



HAL
open science

Dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain : Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro, Guy de Cointet

Anne Bernex

► To cite this version:

Anne Bernex. Dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain : Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro, Guy de Cointet. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. NNT : 2017BOR30038 . tel-01736325

HAL Id: tel-01736325

<https://theses.hal.science/tel-01736325>

Submitted on 16 Mar 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.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (Histoire, Théorie, Pratique)

**Dialectique de sujet et d'objet
dans l'art contemporain**

Erwin Wurm, Philippe Ramette

Isabelle Cornaro, Guy de Cointet



Présentée et soutenue publiquement le premier décembre deux-mille dix-sept par
Anne BERNEX

Sous la direction de Monsieur Pierre Sauvanet

Membres du jury:

M. Pierre Baumann, maître de conférences HDR, arts plastiques, U. Bordeaux Montaigne

Mme Fabienne Brugère, professeure, philosophie de l'art, Université Paris-8

M. Michel Guérin, professeur émérite, esthétique, Université d'Aix-Marseille

M. Pierre Sauvanet, professeur, esthétique, Université Bordeaux Montaigne

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (Histoire, Théorie, Pratique)

Dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain

Erwin Wurm, Philippe Ramette

Isabelle Cornaro, Guy de Cointet

Présentée et soutenue publiquement le premier décembre deux-mille dix-sept par

Anne BERNEX

Sous la direction de M. Pierre Sauvanet

Membres du jury :

M. Pierre Baumann, maître de conférences HDR, arts plastiques, U. Bordeaux Montaigne

Mme. Fabienne Brugère, professeure, philosophie de l'art, Université Paris-8

M. Michel Guérin, professeur émérite, esthétique, Université d'Aix-Marseille

M. Pierre Sauvanet, professeur, esthétique, Université Bordeaux Montaigne

Image de couverture : Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, vue de la performance, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, avec Denise Domergue, Helen Mendez, Jane Zingale. © Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Résumé

La dialectique instruit-elle les arts plastiques? C'est par la relation entre deux éléments majeurs de notre culture et de nos usages que nous proposons une réponse : sujet et objet, de tensions en renversements, font l'originalité d'œuvres européennes et nord-américaines depuis les années soixante. Leur rencontre débute par un face à face puis glisse vers un renversement, où la chose physique transformée en un matériau vivant prend la place du sujet traditionnellement acteur de son environnement. Elle acquiert une dimension nouvelle lorsque le public y joue un rôle, d'interlocuteur à participant. L'artiste français Philippe Ramette crée des objets d'un nouveau genre pour accomplir des déplacements dignes de la quatrième dimension. L'autrichien Erwin Wurm forme le corps humain en une «sculpture d'une minute» quand un homme colle sa poitrine à un tabouret de bois. Le peintre et écrivain Guy de Cointet met en scène une histoire de sujets et d'objets à Los Angeles dans les années soixante-dix. C'est enfin une affaire de point de vue sur de précieuses choses, de décor incarné que la française Isabelle Cornaro instaure. Dans ce carré de plasticiens, la dialectique, sous diverses qualités, est en jeu : si elle est à l'origine définie comme un art de discussion ou une méthode d'interprétation, outil d'une pensée critique, nous soutenons qu'elle est ici la base d'un processus en art, capable d'éclairer un ensemble d'œuvres de notre temps et d'aborder sous un angle nouveau l'univers de ses créateurs.

Mots-clefs : esthétique; arts plastiques; art contemporain; philippe ramette; erwin wurm; guy de cointet; isabelle cornaro; sculpture; installation; performance

Abstract

Does the dialectic inform the visual arts? By the relation between two major elements of our culture and our uses we propose an answer : subject and object, of tensions in inversions, make the originality of European and North-American works since the sixties. Their meeting begins by face to face then slips into a twist, gaining a new dimension when the public plays a mere part. The physical thing, transformed into a living material, takes the place of the subject usually actor of its environment. French artist Philippe Ramette creates objects of a fourth type to achieve improbable movements. Austrian sculptor Erwin Wurm transforms the human body into a « one minute sculpture » as a man sticks his chest to a wood stool. French painter and writer Guy de Cointet directs an history of subjects and objects on stage in the Los Angeles in the seventies. It is finally a work about our point of view on invaluable things, of incarnated «décor» that Isabelle Cornaro sets up. In this square of artists, the dialectic, under various qualities, is in stake : if we define it literally as an art of discussion or method for critical thought, we support that it is here the base of a process in contemporary art, able to clarify works of our time and threw new light on the world of its creators.

Key words : aesthetics; visual arts; sculpture; contemporary art; philippe ramette; erwin wurm; guy de cointet; isabelle cornaro; sculpture; installation; performance

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier Monsieur Pierre Sauvanet, professeur d'esthétique de l'Université Bordeaux Montaigne, qui m'a donné le rythme de cette recherche par sa bienveillance et ses précieux conseils.

