il suscite, mais plutôt un moyen pour donner accès à la sensation du parfum de ma mère associé à son absence. Cette odeur est devenue comme une clé qui ouvre les portes des souvenirs réels et irréels, et qui permet de retrouver certaines sensations du passé dans cette mémoire en mouvance.

⁴⁵⁹ Novalis, *Semences*, trad. O. Schefer, Allia, Paris, 2004, P. 172.

Dans mon enfance, étant la troisième fille, j'ai souvent éprouvé un sentiment de rejet. En plus, par la naissance de mon petit frère, j'ai été privée d'une certaine affection maternelle. L'odeur de l'encens qui symbolisait la présence affective et protectrice de la mère, soudainement, devenait une façon de me consoler de son absence. L'idée de l'impact initial m'est venue de là, la privation maternelle qui a constitué un puissant élément moteur de la créativité, cette odeur fut aussi une façon de m'inspirer d'elle, au cours d'événements significatifs portant sur sa présence. L'odeur de l'encens demeure comme une invention perceptible dans le repli de l'âme de la conscience.

Cette sensation odorante est imprimée dans mon imaginaire, elle dégage une sorte de vécu à l'état brut qui me fait éprouver des sensations du passé. Une mémoire reviviscente, réactive et vivante en soi. Mémoire intacte, porteuse des émotions d'alors. « *Si l'on admet [...] qu'il existe une singularité propre à tout individu isolé, la mémoire de cet individu lui sert également à composer, à maintenir et à promouvoir cette singularité. Dans cette perspective, les souvenirs apparaissent donc comme les points nodaux de la reconstruction perpétuelle de la biographie individuelle.* »⁴⁶⁰

Freud les dénomme des souvenirs-écrans supposant qu'ils cachent d'autres souvenirs plus critiques refoulés dans l'inconscient. « *Les souvenirs d'enfance demeurent importants dans le remaniement des souvenirs qui se déroule tout au long de l'existence en une sorte de travail faisant appel aux forces vives de la personnalité, d'où leur intérêt pour la psychanalyse.* »⁴⁶¹ En agencant les souvenirs-écrans de telle manière que nos émotions suscitent le souvenir caché, on arrive à comprendre et à corriger par la raison nos tares inconscientes.

Aujourd'hui, brûler de l'encens me permet de communiquer avec ma mère. Les deux bâtons d'encens sont comparables à deux êtres qui se rencontrent. Quand deux bâtons qui sont éloignés se rapprochent en se consumant, il y a une image qui se forme sur le papier, comme une sculpture du temps qui s'est écoulé.

Appliqué dans un processus artistique et créatif, mon intérêt pour l'encens vient du fait que deux bâtons, qui se consomment parallèlement et en même temps, laissent des traces propres à chacun. Il en résulte un genre de dialogue éphémère où l'encens, une fois brûlé, devient dématérialisé, il n'est plus palpable mais il laisse une trace sur le papier. Ainsi il restera un souvenir indélébile d'une odeur associée à un moment intemporel et unique où l'aujourd'hui vogue entre le passé et le présent. L'odeur de l'encens me transmet donc une dimension physique, psychique et spirituelle. L'encens se consume en laissant apparaître en filigrane, un message écrit sur le papier, mais aussi dans la mémoire. L'action de brûler l'encens, c'est le moment où l'on écoute ce que l'odeur provoque en soi, mais c'est aussi renouer avec l'esprit du passé qui ressurgit différemment : j'invente et reconstruis explicitement mon passé. C'est un genre de défouloir qui me sert à évacuer l'énergie qui passe dans ma création artistique.

⁴⁶⁰ Claude Javeau, « Le temps du souvenir », in Les temps sociaux, par Daniel Mercure et Anne Wallemack (sous la direction de), Bruxelles, Université de Baeck (collection Ouvertures sociologiques), 1988, P. 271.

⁴⁶¹ Sigmund Freud, Sur les souvenirs-écrans (1899), dans: S. Freud, Névrose, psychose et perversion, Paris Presses universitaires de France, 1973, p. 113-132 ; Cléopâtre Athanassiou, Le remaniement des souvenirs, Revue française de psychanalyse, Des biographies, LII, janvier- février 1988, P. 67-90.

Par l'impact, la matière agit comme un révélateur. L'impact la transforme pour et la fait sortir de son état latent. Il permet une nouvelle vie à la matière et procure un nouveau champ d'ouverture, ce par la simple transformation du matériau généré par un choc.

La matière n'est qu'un support à la pensée, cette puissance du support matériel réside dans sa capacité à réanimer une mémoire morte en mémoire vive. Réanimer le passé au présent, à travers ce qui demeure intact et qui se confronte aux nouvelles réalités du présent. L'acte de poser l'impact met en présence l'expression directe qui rend visible le nouvel aspect de la matière, évoquant comme une trace immatérielle qui constitue une sorte de souvenir rejaillissant.

L'artiste révèle ce qui préexiste dans sa propre identité. En quelque sorte, l'impact libère l'enfant rejeté qui était en moi et révèle qui je suis devenue, comme une matière métamorphosée. En art, le processus d'utiliser l'impact, m'a appris et permis de transcender les matériaux qui révèlent au présent les sensations du passé. En faisant l'art, en ressentant cette pulsion créatrice venue de l'art, je perçois comment construire mon monde intérieur dans lequel j'évolue en pensées, où je construis mes propres repères, c'est un monde subjectif qui est moulé sur l'apparence que je perçois du monde réel.

2. Les images mises en présence sont porteuses de mémoire

« Une conscience qui ne conserverait rien de son passé, qui s'oublierait sans cesse elle-même, périrait et renaîtrait à chaque instant ; comment définir autrement l'inconscience ? [...]. Mais toute conscience est anticipatrice de l'avenir. Considérez la direction de votre esprit à n'importe quel moment ; vous constaterez qu'il s'occupe de ce qui est, mais en vue surtout de ce qui va être. L'attention est une attente, et il n'y a pas de conscience sans une certaine attention à la vie. [...] Retenir ce qui n'est déjà plus, anticiper sur ce qui n'est pas encore, voilà donc la fonction de la conscience. »⁴⁶²

La plupart des souvenirs apparaissent visuellement. Je pense que tout le monde a eu l'occasion d'éprouver et de faire naître des souvenirs ou des histoires devant une image photographiée, chaque fois interprétée ou construite différemment, comme Roland Barthes le remarquait – « *le réel à l'état passé.* »⁴⁶³ La photographie ne peut jamais nous donner l'illusion réconfortante de la présence de ce qui est représenté, mais seulement et toujours la réalité brutale de l'absence et de la mort de ce que l'on voit dans l'image.

Je présente ma pratique intitulée « *les enfants disparus (2011)* » : Ici mon art recourt à des matériaux impalpables (images), éphémères et insaisissables. Il s'agit d'images d'êtres humains, plus précisément les enfants coréens disparus, ou les femmes coréennes de réconfort⁴⁶⁴. En Corée, chaque année, entre 5000 et 6000 enfants sont portés disparus et on

⁴⁶² Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Ed. Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1993, P. 5.

⁴⁶³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Ed. Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁴⁶⁴ Ces Sud-Coréennes ont entre 82 et 94 ans. Elles se réunissent inlassablement chaque semaine depuis presque 20 ans devant l'ambassade du Japon à Séoul. Anciennes « femmes de réconfort » de l'armée japonaise pendant les années 30 et 40, ces ex-esclaves sexuelles réclament des excuses officielles du gouvernement nippon. Si l'ampleur de ce système d'asservissement sexuel n'a jamais été révélée par les autorités japonaises, on estime que plus de 200 000 femmes pourraient y avoir été soumises. Depuis cette année, une vingtaine de femmes sont décédées. Aujourd'hui, 61 femmes sont encore en vie, mais elles disparaîtront au fil du temps.

voit leur photo tous les jours dans les journaux, sur les briques de lait et sur les emballages de biscuits, ainsi que plusieurs autres produits de consommation quotidiens.



Les enfants disparus coréens, 2011, CHOI Oh Shin

Les documents photographiques nous attirent parce que leurs photographies sont ressenties comme preuve que l'histoire où l'événement que l'on raconte est réel. Souvent, les images des enfants disparus ont tendance à le faire considérer comme un innocent happé par la tragédie ou la disparition. Il subsiste quelque chose de latent dans les photographies ordinaires, et qui peut ressusciter, dans certaines circonstances élégiaques... Mais à la longue, on s'habitue à ces photographies d'enfants qui composent maintenant les motifs graphiques d'emballages commerciaux. Comme si ces enfants n'avaient jamais réellement existés, leurs sourires ne touchent plus, ils deviennent très rapidement anonymes, ils se retrouvent soudainement sans passé, sans présent et sans avenir, disparus et oubliés, comme dématérialisés.

Et lorsqu'on parle de ces «*femmes de réconfort*», quel thème pour désigner ces femmes forcées à l'esclavage sexuel. Battues, mutilées et fréquemment tuées par les conquérants japonais, depuis les années 30 et jusqu'à la fin de la guerre, ces femmes réclament du gouvernement japonais, une reconnaissance officielle des traitements qu'elles ont subies.

Mon rôle d'artiste m'impose de réactiver cette mémoire qui s'éteint rapidement, non pas à la manière d'un historien qui archive le passé, mais à la façon vivante de l'art, celle qui peut raviver cette mémoire, la renouveler pour qu'elle porte un avenir et qu'elle s'adresse outre frontière à d'autres causes.

Cette idée a déclenché en moi l'envie d'élaborer des projets plastiques me permettant de trouver les moyens de redonner un sens à la mémoire éveillée. L'impact de l'œuvre, conçue comme ayant la capacité de donner cours à de nouvelles réalités, l'artiste explore ces événements pour réanimer la mémoire de tout ce qui est banalisé, insensibilisé et oublié. Le rôle de l'art ne justifie rien, il permet simplement un pouvoir de transformation fondé sur les sensations, à travers des images appuyées sur des faits. L'artiste crée cette vision irréaliste qui porte en elle, une énergie puissante et spirituelle que le réel ne porte plus en lui.

La réalité, c'est que l'image des enfants disparus n'a plus aucun effet, seule la contre-image peut éveiller le questionnement, l'ultime alternative à la prise de conscience, celle pour ne pas oublier, et qui ainsi, redonne vie à ce qui a été.

La réalisation de l'œuvre tient sur le concept de la puissance de l'immatérialité. J'ai réuni une vingtaine de photographies d'enfants disparus qui ont été sérigraphiées à l'encre époxy transparente. Les vitres sont ensuite insérées dans des vieux cadres usagés et peints en noir. Ainsi j'ai créé des îlots de cadres aux dimensions multiples. Séparées du mur par une distance qui va de 10 à 20cm, les vitres sous l'effet de la lumière projetée, laissent apparaître sur le mur, les enfants disparus. Comme dans une réminiscence, les images sont immatérielles, elles ne sont que l'ombrage donné par la lumière qui frappe l'encre translucide. La lumière devient cet élément d'impact qui fait surgir les images immatérielles et qui active le questionnement, celui qui redonne vie à la mémoire des oubliés et qui s'incruste dans celle des spectateurs.

« Remonter le cours du temps et annuler sa destruction. [...] Nous ne tablons plus que sur des ombres, des vestiges parmi les plus pauvres et les plus insignifiants mais nous devons pouvoir entrer dans le drame de la résurrection et surtout communiquer une émotion : l'artiste compte sur ce qui meurt pour exorciser la mort et rendre souffle à la mémoire. »⁴⁶⁵

De la même façon, j'ai réalisé l'installation *« Les femmes de réconfort (2011) »*, à la différence que cette fois-ci, c'est à partir des photos de mon propre corps que j'ai tenté de faire ressurgir la sensation du drame autrefois vécu par ces femmes. Ainsi, c'est en m'imprégnant de ce qui reste d'une mémoire presque disparue, que j'ai abordé ce travail de réminiscence par l'absence. J'ai censuré cette œuvre, en refusant volontairement de montrer et nommer ces femmes qui, abusées par l'armée nippone, vécurent comme des pestiférées. Elles vécurent le reste de leur vie, dans la honte de la féminité perdue, et condamnées par leur propre société, elles furent victimes des guerres, des hommes et des codes culturels. Ayant moins de la moitié de leur âge, j'ai voulu représenter la mémoire de ces femmes, non pas en montrant ce qu'elles ont subies, mais au contraire, en présentant une sorte de quiétude féminine qui associée à leur mémoire, sert à exprimer l'inexprimable.

Des photographies en noir et blanc sur pellicule plastique transparent, sont accrochées à un fil très souple, le moindre courant d'air fait bouger ces images. Lorsque mis en mouvement, il faut voir le clair-obscur des reflets qui se contorsionnent sur le mur. Encore une fois il y a l'impact de la lumière sur le matériau qui génère ces formes fantomatiques.



Les femmes de réconfort, 2011, CHOI Oh Shin

⁴⁶⁵ François Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject*, Ed. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1997, P. 73-74.

La lumière offre une infinité de connotations symboliques, dont celle de mettre en valeur, la puissance évocatrice de l'ombre ; « *elle peut annihiler toute lumière et en priver les corps entièrement, [...] L'ombre peut être infiniment obscure ou montrer une infinité de nuances créant ainsi le clair-obscur.* »⁴⁶⁶ Elle prend forme à partir des contrastes, comme une dualité mort - naissance exprimant la vie.

Les photos transparentes ne montrent rien d'autre que moi-même, mais les reflets contorsionnés, tordus et immatériels apparus sur le mur, contiennent toute la substance du propos, celui de la douleur que l'on ne peut montrer. Ces images vivent de leur ombre, une ombre qui porte en elle, les secrets cachés de ce qui est plongé dans l'oubli.

« *L'ombre peut être infiniment obscure ou montrer une infinité de nuances vers le clair. ... L'ombre est la manifestation, par les corps, de leurs formes.* »⁴⁶⁷ C'est une façon de garder vivant la mémoire, de garder la flamme de leurs vies allumées, dans laquelle il y a l'espérance de la vie qui continue, même au-delà de la mort.

Ici, la matière (le formel) tient en elle une image que l'on ne voit pas mais que la lumière nous révèle. Finalement l'informe a un rapport d'égalité avec la forme et lui seul permet la représentation, une sorte de métaphore qui donne accès à l'autre côté du miroir. Dans ce cas, l'impact se manifeste par la lumière, c'est elle qui permet la révélation visuelle, l'œuvre existe par le concours de l'artiste qui a choisi d'intervenir par la lumière. Ce qui m'intéresse, c'est l'ensemble de ces images qui sont hantées par, et dans l'invisible. « *Je voulais créer une œuvre invisible. [...] Si je veux matérialiser l'invisible, il devient aussitôt visible. L'invisible, c'est ce qui est visible mais qu'on ne peut voir.* »⁴⁶⁸

Par leur apparence simultanée à l'absence-présence, elle forme l'essence même de l'œuvre cagienne. Le vide devient ainsi une forme positive. On retrouve chez John Cage cette pensée qui fait que les contraires existent les uns par les autres. Le plein n'existe que par le fait du vide, le son par celui du silence, et entre les deux, on trouve l'artiste qui cherche à les représenter dans une manière créative, pour dépasser la pensée en mouvance. L'artiste outrepassa les lois de la physique, de la nature et même celles des hommes, il va à l'encontre de ce que l'on considère comme immuable, par l'utilisation de l'imaginaire créatif.

Montrer ces femmes n'aurait servi qu'à banaliser leur vie, la douleur n'a pas d'image car elle n'est que sensation, et seul l'art permet de telles démonstrations.

⁴⁶⁶ Léonard de Vinci, Carnets II, Ed. Gallimard, Paris, 1942.

⁴⁶⁷ Berès et André Chastel (collection dirigée), Léonard de Vinci, La peinture, Ed. Hermann, 1964, P. 92.

⁴⁶⁸ Luc Lang, Les invisibles, Ed. du Regard, Paris, 2002, P. 73.

CONCLUSION

Cette recherche sur la notion d'impact, m'a forcée à me questionner sur des actions, des réactions et des résonances, qui ne sont pas habituellement interrogées à ce niveau d'analyse. Pour conclure cette thèse sur la thématique de la « *Création à partir de l'impact* », je tiens à soulever une question : Utiliser l'art, pourquoi ? Personne ne peut donner de véritable réponse à la question, mais elle suscite une réflexion sur laquelle chacun d'entre nous peut s'attarder.

Les artistes ayant utilisé le processus de l'impact ont souvent fait le choix d'en confier le résultat au hasard (John Cage, par exemple). Là se trouve un paradoxe qui mérite d'être souligné : les résultats esthétiques obtenus et venus du hasard ne diffèrent pas beaucoup de ceux que l'on doit à l'organisation complète de la composition artistique. Le problème que l'Art actuel soulève chez l'artiste n'est pas : « *comment peut être organisée une œuvre ?* », mais plutôt : « *comment l'organisation peut-elle acquérir un sens ?* »

L'acte de provoquer l'impact constitue une sorte de justification de mon engagement dans l'art qui s'oriente vers une ouverture de l'esprit. Le geste d'impact – ce dernier étant un intervenant actif dans son univers avec sa propre pensée artistique – dégage toute une énergie physique qui réinvente la matière en vue d'atteindre une révélation et une transformation matérielle et spirituelle. Un geste violent mais sans haine, qui se pose avec le sourire de la découverte. Du chaos retrouvé naît, à travers les métaphores de la pensée artistique, un nouvel univers incompris et ignoré des autres hommes.