Je remercie également les personnels des centres artistiques, des institutions culturelles et des galeries qui m'ont permis de consulter leurs archives et d'intégrer les reproductions à cette thèse :

Galerie Air de Paris et Guy de Cointet Society
Galerie BaliceHertling (Paris)
Galerie Francesca Pia (Zürich)
Galerie Xippas (Paris)
Studio Erwin Wurm (Vienne)
Anna Sanders Films
Centre Pompidou de Paris, Bibliothèque Kandinsky
Musée d'art moderne de la ville de Paris
Palais de Tokyo
CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux
Le Consortium de Dijon
FRAC Aquitaine
FRAC Bourgogne
Dia Art Foundation of New York

Je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien durant les phases d'écriture.

Je tiens enfin à remercier tout particulièrement Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro, François Piron et Jane Zingale pour leur disponibilité et leur écoute.

TABLE DES MATIERES

DE SUJET À OBJET : LA DIALECTIQUE EN PRATIQUE	9
CONFRONTATION.....	20
ACTEURS ET CONTEXTE DE LA RECHERCHE	22
<i>Couple de concepts</i>	<i>24</i>
<i>Binômes de plasticiens.....</i>	<i>36</i>
SUJET CONTRE OBJET : OPPOSITION	42
<i>Un vis-à-vis de forces</i>	<i>45</i>
<i>Prendre l'individu pour cible, toucher au cadre de l'expérience</i>	<i>48</i>
<i>S'arracher du globe, s'ouvrir au monde</i>	<i>52</i>
<i>L'art et la manière du conflit</i>	<i>55</i>
<i>Pivot</i>	<i>58</i>
SUJET ET OBJET : COMPLEMENTARITE	62
<i>Rationaliser l'irrationnel : nécessité et contingence.....</i>	<i>71</i>
<i>Le sujet révélé dans la constitution de l'objet-prototype</i>	<i>74</i>
<i>Artefact, artifices : outillage et escalade.....</i>	<i>79</i>
<i>L'objet prend la pose</i>	<i>82</i>
<i>Gadget domestique.....</i>	<i>85</i>
<i>Le sujet par sous-entendu</i>	<i>95</i>
<i>Le sujet est-il un objet comme les autres?</i>	<i>101</i>
<i>Univers opposés, trajectoires similaires.....</i>	<i>110</i>
RENVERSEMENT.....	117
OBJET AVEC SUJET : METAMORPHOSES	119
<i>Ce que l'objet dit des hommes.....</i>	<i>119</i>
<i>Dialectiser : mettre en formes.....</i>	<i>128</i>
<i>Objet à sujet absent : décor cherche acquéreur</i>	<i>138</i>
<i>Appel d'œil</i>	<i>146</i>
<i>Vis-à-vis du premier binôme</i>	<i>154</i>
OBJET ET SUJET À TOUT FAIRE	170
<i>Cubes, cônes, rectangles : curieux abécédaire</i>	<i>170</i>
<i>Le théâtre des variétés</i>	<i>188</i>

<i>Des arts qui nous sont contemporains</i>	198
<i>Design, désir : homonymie?</i>	205
RELÈVE	225
SUJET-OBJET-PROJET : DIALECTIQUE EPROUVEE.....	227
<i>Publics en présence</i>	227
« Moi » et « vous » : instructions nominatives	231
« Je » et « nous » : l'œuvre conjuguée à tous les temps de la personne	244
<i>Plasticien, assistants, entreprises</i>	249
<i>Etre un inter-actant</i>	252
<i>Des situations plus que des expositions, des productions plus que des œuvres</i> ..	258
<i>Les One Minute Sculptures : mise en contexte</i>	277
DIALECTIQUE DE PRODUCTEUR ET DE VOYAGEUR	285
<i>Sujet et objet pris dans une cinématique</i>	289
<i>Dérives psycho-géographiques</i>	307
<i>Ni sujet, ni objet : des formes de vie</i>	318
SUJET, OBJET : ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ?	350
BIBLIOGRAPHIE	355
ANNEXES	372
INDEX	382

DE SUJET À OBJET : LA DIALECTIQUE EN PRATIQUE

« L'homme n'est pas libre de ses objets, ceux-ci ne sont pas libres de l'homme »¹.

Pensons un homme. Il fait souvent le même rêve. Il grimpe l'escalier de sa résidence, ouvre la porte de son appartement : les objets de son *living* ont disparu, les vitrines de la chambre sont vides. Il reste le seul être vivant de la pièce et pourtant «pas âme qui vive». Le chiasme formulé par Jean Baudrillard est habile et cruel. Il révèle la façon qu'ont deux instances pourtant opposées de se jouer l'une de l'autre : sujet et objet ; quand bien même l'un désigne l'être vivant et doué de connaissance, et l'autre «jeté contre», *objectum*, comme son mobile. C'est un drôle de couple dont on s'empresse de souligner la différence de nature : une individualité considérée pour ses qualités, besoins, actions et son évolution crée, use et dirige l'objet par sa pensée et son expérience. L'objet est *matériel*, le sujet *vivant* ou Homme sans considération de sexe. La définition de chacun des termes ne résout pas le conflit, bien au contraire, elle appuie un ordre que la grammaire traditionnelle permute sans cesse:

- Objet est le terme de la proposition désignant la *personne* ou la *chose* sur laquelle porte l'action exprimée par le verbe.