Dans cette thèse, une grande partie de mon intérêt s'est porté sur la réaction de l'art face à l'impact de la destruction humaine. Confronté à l'histoire d'un événement, l'artiste ne donne ni réponses ni solutions : il intervient en créant, comme une réponse qu'il apporte aux défis de son existence.

J'ai voulu interroger les lieux qui, par les interventions artistiques, ont revisité les événements. L'impact produit son lieu, son histoire du lieu, comme une naissance d'une vie en devenir.

Tous les événements de l'impact du réel sont-ils du type de la guerre, de la blessure, de la manifestation de la mort ? Les grands désastres historiques de notre siècle ne jettent-ils pas une ombre sur la pratique de la table rase qui lui est propre ? Comment encore envisager la destruction sous un angle positif ? Défiant le politique, le spirituel et le culturel, « la table rase de l'art » s'est imposée comme un impact créatif, un moyen qui annihile le conservatisme du passé pour ouvrir la voie d'un monde à réinventer.

Je me suis attardée sur la réaction de la matière (ici le verre) qui est comme une porteuse de la mémoire de vie. En considérant que la matière raconte l'histoire passée, dans un proche futur, notre présent sera raconté comme notre propre histoire. Le résultat de mon travail m'apparaît aussi comme la création d'une œuvre d'impact. Je me suis nourrie des événements, pris au hasard ou non, je les ai rassemblés avec mon intuition (qui est une des

caractéristiques de ma culture orientale, en opposition à la culture cartésienne occidentale) pour les mener vers ma sensibilité artistique.

S'approprier une voie, un chemin, une pensée... Approche sensible du vivant au quotidien, rester ouvert à ce qui surgit, en quête continue de ce qui se passe dans le monde où l'on vit... un processus artistique de longue haleine.

En tant que matière, notons la fracture entre le résultat de l'impact, si plastiquement figuré, et son existence visuelle qui s'impose avec tant d'éclat, d'évidence, voire de violence. C'est un *accident souverain*, quelque chose qui relève d'une logique de la volonté, c'est-à-dire le résultat de l'impact provoqué qui nous fait prendre conscience d'un événement qui a son lieu dans l'espace non mimétique.

Quelque part, ma recherche de l'impact sur la matière représente le lieu comme recollé-réinventé, qui a un rapport au devoir de mémoire : je souhaite travailler cette matière de sorte que l'impact créé chez le spectateur qui y accède renvoie immédiatement à la mémoire d'un lieu, d'un événement. Mon mode d'expression se situe dans ce lieu recollé-réinventé chargé de mémoire, qui a la capacité de faire surgir une évocation ou une conscience, celle d'un passé réactivé dans un mode du présent.

« *Le processus artistique tend alors vers une conservation de fragments du monde qui deviennent comme des symboles de son expérience, au sens où le symbole désigne des réalités fragmentées, destinées à garder la mémoire d'une totalité brisée.* »⁴⁶⁹

À travers l'impact, le résultat obtenu est comme un témoin vivant, il reprend les traces d'un passé qui véhiculent la mémoire de l'homme. La mémoire est porteuse de sa propre vérité et mon intérêt n'est pas de la retranscrire dans sa toute sa complexité, mais plutôt de la réanimer, d'une façon actuelle, à travers cette conscience nouvelle et engendrée par le résultat de l'impact sur la matière.

Comme l'a écrit Albert Thibaudet : « *être homme, c'est sentir... comme une multiplicité d'être virtuel, et être artiste, c'est amener... ce virtuel à l'existence.* »⁴⁷⁰ Le rôle de l'Art ne se limite pas seulement à imaginer et à rêver à travers une œuvre, il consiste aussi à faire prendre conscience de sa propre existence, comme dans ces lieux qui constituent la mémoire vivante, là où l'artiste fait ressurgir un passé, celui qui porte les traces du vivant nous ayant précédé, et qui donne ainsi, un sens particulier à la vie.

En Art, comme dans toutes formes d'expression de la vie personnelle ou collective, on sait que le plus nouveau est encore à venir. T. S. Eliot disait « *En ma fin est mon commencement.* »⁴⁷¹ L'impact créatif pourrait être... il pourra à nouveau créer et se recréer de nouveau, encore et encore.

⁴⁶⁹ Franck Doriac, *Le land art ... et après : l'émergence d'œuvres géoplastiques*, Ed. L'Harmattan, 2005, P. 13.

⁴⁷⁰ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Ed. Gallimard, 1935, P. 95.

⁴⁷¹ *Exposer l'énergie : L'art contemporain en (quelques-uns) de ses chantiers*, Paul Ardenne, In *Ligeia*, Dossier sur l'art, N° 101-104, Juillet- Décembre 2010, Ed. XXIII^{ème} Année.

BIBLIOGRAPHIE

1. Abdie Daniel (sous la direction), Arman, Ed. Jeu de Paume et Réunion des Musées nationaux, Paris, 1998.
2. A. Tiberghem Gilles, Nature, Art, Paysage, Ed. Arles Actes sud, Italie, 2001.
3. A. Tiberghem Gilles, Land Art, Ed. Carré, Paris, 1993.
4. Ameline Jean-Paul, Face à l'histoire 1933/ 1966, Ed. Centre George Pompidou et Flammarion, 1996.
5. Antoine Jean-Philippe, La traversée du XX^e Siècle Joseph Beuys, l'image et le souvenir, Ed. Les presses du réel, Genève, 2011.
6. Antoine Jean-Philippe, Joseph Beuys : montrer ses blessures ou panser ses limites, in Villa Gillet, cahier spécial, « Maladie et images de la maladie : 1790-1990 », Ed. Circé et Villa Gillet, 1995.
7. Antoine Jean-Philippe, Six rhapsodies froids sur le lieu, l'image et le souvenir, Ed. Desclée de Brouwer, 2002.
8. Ardenne Paul, L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle, Paris, Ed. du Regard, 2001.
9. Ardenne Paul, L'image d'art contemporain : impossible définition et stratégies de recomposition, L'Art même n° 27, 2005.
10. Arendt Hannah, La crise de la culture, Ed. Folio Essais, Gallimard, Paris, 1989.
11. Arman, Mémoires accumulés, Entretiens avec Otto Hahn, Belfond, Paris, 1992.
12. Augé Marc, Le temps en ruines, Galilée, 2003.
13. Baudrillard, Jean, Amérique, Le livre de poche, Paris, 2005.
14. Bachelard Gaston, La psychanalyse du feu, Ed. Gallimard, Saint-Amand, 1949.
15. Badiou Alain, Le Siècle, Paris, Ed. Seuil, 2005.
16. Balian Roger, Les états de la matière, Université de tous les savoirs, Ed. Odile Jacob, 2002.
17. Baqué Dominique, L'effroi du présent, figurer la violence, Ed. Flammarion, 2009.
18. Baqué Dominique, pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire, Ed. Flammarion, Paris, 2004.
19. Barthes Roland, Mythologie, Ed. du Seuil, Paris, 1957.
20. Barthes Roland, La chambre claire, Ed. Gallimard, Le seuil, Paris, 1980.
21. Barthes Roland, l'Obvie et l'Obtus, Éd. du Seuil, Paris, 1992.
22. Bataille George, « à propos des récits d'habitants d'Hiroshima » (1947), Œuvres complètes, XI, Paris, Gallimard, 1988.
23. Benjamin Walter, Œuvre II « Le caractère destructeur », Ed. Gallimard, Paris, 2000.
24. Benjamin Walter, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, in L'homme, le langage et la culture, Ed. Denoël/ Gonthier, Paris, 1971.
25. Benjamin Walter, Capitale du XIX^{ème} siècle, Le livre des passages, Ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le cerf, 1989.
26. Bergson Henri, L'évolution créatrice, Ed. Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
27. Bergson Henri, Matière et Mémoire, Ed. Quadrige/ Presses Universitaire de France, Paris, 1993.
28. Bernard Christian, Le Sang de la Couleur, Ed. Les Musées de la ville de Strasbourg et Vanni Scheiwiller, Milan, 1988.