- Sujet est ce qui constitue la matière, le *motif* d'une activité ou d'un état, *l'être* ou la *chose* qui fait l'action exprimée par le verbe.

Tout se passe comme si les deux pôles étaient interchangeable : soit «objet» est un élément de composition, une chose considérée pour elle-même ou pour ses qualités esthétiques faisant abstraction de sa fonction ; soit il réfère à une catégorie, considéré comme un élément matériel passif. A elle seule, la définition désigne le terme sous deux angles différents : l'objet courant identifié par l'homme *versus* le motif par et pour lequel tout homme peut lui-même être désigné.

La phrase du philosophe, emblématique de son ouvrage, souligne cette ambivalence et l'usage courant ne simplifie guère la tâche. A titre d'exemple, la confusion qui s'installe dès lors que ces mots peuvent être employés pour une même expression : «quel est l'objet / le sujet de votre demande?». Il y a cette remarque cachée dans le lot de définitions du Trésor de la langue française qui ajoute une difficulté supplémentaire : «Sujet désigne plutôt ce dont il s'agit

¹ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Seuil, 1968.

et Objet ce qu'on en dit. Il arrive que les deux mots soient employés à peu près indifféremment². Le *à peu près* est pourtant d'envergure lorsqu'il s'agit de mettre en pratique un couple de concepts si enchaînés l'un à l'autre.

L'objet marque par sa présence et nous manque souvent. Le sujet possède et perd parfois cet élément solide, maniable, généralement fabriqué et indépendant. Ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, il appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination : on le fait suivre de la mention «avec déterminant» évoquant l'usage auquel il est destiné ou bien encore une caractéristique de nature permanente ou circonstancielle. L'objet est donc nécessairement *avec*, rapporté à une instance qui dirige par lui ou vers lui un acte ou une intention. Le sujet soumet, subordonne, assujettit à son bon vouloir. Qu'advient-il cependant si le pilier sur lequel ce rapport se fonde tremble?

A nouveau, pensons notre homme : pas un jour sans qu'il ne peuple sa mémoire et ses lieux d'objets nommés par fonctions ou fabriqués par son semblable. Pas un jour sans objet mais pas d'objet sans usager puisque par lui ce dernier possède raison *d'être*. Que le sujet se lève, entre dans une pièce, sorte d'une salle, il règle son pas sur la place des objets qu'il met à bonne distance : à portée de mains, en accord de tons. Sa journée commence par ce rapport avec l'objet qu'il manie et rencontre : *il* ouvre une *porte*, *il* s'assoit sur une *chaise*, *il* prend un *stylo*. Mais supposons, scène familière, que le sujet veuille sortir de chez lui, qu'il cherche, disons, en vain ses clés ; il jure contre ce *quelque chose* qu'il a habitude de tenir en main et qui frappe ses sens. Il peste à cet instant : «où donc sont-elles cachées les vilaines?», et les voilà dotées d'une vie malsaine alors que c'est pourtant lui qui pensait les avoir rangées quelque part. De petites choses insignifiantes ont pris le dessus. C'est une tension permanente qui rythme nos actions et comportements : de quoi l'objet est-il le drame et que fait le sujet d'un objet du monde? Ce mouvement ambigu des deux parties, répété dans la vie courante - le sujet retrouvera le précieux trousseau ou ira de rage chercher un double - est une contradiction faite art lorsque des plasticiens en révèlent le jeu.

Regardons chez un autrichien et un français : Erwin Wurm et Philippe Ramette, tous deux sculpteurs de formation. Ils orientent depuis la fin des années quatre-vingt-dix leur pratique

² Trésor de la langue française informatisé, in Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Lexicographie ». En ligne [<http://www.cnrtl.fr/definition/sujet>].

vers une tension entre ces deux instances, par lesquelles toute action passe et tout discours se construit : *le sujet*, être vivant, et *l'objet*, élément matériel ou monde extérieur compris dans sa globalité. Leurs œuvres ont ce pouvoir visuel de remettre en cause l'essence même de chacun des termes. Elles produisent par la rencontre entre chaque instance un renversement des catégories universellement admises : suprématie du sujet visant un objet empirique comme désirable. Elles nous interrogent mentalement sur les fonctions de *prédicat* et d'*attribut*. Elles nous font d'abord croire à un détournement burlesque ou ironique des conventions domestiques et urbaines, mais loin de produire d'emblée un discours critique sur la société qui nous entoure et dont nous sommes acteurs, ces formes d'art interrogent aussi les propriétés du langage : elles touchent à la *matérialité* de l'énonciation en maniant deux notions fondamentales à notre système perceptif et réflexif.