29. Berthet Dominique, Art et critique: dialogue avec la Caraïbe, Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques, Ed. l'Harmattan, 1999.
30. Beuys Joseph, Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni et Pierre Borassa Ed. l'Arche, Paris, 1988.
31. Beuys Joseph, Qu'est-ce que l'art ? par Volker Harlan, Ed. L'arche, 1986.
32. Boltanski Christian et Catherine Grenier, La vie possible de Boltanski, Ed. Fiction et Cie, 2007.
33. Boltanski Christian, Reconstitution, Ed. Chêne, Paris, 1978.
34. Boltanski Luc, Eve Chiapello, Le nouvel esprit du capitalisme, Paris, Ed. Gallimard, NRF essais, 1999.
35. Bosseur Jean-Yves, John Cage, Paris, Ed. Minerve, 1993.
36. Bosseur Jean-Yves, La sonore et le visuel, Ed. Dis Voir, Paris, 1992.
37. Bouisset Maïten, Arte Povera, Ed. du Regard, Paris, 1994.
38. Bourdin Dominique (sous la coordination de Roland Favier, Glibert Guislain, Paul Jacerin), La mémoire, dans le temps, Ed. Bréal, 1996.
39. Bourel Michel, Commentaire des œuvres de Richard Long, cité dans la collection du capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990.
40. Buci-Glucksmann Christine, l'œil cartographique de l'art, Paris, Galilée, 1996.
41. Buci-Glucksmann Christine, Esthétique de l'éphémère, Ed. Galilée, 2003.
42. Cabanne Pierre, Le siècle de Picasso, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992.
43. Cabanne Pierre, Arman, Ed. Classiques du XXI^e siècle La Différence, Paris, 1993.
44. Cage John, Pour les oiseaux, Paris, Ed. Belfond, 1976.
45. Cage John, Silence, Ed. Middletown, University Press, 1961.
46. Camus Albert, Le Mythe de Sisyphe, Ed. Gallimard, Paris, 1942.
47. Carroll Lewis, Alice au pays des merveilles, suivi de, De l'autre côté du miroir, Ed. Robert Laffont, S. A., Paris, 1989.
48. Charbonnier Georges, Entretiens avec Levi-Strauss, Union Générale d'Editions, Coll. 10/18, Paris.
49. Chastel Berès et André (collection dirigée), Léonard de Vinci, La peinture, Ed. Hermann, 1964.
50. Célant Germano, Guiseppe Penone, trad. A. Machet, Milan-Paris, Ed. Electa-L. & M. Durand-Dessert, 1989.
51. Chevalier Jean et Gheerberant (sous la dir.), Dictionnaire des Symboles, Ed. Revue et Corrigée Jupiter, Paris, 1982.
52. Christine-Forget Marie, La notion du silence chez John Cage, Bulletin de la société nationale de musique, no.13, 1995.
53. Cueff Alain, Warhol à son image, Ed. Flammarion, Paris, 2009.
54. Dagognet François, Eloge de l'objet, Ed. J. Vrin, Paris, 1989.
55. Dagognet François, Des détritrus, des déchets, de l'abject, Ed. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1997.
56. Dean Tacita et Millar Jeremy, Question d'art : Lieu, Ed. Thames & Hudson, 2005.
57. De Duve Thierry, Résonances du Ready-made, Ed. J. C hambon, Nîmes, 1989.
58. De Saint-Exupéry A., Terre des hommes, Ed. Gallimard, 1939.
59. Deleuze Gilles, l'Abécédaire, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre Boutang, Ed. Montparnasse, Ed. en format DVD, 2004.
60. Deleuze Gilles, Pourparlers, Ed. Minuit, Paris, 1990.
61. De Mèredieu Florence, Histoire de l'art moderne (Matérielle et Immatérielle), Ed. Bordas, Paris, 1994.
62. De Vinci Léonard, Carnets II, Ed. Gallimard, Paris, 1942.
63. Dewey John, Art as Experience, Ed. Capricorn Books, New York, 1934.

64. Didi-Huberman Georges, Phasmes (essai sur l'apparition), Ed. de Minuit, 1998.
65. Didi-Huberman Georges, Génie du non lieu, Ed. de Minuit, 2001.
66. Didi-Huberman George, être crâne, Ed. de minuit, 2000.
67. Didi-Huberman Georges, Remontages du temps subi, Ed. Minuit, Paris, 2009.
68. Domino Christophe, L'art contemporain, Ed. Scala, Paris, 2005.
69. Dorléac Laurence Bertrand, L'ordre sauvage, Ed. Gallimard, Paris, 2004.
70. Dubreuil-Blondin Nicole, La fonction critique dans le pop art américain, Ed. les presses de l'Université de Montréal, 1980.
71. Einstein Albert, Max Born et Hedwig Born, Correspondance 1916-1955, trad. de l'allemand par Pierre Leccia, Ed. du Seuil, Paris, 1988.
72. Éluard Paul, La Victoire de Guernica, Cours naturel [1938], Œuvres complètes I, Ed établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
73. Faure Elié, Histoire de l'art, l'esprit des formes, tome 2, Ed. Livre de poche, 1976.
74. Ferré Léo, Testament Phonographe, Éd. Plasma, Paris, 1980.
75. Fernand Dumont, L'anthropologie en l'absence de l'homme, Paris, PUF, 1981.
76. Focillon Henri, Vie des formes, Ed. Presses Universitaire de France, Paris, 1988.
77. Fréchuchet Maurice, Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du 20^{ème} siècle, Paris, Ed. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
78. Fréchuret Maurice, Hubert Duprat, Ed. MAMCO, Genève, 1998.
79. Freud Sigmond, Névrose, psychose et perversion, Paris, Ed. P.U.F., 1973.
80. Friedheim Menekes, entretien avec Joseph Beuys, in Max Reithmann, Joseph Beuys : La mort me tient en éveil, Ed. ARPAP, 1994.
81. Friedmann Gloria, Feuilles, Ed. CeAac, 1995.
82. Gaberi Mercedes (sous la direction), Verso L'Arte Povera, Moments et aspects de l'art dans les années 60 en Italie, Ed. Electa, Milan, 1989.
83. Gagnebin Jeanne Marie, Histoire et Narration chez Walter Benjamin, Ed. L'HARMATTAN, 1994.
84. Gallet Bastien, Circuit : musiques contemporaines, vol. 17, n° 3, 2007.
85. Geirnaert Eric, L'ambre, Miel de fortune et mémoire de vie, Ed. Piat, Monistrol-sur-Loire, 2002.
86. Gerdes In Ludger, Notes en marge, 1987, publié dans « Essays », Ed. Maison de la Culture et de la Communication et Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1988.
87. Gerhard Mack, The complete Works volume1, Birckhäuser, Basel, 1996-2000.
88. Grenier, Catherine, Robert Morris, Ed. Centre George Pompidou, Paris, 1995.
89. Grenier Catherine, Giuseppe Penone, Ed. Centre Pompidou, 2004.
90. Grout Catherine, Le tramway de Strasbourg, Ed. du Regard, 1995.
91. Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Une biographie, Ed. ABBEVILLE, 1994.
92. Jeanneret Michel, Perpetuum mobile : Métamorphoses du corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne, Paris, Macula, 1997.
93. Jon Hendricks, « Fluxus », dans Stationen des Moderne Die bedeutenden Kunstaustellungen des 20, Jahrhunderts un Deutschland, Berlin, 1988.
94. Jouffroy Alain, Une révolution du regard, Ed. Gallimard, 1964.
95. J.R. Curtis Wiliam « The nature of artifice » in : El Croquis 109-110, special issue : Herzog et de Meuron, 1998-2002, 2002.
96. Kafka Franz, Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris, Trad. Alexandre Vialatte, In La Colonie Pénitentiaire, Ed. Folio/Gallimard., Paris, 1993.
97. Kant Emmanuel, Critique du jugement, trad. de l'allemand [et préf.] par J. Gibelin, Ed. J. Vrin, Paris, 1951.
98. Kasper Ulrike, L'esthétique de John Cage, Ed. Hermann, Paris, 2005.

99. Keller Jean-Pierre, Pop Art et évidence du quotidien, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.
100. Klaus Honnef, Essai sur Boltanski, dans Catalogue Recueil de saynètes comiques interprétées par C.B., Westfälischer Kunst-verein, Münster, 1974.
101. Klee Paul, Théorie de l'art moderne, Ed. Denoël, folio essai, 1998.
102. Krauss Rosalind et Francis V. O'Connor, L'atelier de Jackson Pollock, Hans Namuth, Ed. MACULA, Paris, 1978.
103. Krzysztof Pomian, Matériaux et techniques de l'art au XX^e siècle, Laboratoire de recherche des musées de France, Paris, 1998.
104. Lacoste Jean, Le voyage en Italie de Goethe, Ed. P.U.F., Paris, 1999.
105. Lang Luc, Les invisibles, Ed. du Regard, Paris, 2002.
106. Laurent Jeanpierre, In actu, Ed. Les presses du réel, 2009.
107. Lanzmann Claude, Shoah, Ed. Gallimard, Collection Folio, 1997.
108. Le Blanc C., Margantin L. et Schefer O., La Forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand, Paris, Corti, 2003.
109. Le Bon Laurent (directeur de publication), Dada : Paris, Washington, New York : (exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 octobre 2005 - 9 janvier 2006 ; National gallery of art, Washington, D.C., 19 février - 4 mai 2006 ; Museum of modern art, New York, N.Y., 18juin-11septembre), Ed Scientifique, 2010.
110. Lestel Dominique, Hamilton Richard, Sur Marcel Duchamp, Le Grand Déchiffreur, Ed. Trp Lringier, 2009.
111. Lestel Dominique, Les origines animales de la culture, Flammarion, Paris, 2001.
112. Livingstone Marco, Le Pop Art, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg et Caroline Rivolier, Ed. Hazan, 1990.
113. Louis Stevenson Robert, A travers l'Ecosse, Ed. Complexe, 1992.
114. Lyotard Jean-François, Les transformateurs Duchamp, Ed. Galilée, 1977.
115. Makarius Michel, Ruines, Ed. Flammarion, 2004.
116. Marinetti Filippo Tommaso, Le Futurisme, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, 1980.
117. Mesnard Philippe, Témoignage en résistance vision de la Shoah, Paris, Stock, 2007.
118. Morel Philippe, Les Grottes maniéristes, Paris, Macula, 1998.
119. M. Naumann Francis, Marcel Duchamp : L'art de la reproduction mécanisée, Paris, Ed. Hazan, 1999.
120. Mercure Daniel et Wallemack Anne (sous la direction), Les temps sociaux, Bruxelles, Université de Baeck (collection Ouvertures sociologiques), 1988.
121. Montebello Pierre, Deleuze, Philosophie et cinéma, Ed. VRIN, 2009.
122. Morel Philippe, Les Grottes maniéristes, Paris, Ed. Macula, 1998.
123. Morris Robert, The Mirror to the Labyrinth (1998-2000), Ed. Seuil, Lyon, 2000.
124. Musée national d'art moderne (Paris), Warhol, extrait d'Andy Warhol – Rétrospective, Ed. Centre George –Pompidou, 1990.
125. Musiol Marie-Jeanne, Silences, Publié par le Musée d'art urbain (Montréal), Éd. de 200 p. 5-6-7-8.
126. Niney François, L'Épreuve du réel à l'écran, Bruxelles, De Boeck, 2002.
127. Novalis, Das philosophisch-théoretische Werk, t.II, Ed. Hans-Joachim Mähl, Munich-Vienne, Hanser, 1987.
128. Novalis, Semences, trad. O. Schefer, Allia, Paris, 2004.
129. Pardo Salgard Carmen, Approche de John Cage : L'écoute oblique, Ed. L'Harmattan, 2007.
130. Parmiggiani Claudio, Il bosco guarda e ascolta, Pratiche, Ed La Nuée Bleue, 1990.
131. Parmiggiani Claudio, Stella Sanguine Spirito, Ed. S. Crespi, trad. Française en regard M.-L. Lentengre, E. Bozzini et A. Serra, Parme, Nuova Pratiche, 1995.

132. Parsy Paul Hervé (sous la direction), *Sentimentale journée*, Ed. Musée de Strasbourg, 1999.
133. Payot Daniel, *Effigies, La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Ed. Galilée, Paris, 1997.
134. Penone Giuseppe, *Lecture musicale de la structure des arbres : Louviers*, Musée municipal, 1999.
135. Picasso Pablo, *Œuvres reçues en paiement des droits de succession*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.
136. Ponge Francis, *le partie pris des choses*, Ed Poésie / Gallimard, 1942.
137. Prigent Christophe, *Musique, Informatique et lien social*, Mémoire de Université de Bordeaux 3, 2009.
138. Prigogine Ilya et Stengers Isabelle, *La Nouvelle Alliance (Métamorphose de la science)*, Paris, Gallimard, 1986.
139. Richter Hans, *Dada art et anti-art*, Ed de la Connaissance S.A. Bruxelles, 1965.
140. Restany Pierre, *Le nouveau Réalisme*, Ed. Luna-Park Transédition, San Francisco, 2007.
141. Restany Pierre, *60/90 Trente ans de Nouveau Réalisme*, Ed. La Différence, Paris, 1990.
142. Reithmann Max, *Joseph Beuys, la mort me tient en éveil*, Toulouse, 1994.
143. Riegl Aloïs, *Grammaire Historique des arts plastiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Klincksieck, 1978.
144. Robert Louis Stevenson, *A travers l'Ecosse*, Ed. Complexe, 1992.
145. Robic Jean-François, *Textes paroles et pratiques d'artistes N° 2*, Ed. Centre de Recherches en Arts Plastiques Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1994.
146. Robic Jean-François (sous la direction), *Défaire système*, Collection "Cahier de recherche", Ed. Université de Strasbourg, 2007.
147. Rublowsky John, *Pop Art*, New York, Ed. Basic Books, 1965.
148. Sandler Irving, *Le Triomphe de l'art américain, l'école de New York*, Tome 3, Ed. Carré d'art, 1991.
149. Sanouillet Michel, *Duchamp du signe, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés (Marcel Duchamp, texte écrit à l'occasion d'un colloque en 1961)*, Ed. Flammarion, 1994.
150. Sabourin Pascal, *La réflexion sur l'art, André Malraux ; Origine et évolution*, Ed. Klincksieck, 1972.
151. Schopenhauer Arthur, *Parerga et paralipomena - Philosophie et philosophies*, Ed. Félix Alcan, Paris, 1972.
152. Semin Didier, *Boltanski*, Ed. Art press, 1988.
153. Smithson Robert, *Une rétrospective : le paysage entropique, 1960/1973 (catalogue d'exposition)*, Marseille, Musée de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1994.
154. Stachelahus Heiner, *Joseph Beuys Une biographie*, Ed. ABBE Ville Press, 1994.
155. Szeemann Harald avec la collaboration de Fabrice Hergott, *Joseph Beuys*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1994.
156. Swenson, Rauschenberg : *Paints a picture*, Art News, 62 (2), avril, 1963
157. Tisdall Caroline, *Joseph Beuys*, Ed. First, 1979.
158. Toop David, *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Ed. Kargo & L'Éclat, 2000.
159. Worringer Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung, Contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmenuel Martineau, Klincksieck, 2003.
160. Thames and Hudson, *Londres*, 1986, commentaire des œuvres de Richard Long par Paco Calvo Serraller, Collection du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990.
161. Valentin Eric, *Claes Oldenburg Coosje van Bruggen, Le grotesque contre le sacré*, Ed. Gallimard, 2009.

162. Vandecasteele Eric (sous la direction), L'art du recyclage, Ed. de l'Université de Saint-Etienne, 2009.
163. Virilio Paul, La procédure, silence, Galilée, Paris, 2000.
164. Virilio Paul, Ce qui arrive, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Ed. Acte Sud, Paris, 2002.
165. Vissault Maïté, Der Beuys Komplex, L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986), Le presses du réel, 2010.
166. Waldberg Patrick, Dada, la fonction de refus, Ed. de la Différence, Paris, 1999.
167. Wat Pierre, Naissance de l'art romantique, Ed. Flammarion, Paris, 1998.
168. Wertenbaker Lael, Picasso et son temps, Collection Time Life, Le monde des arts, Time-Life International, 1972.
169. Whelan Richard, Robert Capa, Centre d'Art Reina Sofia (Madrid - 1999). Traduction française : Charles Farreny.
170. Yoshihara Jirô, Manifeste de l'art Gutai, 1956, reproduit in Japon des avant-gardes 1910-1970.