Tournons-nous ensuite vers deux univers, de Los Angeles dans les années soixante-dix à Paris dans les années deux mille : Guy de Cointet et Isabelle Cornaro. L'un élabore un parcours sur la construction et les mécanismes du langage dans des performances jouées sur scène par des comédiens professionnels ; l'autre interroge, à première vue, les codes de représentation du paysage à la française dans ses installations. Tout en conservant la structure logique du discours et l'enchaînement de certains actes, Guy de Cointet change leur façon de s'emboîter, leur manière de correspondre. Chaque fois que l'on s'imagine pouvoir terminer un dialogue entre deux de ses personnages, il les fait basculer dans une autre direction. La scène prend une autre tournure quand les objets censés composer le décor de la pièce n'ont ni nature ni fonction auxquelles se raccrocher. Ce jeu sur le langage comme expression de la pensée possède alors une forme, une matière : les performances sont un plan de travail, un espace à «faire les choses», penser et jouer. Ce n'est pas le comportement des personnages qui intrigue mais la nature des événements qui s'enchaînent entre eux sans logique apparente, alors même que le rapport entre sujet et objet garde une structure. Les installations en série d'Isabelle Cornaro proposent à l'inverse des objets-reliques très référencés : un peu précieux, fragiles ou parfois seulement des doubles des originaux, ces objets sans destinataires sont exposés selon les codes d'une composition picturale qui prennent sens une fois confrontés au spectateur : celui qui veut bien s'aventurer vers eux pour inventer leur histoire.

De ces deux couples en regard, une figure s'impose : celle du carré. Significative d'un mouvement et d'une instabilité dont chaque diagonale donne le point d'intersection, elle a cet avantage de faire se correspondre deux à deux des trajectoires parallèles ou croisées :

- Wurm/Ramette, sculpteurs européens, révélés dans les années quatre-vingt-dix et régulièrement exposés dans des lieux aux thématiques englobantes : sculpture, lieu, objet, temps. La photographie y est trace de la performance réalisée lors de vernissages ou gage d'authenticité de l'objet-exemplaire édité en série limitée. L'usage du socle ou la récurrence des cubes à l'aspect minimaliste souligne leur identité visuelle quand les postures de sujets maniant des objets curieux, inventés ou issus de la grande consommation fait leur signature. Les deux plasticiens sont parfois trop vite catalogués : Ramette serait cet artiste de l'absurde, héritier du surréalisme dont les hommes pieds au plafond illustrent aussi bien les catalogues d'exposition que les affiches promotionnelles de Radio France. Wurm l'ironique jouerait un double discours avec certaines institutions : sa collaboration récente avec une célèbre enseigne de luxe pour des articles de maroquinerie n'a fait qu'ajouter à la confusion.

- Cornaro/De Cointet, une figure émergente et un précurseur. La première pense la tension entre sujet et objet par un environnement qui concrétise l'idée de représentation, avec cette omniprésence du socle qui dévoile objets moulés et répliqués, porteurs d'une mémoire. Le statut du deuxième est différent du reste du corpus : son œuvre est à la frontière de deux champs disciplinaires, les arts du spectacle vivant et les arts plastiques. Si l'on fait aujourd'hui rejouer ses performances théâtrales, en s'attachant à son travail sur la plasticité du langage et ses formes d'énonciation, on oublie trop souvent la *présence* de ces acteurs sur scène qui jouent, comme le feraient des enfants, avec des volumes colorés.

Tâtonner pour trouver l'objet égaré, rentrer dans une pièce, y installer ses utilitaires ; des petits rien, gestes mineurs qui font notre train de vie expriment donc une tension dramatique, presque envahissante dès lors que l'on se pose la question de notre dépendance vis-à-vis des objets et de ce qu'ils seraient sans nous, matières sans propriétaires. Héritées des formes des années soixante, ces œuvres expriment cette tension et la métamorphosent, la stylisent. Régulièrement citées dans des fonds documentaires en fonction d'un genre ou d'une référence au contexte économique et institutionnel, on les retrouve sous les mêmes qualificatifs lors d'expositions thématiques des fonds régionaux d'art contemporain. Elles relèvent tantôt de l'art conceptuel, de l'art minimal, du surréalisme, conservant une filiation à des mouvements qui les ont précédés et dont elles seraient un héritage. Sans écarter le contexte auquel elles renvoient culturellement, nous nous interrogeons ici sur ce qui feraient leur nature, les réuniraient selon une ligne dont chacune proposerait une variation. Plus important que de saisir le domaine auquel elles se rattachent, la tension sujet/objet est ici l'axe d'une nouvelle interprétation, quand les artistes eux-mêmes prononcent dans leurs entretiens ces mêmes termes : sujet désigne et l'individu et la discipline/ objet condense l'élément matériel et la matière d'une création. Quel

outil permettrait d'exprimer cette ambiguïté? Lorsque l'on parle de tension où ni l'une ni l'autre part n'est donnée d'avance dominante ou dominée, on pense à une puissance *dialectique*.

Le mot, il est vrai, est sec et claqué sous la dent. C'est une affaire retorse dès sa diction : une dentale qui prononcée à mi-chemin fait souvent fourcher la langue. Elle ne rend pas un son clair, c'est un mot ambigu. Sa rudesse serait doublée d'un raffinement réservé à l'élite. Trop vite *dialectique* est assimilée à la logique comme méthode : «aucun mot tant employé pour dire le meilleur et le pire, l'intelligence et la sottise. L'emploi est distingué mais il est décrié»³. De sa définition, le lecteur en retiendra vite des emplois réguliers, utilisés souvent dans le flou : «dynamique» d'un raisonnement, «moment» d'une pensée qui comporte des oppositions et tend à les dépasser, ou *art*. Le *Dictionnaire de la langue philosophique* insiste lui sur le processus : «pensée ou devenir qui progresse par une alternance de mouvements de sens inverse ou par un jeu de causalité réciproque» et, plus important pour nous, «méthode consistant, pour comprendre ce que l'on étudie, à le replacer dans la réalité mouvante, historique, concrète»⁴. L'usage du mot est qui plus est récent. Le terme «n'apparaît qu'à de rares reprises dans les ouvrages majeurs [...] notre emploi actuel [est] hérité de traductions plus ou moins proches. *He dialektiké* est l'art du dialogue ou simplement dialectique et *dialegesthai* est traduit par converser, dialoguer ou tenir une discussion»⁵. Si elle se rapporte au raisonnement dans sa structure et dans ses règles, dialectique est au sens péjoratif désignée comme un jeu, une arme. Elle requiert une habileté certaine et son maniement agace. Son genre est féminin et son emploi à la voix active : de cette origine antique, on assimile vaguement la dialectique à une sorte de discussion qui comporte des oppositions ou des diversités de pensées et qui s'achemine vers une synthèse. Le sens hégélien en particulier est écorné, trop réduit au refrain connu de la progression ternaire, il frôle la caricature : thèse, antithèse, synthèse obligée. Le risque est alors d'en faire un motif de discours qui impressionne l'auditoire au lieu de se consacrer à ce qui la fonde, vie et dynamisme du dialogue mais surtout mouvement de vies et de matières qui avancent par aspects contradictoires. Ce que Hegel appelle avant tout dialectique *nouvelle* est une conciliation des contraires dans les choses comme dans l'esprit : «la contradiction est la racine de tout

³ C. Bruaire, *La dialectique*, PUF, coll. «Que sais-je?», n°363, 1993, p.4.

⁴ P. Foulquié, R. Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 1969.

⁵ M. Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Introduction p.9 et p.104 : «Je suis partie d'une simple constatation : des passages consacrés à la méthode dialectique, du *Phèdre* jusqu'au *Philèbe* en passant par le *Sophiste* ou le *Politique*, les interprètes affirment qu'ils ne sont pas clairs, que les termes en sont imprécis et que la description des différents procédés y est confuse.»

mouvement, de toute manifestation vitale»⁶. La formule est reprise des *Fragments* d'Héraclite⁷ et exprime tout rapport reposant sur le principe de tension entre deux situations et le dépassement de cette opposition.

La dialectique requiert une gymnastique permanente, une puissance dont la nature ne se révèle qu'en s'exerçant : «on peut alors réfléchir sur les chemins qu'elle suit [...] mais on ne peut pas dire ce qu'elle est, car une puissance ne peut exercer sur elle-même sa propre puissance»⁸. C'est une science, mais pas tout à fait une science comme les autres. Elle se métamorphose sans cesse sous l'impulsion de nouveaux acteurs, et, rappelons-le, se découvre sous les traits d'une figure célèbre : «ce que nous appelons "la dialectique" ne commence pas par désigner une science particulière, elle est d'abord incarnée dans un personnage, Socrate, qui ne peut que "dialectiquement discuter"»⁹. Incarnation et personnage : insister sur sa pratique même, avant de n'y voir que concept. *Dialectiser* c'est au départ l'exercice d'une parole, une imbrication où l'échange de deux parties ne détruit pas leurs qualités respectives mais les relève. Il s'agit plus d'une restauration que d'une destruction.