SITES INTERNET CONSULTES

1. <http://desartsonnants.over-blog.com/article-14552080.html>
2. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnologie>
3. <http://www.jeanyvesbosseur.fr/>
4. <http://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php>
5. <http://www.zumbazone.com/duchamp/readymades.html>
6. http://www.ciren.org/artifice/artifices_2/fontana.html
7. http://stephan.barron.free.fr/1/emilie_iehl/2.html
8. http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=42
9. <http://easy-rider31.skyrock.com/2991033269-Friedrich-Nietzsche.html>
10. http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/corbel2.htm
11. <http://www.youtube.com/watch?v=fTx4Pp4aPXA>
12. <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page4.htm>.
13. http://www.ceaac.org/html/espace_public/pourtales/parmiggiani/frame.htm
14. http://www.artclair.com/oeil/archives/docs_article/28209/claudio-parmiggiani-du-desastre-est-nee-la-lumiere.php
15. <http://www.philophil.com/philosophie/representation/Analyse/ready-made.htm>
16. <http://www.moreeuw.com/histoire-art/jackson-pollock.htm>
17. <http://www.ciren.org/ciren/productions/INVITRO/linea/references/kruger.html>

18. (12-08- 2009) www.evene.fr/celebre/biographie/karl-marx-565.php?citations
- 19.(23/11/2010)http://www.fracbourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=68
20. (31/08/2010), http://video.collectionvideo.qc.ca/guide/212_005_005.asp
21. (06/09/2010), http://patenotte.name/Liens_pour_les_cours/French_Seminar/Guernica-Picasso-Eluard.htm
22. (09/11/2010), Interview : « Ici, il n'y a pas de pourquoi »
<http://www.arte.tv/fr/Comprendre-le-monde/Shoah/3031570.CmC=3029998.html>
23. (05/12/2010), http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/long2008/
24. (12/12/2010), <http://www.vacarme.org/article1201.html>
25. (13/12/2010), <http://www.jeudepaume.org/?idArt=814&lieu=1&page=article>
:Vidéo. Marta Gili, directrice du Jeu de Paume s'entretient avec Sophie Ristelhueber.
26. (20/11/2010), http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=37
27. <http://www.monumenta.com/2010/themes/Remparts-contre-loubli-et-la-mort.html>
28. <http://www.schulers.com/donaldo/narcisse/>
29. (23/02/2011), <http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/3018082.html>
- 30.(08 07 2011) <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm#morris>
31. (03/02/2012),<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html#atelier>
- 32.(26/07/2012)<http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cmde/CMDE000000200/06.htm>
33. (18/02/2012), <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-artepovera/ens-artepovera.htm>
34. (20/02/2012), <http://users.skynet.be/ddz/mai68>
35. (02/07 2012) <http://www.ciren.org/ciren/productions/INVITRO/linea/references/kruger.html>
36. (3/09/2012), <http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic5165-aragon-tes-yeux-sont-profonds-quen-me-penchant-pour-boire.html>
37. (3/09/2012), http://www.horaz.com/03_Citations/THEMES/coeur_001.htm

REVUE ET CTALOGUE DE L'EXPOSITION

1. Anaël Marion, « L'immersion dans les ruines de Passaic : le rôle créateur de la fiction dans la perception des monuments » in Revue d'art contemporain : Marges 14 Au-delà du Land Art printemps/été 2012.
2. Arman, « Bétons (1970-1974) », In catalogue de son exposition, 1991.

3. Anselmo Giovanni, « L'énergie n'est jamais visible », In *Ligeia*, Dossier sur l'Art, n° 25-26-27-28, Octobre 1998/ Juin 1999.
4. Anselmo Giovanni, « Regards sur l'Arte Povera », In *Artstudio*, 1989, n°13.
5. Ball Laure, Interview avec Beuys, Réalisé pour un cours métrage sur l'Art Pauvre, repris in *art Vivant* N° 4, septembre-octobre 1969.
6. Bertho Raphaële, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image en creux », dans *Images re-vues*, n° 5, 2008.
7. Bertrand Pierre, « La matière dans tous ses états », in revue « Espace », hiver/winter 1992.
8. Convert Pascal, « Des images en mercure liquide », *Art Press*, n° 251, novembre 1999.
9. Davvetas Démosthènes, « Joseph Beuys, l'homme est sculpture », in *Artstudio* n°4, 1987.
10. Didi-Huberman Georges, « Grand joujou mortel (fragment) », in *Revue Art Press* supplément au n° 363 janvier 2010.
11. Gervais André, « Roue de bicyclette, épi texte, texte et intertextes », in *Cahiers du MNAM* n° 30.
12. Goldberg Itzhak, « Pop Food », In *Les années POP*, magazine Beaux -Arts hors –série (Publication à l'occasion de l'exposition présentée à Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie 1, 15 mars-18 juin 2001), Ed. brasileira, Paris, 2001.
13. Guerrin Frédéric, « Etre fleuve », In *Ligeia*, Dossier sur l'Art, n° 25-26-27-28, Octobre 1998/ Juin 1999.
14. Guétemme Genevière, « Penone, l'art du nœud », in *Ligeia*, Dossier sur l'Art, n° 25-26-27-28, Octobre 1998/ Juin 1999.
15. Heizer Michael, Interview avec Julia Brown et Michael Heizer, *Sculpture in Reverse*, Julia Brown Ed., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1984, P. 36 (à propos du temple de la reine Hatchepsout à Thèbes).
16. Jouffroy Alain, « R. Rauschenberg », *L'oeil*, N° 113 mai 1964.
17. Lanzmann Claude, Shoah, « Le monument contre l'archive ? Entretien avec Daniel Bounoux Régis Debray, Claude Mollard et al. », in *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001.
18. Lapointe Michèle, « Joan Crous : Le Dernier dîner », in *Revue Espace Sculpture*, n° 48, 1999.
19. Morris Robert, « Anti-form » in *Art forum*, avril 1968, In *Attitudes/ Sculptures*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1995.
20. Olivier Laurent, « Contre le fantasme de Pompéi », In *Revue*, n° 61, l'Histoire au présent.

21. Paini Dominique : l'interview de Thierry Garrel « Le documentaire, machine à penser », Art press, n° 264, janvier 2001.
22. Penders Anne- Françoise, « (a) filiations Robert Smithson/ Till Roeskens », in Revue d'art contemporain : Marges 14 Au-delà du Land Art printemps/été 2012.
23. Pistoletto Michelangelo, « La phénoménologie du reflet », in Ligeia, Dossier sur l'Art, N° 25-26-27-28, Octobre 1998/ Juin 1999.
24. Pugnet Natacha, « Le collier de l'histoire, à propos d'expositions récentes de Hubert Duprat », in 20/27, Revue de Textes critiques sur l'Art, n° 4, M19, 2010.
25. Resnais Alain, « Les photos jaunies ne m'émeuvent pas, entretien avec Antonie de Baecque et Claire Vassé », in Cahier du cinéma, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000.
26. Salgas Jean-Pierre, « Quoi de neuf sur la guerre ? », Art Press, n° 215, juillet- août 1996.

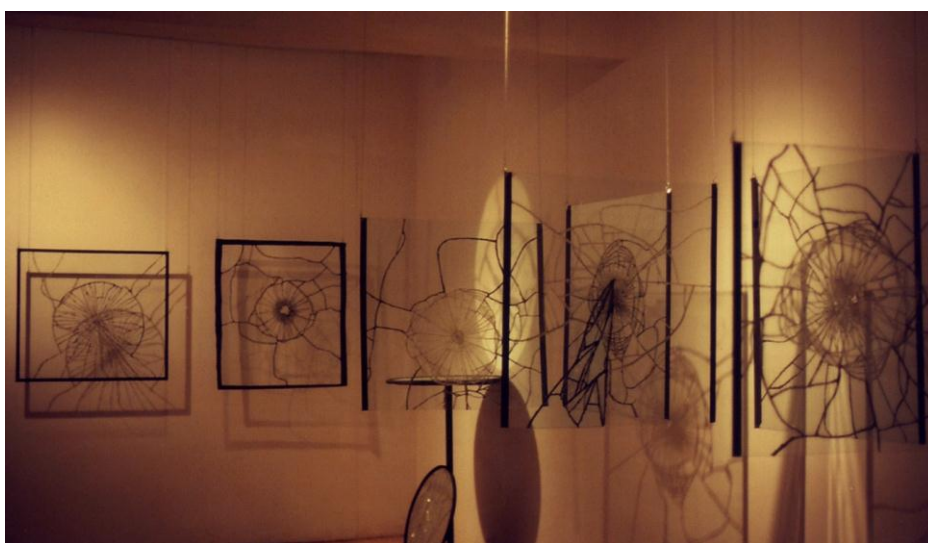
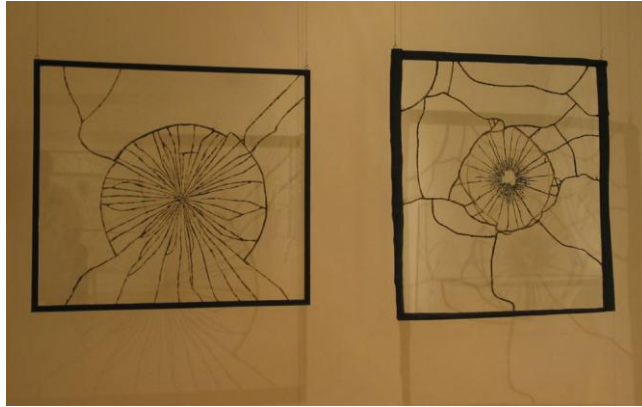
Annexe
Illustrations : Travaux Personnels
(2005-2012)

OEUVRES (2005 -2007)



Les calligraphies éclatées

Ces calligraphies sont nées de l'issue de la rencontre d'un choc physique appliqué à des vitrines. Il en résulta une multitude de lignes générées par l'éclatement du verre. Ces lignes brisées me suggèrent une organisation à mettre en évidence, ce qui me permit de découvrir après coup, l'incroyable lyrisme qui se trouvait dans chacun des traits.