Dès lors, elle serait pour nous une pratique où mettre en regard des œuvres que l'on réunit d'ordinaire par mot-clé décrivant un style ou un champ artistique qu'elles rappellent le temps d'une exposition collective ou d'un ouvrage thématique. Dans la figure du carré réunissant nos plasticiens, elle serait le centre avec de part et d'autre des parallèles à égales distances et des bords qui se touchent : ces plasticiens fonctionnent par couples et se répondent de manière à ce qu'il y ait précisément dialogue entre les parties. Ainsi, l'originalité des œuvres présentées dans notre étude ne s'expliquerait pas par un genre défini mais par leur portée dialectique : c'est la seconde valeur de cet emploi au sein de notre analyse. Elle concerne aussi bien le contenu des créations que la valeur de chaque binôme.

Si la dialectique est un art si difficile à dire, peut-être pouvons-nous la montrer en actes : emprunter son mouvement propre pour étudier ce qui fait l'originalité d'une création humaine. En admettant qu'elle puisse en donner le *rythme*, nous soutenons qu'elle puisse être support et plus encore, prise pour cible au sein d'un processus de création : nous voulons dire *mise en œuvre*. Si la poétique désigne l'œuvre *en train de se faire*, la dialectique serait alors peut-être le talent à *la servir*. Que sa vigueur nous mette en garde

⁶ F. Hegel, *Science de la logique*, Aubier, 1949, p. 65

⁷ H. d'Ephèse, *Fragments (Citations et témoignages)*, Paris, Flammarion, coll. «Garnier Flammarion Philosophie», 2002, p. 34 : «10. Unis sont tout et non tout, convergent et divergent, consonant et dissonant ; de toutes choses procède l'un et de l'un toutes choses.»

⁸ M. Dixsaut, *op.cit.*, p. 62

⁹ M. Dixsaut, *op.cit.*, p. 54

: ne cédon pas à la facilité d'en faire une formule miracle qui sortirait l'argumentaire de sa torpeur. Ce n'est pas une démonstration mais une création : «dire dialectique, ce n'était donc pas formuler une ambition dogmatique de quelque nature que ce fût, c'était seulement une certaine façon d'observer les choses, et d'emboîter le pas de quelques écrivains, artistes ou essayistes [...] qui se tenaient plus près d'une pensée du sensible que d'une raison générale à fournir pour que s'organise la pensée du monde».¹⁰ La dialectique se pratique, l'homme en joue à tous les niveaux de la vie concrète, à défaut d'en avoir pleinement conscience. Il n'est pas question d'en faire l'historique à travers les arts plastiques ni d'en dresser la chronologie sous la forme d'un manuel pratique de philosophie. Nous tâcherons, par clarté pour le lecteur et afin de servir notre étude, d'entrevoir son caractère, à l'image du manuel pratique de Claude Bruaire qui n'en propose pas une définition mais le portrait nuancé et presque romanesque. Nous la prenons pour ce qu'elle est : une activité humaine, une forme de pensée qui entraîne ses acteurs et les sort de leur inertie. Il nous faut trouver des espaces où se dessine cette dimension, suspendre parfois sa course : art d'aller au bout d'une définition, de faire jouer deux forces antagonistes et de renverser leurs principes. Elle n'est pas qu'un cheminement de pensée forcé d'aboutir à une synthèse, c'est plutôt un juste milieu que le terme *aufheben*, intraduisible en français, exprime : entre fidélité et indépendance, de l'une ou l'autre part du conflit, *on retire mais on garde*. C'est une façon de serrer, un peu comme lorsqu'on serre un linge.

Il y a au cœur de la dialectique quelque chose de malléable, comme si cette puissance pouvait être modelée et rendue visible par la pratique de ses acteurs. Nous irons pour cela du côté de plasticiens qui touchent aux bases, démontent le fil de concepts universellement admis, élaborés en vertu d'une raison reine. Ainsi, aborder des formes d'art contemporain (à la fois comme période historique depuis les années soixante et ce qui fait actualité) n'oblige pas nécessairement à créer un nouveau paradigme, LE concept clé d'une époque. Cet art de penser pour penser l'art de notre temps n'est pas spécifique aux arts plastiques et c'est là toute sa force : parce qu'elle est actuelle, la dialectique n'a pas de période réservée, empêche l'œuvre d'entrer dans la case d'un «néo-pop» ou d'un «post-moderne» ou de chercher le message sociologique ou politique qu'il faudrait à tout prix lui faire porter. Pas tout à fait science mais décidément

¹⁰ G. Didi-Huberman, «Dialectique, oui, synthèse, non», blog *Aperçues* (2) in Mediapart, décembre 2012.

humaine, sa nature éviterait l'emploi d'une règle canonique d'interprétation à laquelle on réduirait l'œuvre coûte que coûte : «le dialecticien ne peut pas se contenter d'appliquer une procédure, et l'accent est mis sur la nécessité pour lui d'être inventif et même de devenir de plus en plus inventif».¹¹ Elle sera la porte d'entrée vers des univers d'artistes, contre une tendance qui réduirait leurs démarches à des airs de déjà-vu au risque d'oublier les formes qu'elles mettent en jeu. A travers le rapport sujet/objet, leur changement d'identité et de statut, ces quatre plasticiens se retrouvent au-delà des dispositifs qui leur sont propres. L'influence des sciences humaines, du langage et de la philosophie dans chacune de ces démarches, à des degrés divers, en est un signe.

Nous mettrons en évidence la pertinence des démarches artistiques proposées à travers une approche esthétique de la relation sujet/objet. Nous soulignerons leurs différences et leurs connivences : tel le concept de «sujet», où il convient de distinguer le *subjectif* (cadre de l'expérience) du *singulier* (originalité propre) ; le moment où l'on dit « je » et celui où s'affirme le « moi ». Dans ces créations, les postures des corps appellent l'élasticité de la langue à céder à la loi grammaticale, à la hiérarchie des compléments. Notre perception *systematique*¹², que trahit un usage saturé de la parole, doit s'en remettre désormais à une ouverture du mot dans tous les sens et contre-sens des termes. Dans les corps porteurs de concepts en chantiers, le qualificatif lui-même paraît profondément affecté : *modulable*. Pourquoi le corps porte-t-il la marque d'un concept? Parce qu'il est avant tout désigné. Peu importe que le mot soit prononcé, le sujet désignera toujours mentalement les quelconques formes auxquelles il aura affaire. Si les objets se déplacent, si les sujets se ravisent, la matière se transforme, la pensée évolue. On passe sans cesse dans le traitement d'un problème de la matière à la pensée, ou inversement : il n'y a pas de sujet observé sans sujet observant. L'usage fonctionnel de la langue est gravé dans notre mémoire, passé par les règles d'un apprentissage universel : nous formons des mots comme autant de points de repères. Nous découvrirons au cours de cette recherche que la mise en forme de postures incongrues et d'environnements ne correspond pas aux préceptes préalablement acquis. Des formes d'art nous amèneront non pas à maîtriser mais bien à *mettre à nu* le vocabulaire. Nous allons ainsi apprendre non pas à établir un sens (une direction) au phrasé mais à le contourner tel un organisme : en

¹¹ M. Dixsaut, *op.cit.*, p. 283.

¹² «Systematique » signifie la distribution d'un ensemble d'objets de connaissance selon un ordre qui en rend l'étude plus facile. Il désigne également la classification qui en résulte.

somme, retourner aux premiers balbutiements des langues et syntaxes, créer de nouvelles articulations.

Nous débuterons notre étude par un rappel de l'origine et du contexte en lesquels les deux notions sont mises en opposition. Elle prendra un tour plus pragmatique par la présentation des couples d'artistes choisis et les œuvres qui ont fait leur notoriété du début des années soixante-dix au début des années deux-mille. Le premier mouvement de la dialectique s'incarnera dans un premier binôme où nous révélerons de possibles correspondances et différences entre chaque pratique.

Le second mouvement dévoilera le motif principal : penser une nouvelle clé d'étude pour pratiquer des arts contemporains, en dehors d'une chronologie ou d'un historique qui les a précédées. La dialectique nous permettra de penser la relation de productions entre elles, avec pour point commun la rencontre spectaculaire et romanesque de sujet et d'objet. Elle sera exposée comme un art plastique de notre temps au regard du second binôme, dont nous dévoilerons les spécificités.

Le troisième temps agira comme une relève aux figures précédemment exposées et proposera une pratique de la dialectique sous les points de vue de *producteurs* et de *voyageurs*, inclus davantage dans des *situations* que dans des œuvres au sens classique : cet axe défendra une forme possible de la relation entre plasticiens, publics et collaborateurs telle qu'elle se dessine progressivement depuis le début du vingt-et-unième siècle.

CONFRONTATION

Cache-toi objet, montre-toi sujet, ou les deux?

Violette Morin, «L'objet biographique», in *Les objets, Communications*, 13, 1969, p. 132.