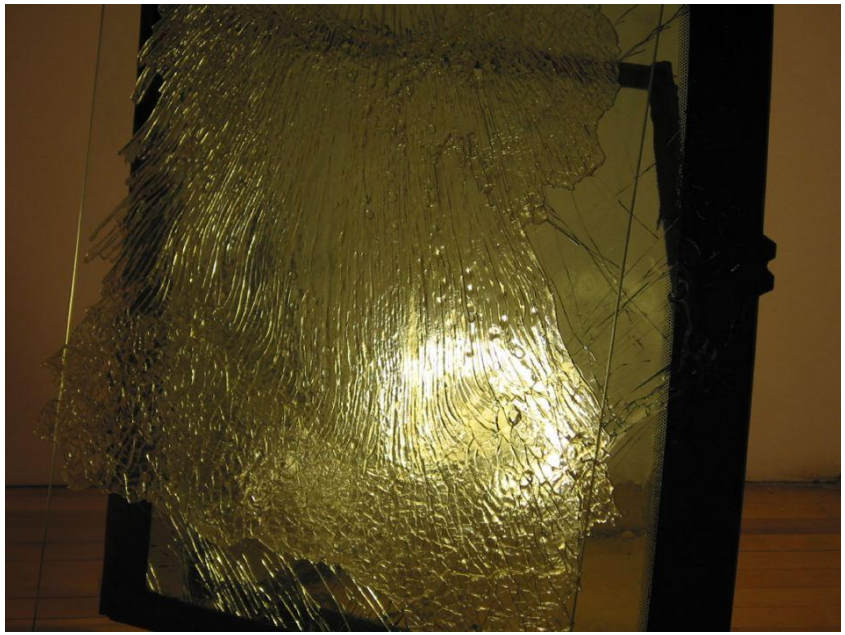
Série de Rosace, 6 fenêtres récupérées cassées-collées, chacune 57x70cm, 2005



Les robes d'anges

Ce moment d'impact fut magique, il fut un moment de transformation physique, spirituelle et intellectuelle. Il m'ouvrait toutes les avenues à l'exploration et à la créativité. Il était le choc des idées par la transformation et la révélation de la matière. Même si l'éclatement du verre est très aiguë et qu'il devient un tissu de fragilité, comme des dentelles raffinées, l'impact permet de redonner corps à la matière.







Robe d'ange, une image sérigraphiée sur le verre cassé-collé, 79x75cm, 2006

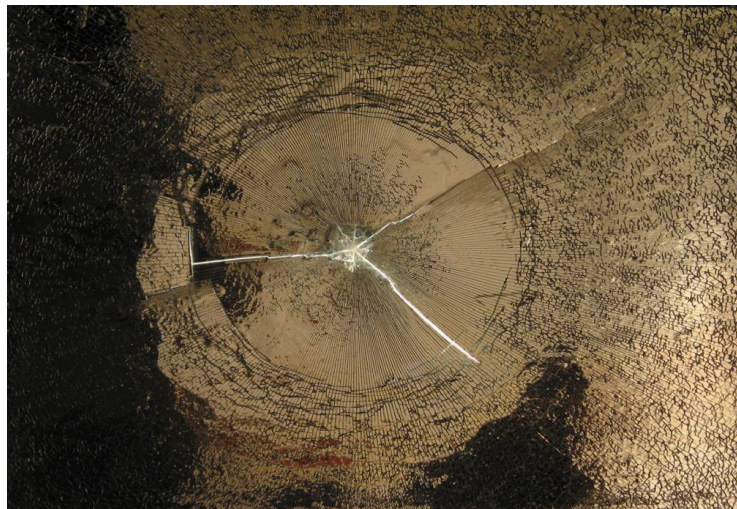
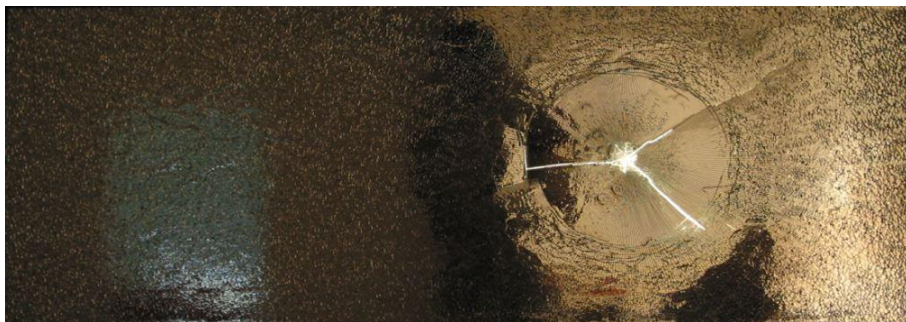
Narcisse



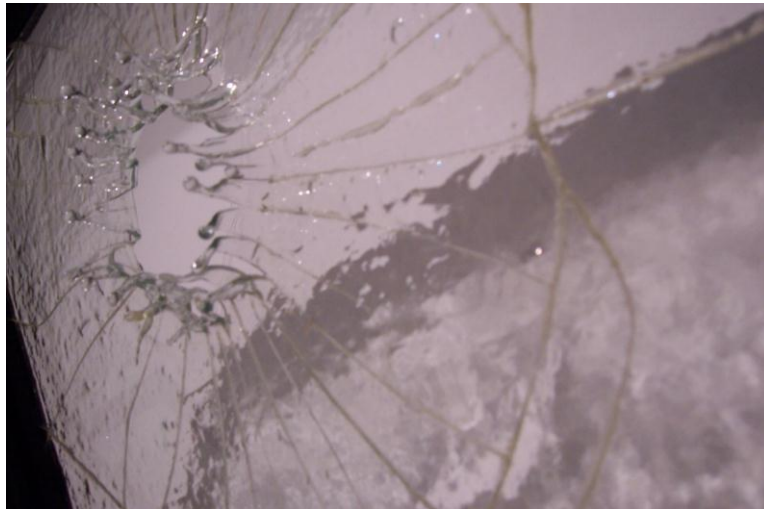
Narcisse, 27x31cm, miroir cassé-collé, 2005



Miroir récupéré, cassé-collé et issu d'une porte de douche, 125x50cm, 2007







Le temps suspendu, 2007



Le moment arrêté, 4coups fondus, bouteille cassée-collée, 55x85cm, 2007



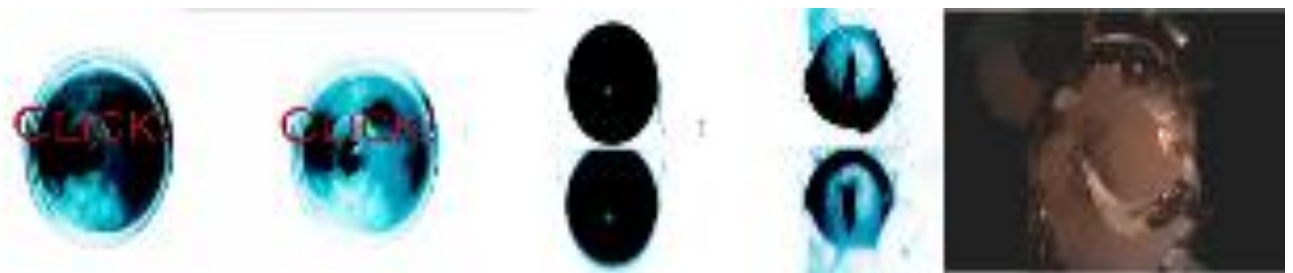
Composition du verre éclaté, 50x75cm, 2007

**ART MULTIMÉDIA...INTERVENTION...VIDÉO...INTERVENTION
(2009)**



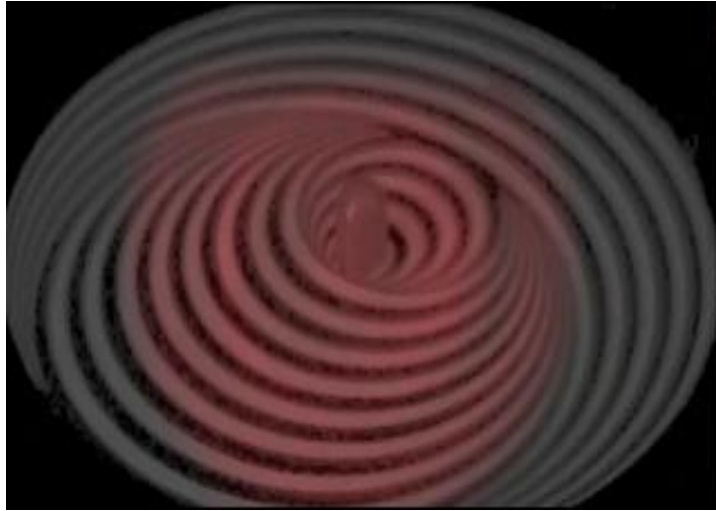
Création à partir de l'impact, vidéo, 0:53 sec. 2009

L'impact provoque une forme d'expérience où se révèle le caractère à la fois éphémère et éternel dans l'instant d'un moment figé à jamais.



Click, vidéo, 4:36 min, 2009, <http://www.youtube.com/profile?user=choiohshin&view=videos>

Click nous présente d'une façon poétique, la lente agonie d'une ampoule qui se transforme sous l'effet d'un choc thermique. Le passage du vide intérieur à la déflagration totale de l'extérieur, les derniers sursauts d'énergie d'une lente agonie. Le passage du vide au plein passe par l'impact.



Le point rouge s'est terminé, vidéo, 1:29 min, 2009

Le point rouge s'est terminé. L'énergie des rotations et des lumières. Que dire de plus, l'énergie est la démonstration de la vie.



3phrases éclatées, vidéo, 6:25 min, 2009 <http://www.youtube.com/profile?user=choiohshin&view=video>



L'acte de l'art est régi par la société, Ecrire sur la vitrine à l'envers, Performance vidéo au FIMU, Canada, 2009



Projection de vidéo, sur click, 2009.

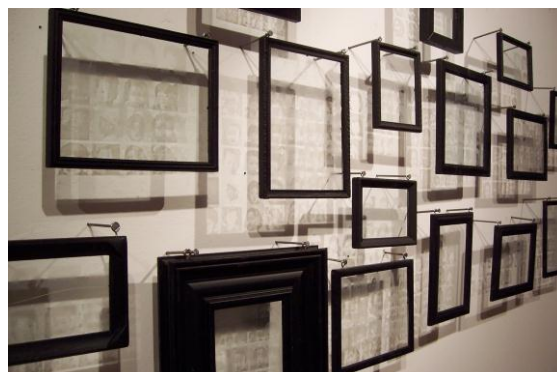
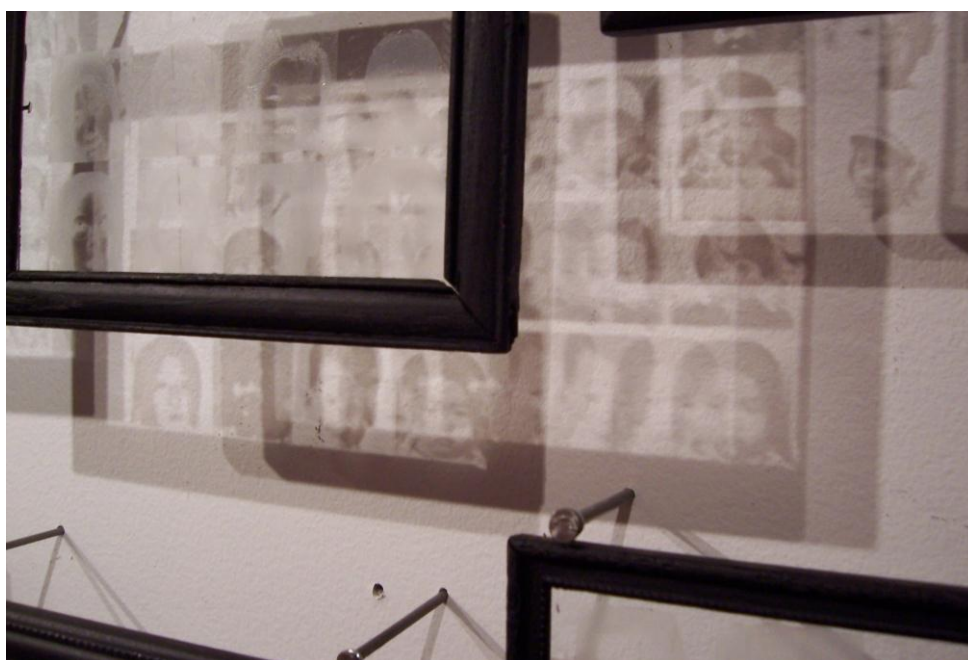
Vidéos réalisées en DVD

Click (4 :33, 2009)

3Phrases éclatées (6 :25, 2009)

La Fracture (6 :14, 2007)

LES ENFANTS DISPARUS
(2011-)





**LES FEMMES DE RECONFORT (78 CADRES présentés)
(2011-)**



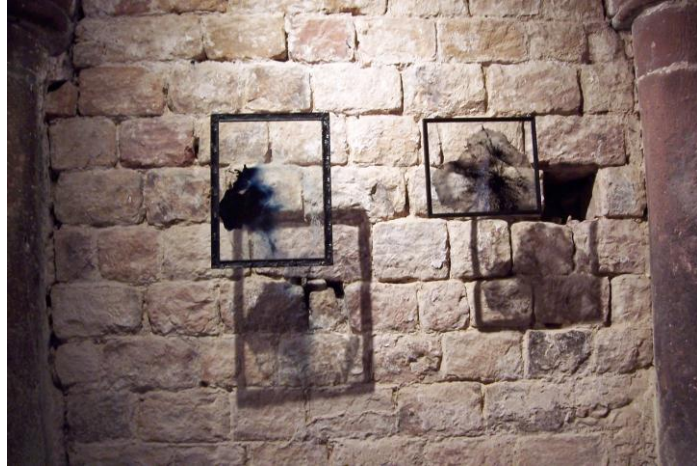






**L'exposition à Wissembourg
(2012)**





Oh Shin CHOI

Création à partir de l'impact

Résumé en français

Cette thèse , *Création à partir de l'impact*, nous propose une réflexion élaborée à partir d'un point de vue pratique, sur l'effet créatif qu'engendre l'impact dans l'art du 20^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. L'impact sur la matière agit comme un agent de transformation qui mène à une recouverte du matériau, permettant ainsi une relation intrinsèque avec la matière. C'est avec le regard intérieur de l'artiste que l'auteur nous fait découvrir son processus créatif développé à partir de l'impact. L'impact est une transmission d'énergie qui mène au-delà des choses matérielles, il est ce par quoi l'artiste peut entendre les résonances venues de l'intérieur, comme une nouvelle identité à découvrir. L'impact devient ainsi, une façon de passer de l'extérieur vers l'intérieur. Il permet de dépasser l'aspect visuel et matériel des choses pour en découvrir l'essence même. Nous y voyons comment certains événements de l'histoire ont créé des impacts, provoquant des réactions stimulant la créativité des artistes. Les impacts venus de partout, engendrent des transformations de la matière, de la pensée humaine et de la vie elle-même. L'œuvre d'art s'érige comme un phare à la mémoire et à la pensée de l'homme, une métaphore de l'énergie de la vie qui évolue.

Résumé en anglais

Entitled *Création from the impact*, this is intended to open up a reflection from a practical point of view on the creative effect provided by the impact on twentieth century art and beyond. Impact on matter works as a transformation agent; it leads to rediscover the material, allowing then an intrinsic relationship with matter. It is with the internal gaze of the artist that the author is willing to make discover her own creative process rooted in impact. Impact is an energy flow which leads beyond material things; through it the artist is able to hear the echo coming from the inside, as a new identity to be discovered. Impact becomes then a way leading from the outside to the inside. The visual and material aspects are overstepped in order to discover the very essence of things. One can understand how certain historical events have produced impacts and subsequently reactions stimulating the artists' creativity. Coming from everywhere, impacts tend to transform matter, human thinking and even life itself. The work of art rises as a light illuminating human memory and thinking, as a metaphor of the energy of the life process.