ACTEURS ET CONTEXTE DE LA RECHERCHE

It's alive! C'est en reprenant la célèbre réplique du film *Frankenstein* de James Whale que le journaliste Nicolas Carreau dévoile dans un article des *Inrockuptibles* le principe de l'objet animé autonome : une feuille de papier vivante qui se dresse à la simple parole de son interlocuteur. Il ajoute : «on ne regardera plus jamais notre canapé et notre fourchette comme avant»¹³. L'article en question se réfère principalement aux récentes avancées technologiques en matière de domotique, et au travail d'un groupe de chercheurs du Massachusetts Institute of Technology, le collectif Tangible Media Group. Les Hommes d'aujourd'hui et de demain n'auront plus besoin de chercher, ranger, ou encore acheter de multiples accessoires car les objets se chargeront eux-mêmes d'accomplir des tâches complexes : «plus besoin de fouiller, on nommera simplement le livre que l'on a décidé de lire et il s'extirpera tout seul puis remuera jusqu'à nous jusqu'à nous en s'ouvrant et se fermant»¹⁴. A l'homme de préférer son acte par le langage, au matériel de se distinguer de ces choses fonctionnelles ayant besoin d'une assistance humaine pour les activer et accomplir leur tâche. L'objet du futur sera donc rampant, activé par la simple voix du sujet comme un déclencheur, comme s'il fallait mettre tout contact manuel à distance, abolir la frontière entre l'objet et la pensée qui se projète en lui, active son fonctionnement. Autre innovation spectaculaire et ayant eu son petit succès, la brosse à dents interactive et sans fil qui interagit avec le téléphone portable de l'utilisateur afin de mesurer, peut-on lire sur le blog officiel¹⁵, la progression du brossage. Si certains s'inquiètent de la conversion de ces données en statistiques vendues à des compagnies d'assurances, d'autres ont désormais adopté le précieux gadget et prennent très au sérieux le chronométrage de leur brossage en le rendant visible sur une plateforme en temps réel.

Dans la vidéo introductive du collectif pré-cité on découvre le *LineForm* [fig 1], objet entièrement automatisé réagissant aux gestes de l'utilisateur et épousant chacun de ses mouvements afin d'accomplir différentes tâches. Tour à tour lampe, règle, compagnon de voyage, la mobilité de cet ustensile automatisé aux allures de robot est conçue pour être parfaitement synchrone avec celle du corps humain. Les chercheurs ont poussé la prouesse à un tel niveau qu'un logiciel peut transcrire ces mouvements en graphiques afin d'améliorer la performance de l'objet. L'âme humaine est aux commandes, non plus par l'acte lui-même mais

¹³ Nicolas Carreau, "La fin des objets inanimés". *Les inrockuptibles*, rubrique "Futurama", 27 Janvier 2016, p.27.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ connectedtoothbrush.com, "the first of its kind with bluetooth connectivity", 2014, en ligne <http://connectedtoothbrush.com/>

par l'intention et la parole. L'objet quant à lui se distingue non seulement dans son apparence et ses qualités esthétiques mais aussi par son habileté à accomplir une ou plusieurs tâches sans être activé manuellement : ainsi les chercheurs du MIT conçoivent-ils chaque sujet et objet du futur, capable d'interaction par la simple vue de l'esprit.

Est-ce là l'avenir de nos manières d'être avec les choses, le pouvoir des sujets à rentrer en contact avec des objets du monde? Si nous sommes ici dans le domaine de la recherche scientifique, rationalisée au travers de protocoles, notre étude dévoile dans le champ d'une science humaine, l'esthétique, un questionnement similaire : quel mode d'être avec les objets caractérise la pensée humaine, son développement à travers les âges?



[fig 1]

LineFORM : Actuated Curve Interfaces for Display, Interaction and Constraint
Tangible Media Group,
Ken Nakagaki, Sean Follmer, Hiroshi Ishii, UIST 2015.
©Ken Nakagaki's Web

Nous nommons souvent sujet et objet par mécanisme, voire par facilité tant leur signification découle d'un ordre grammatical ou d'une affaire de logique : ils sont pourtant, dès lors que l'on réclame une définition, une recherche sur leur origine, plus complexes à présenter. Dire «sujet», est-ce signifier celui ou celle qui agit, pense, parle? Ou bien est-ce désigner ce à quoi il ou elle fait référence par son acte, sa pensée, son langage? Un objet revêt-il une forme et une matière qui en définit la présence concrète? Ou est-ce plutôt, par extension, toute visée ou pensée élaborée par un *quidam*? A-t-il besoin de se présenter face à nous pour exister? Un aperçu des étymologies et de l'évolution de chaque concept en sciences humaines peut nous éclairer au préalable.

Couple de concepts

Sujet et Objet possèdent deux préfixes différents, *sub* (sous) et *ob* (devant), pour un même suffixe, *jectum* (jeté). Cette particularité est à l'image même de leur relation et de l'usage que nous en tirons : on utilise parfois l'un et l'autre terme pour désigner une même idée dans une phrase ou l'on entretient la confusion quant à la place occupée par ces concepts dans une réflexion. La racine latine *subjicere* signifie «placer sous» mais plus encore «soumettre» ou «assujettir». On se rappellera ici de l'emploi du terme pour désigner les *sujets du roi* sous l'Ancien Régime, soumis à une autorité souveraine et que l'on qualifierait davantage aujourd'hui d'«objets» de son bon vouloir ou de ses désirs (celui ou celle qui se *place devant* le roi et s'incline devant sa toute-puissance conformément à un rang). Il est curieux de constater que le mot «sujet» a évolué pour indiquer ensuite celui qui est responsable d'une action ou qui agit au sens noble du terme : être le maître d'une décision. Le sujet est devenu l'instance première, déterminante car considérée en tant que «condition nécessaire à l'unité d'éléments représentatifs, unité en vertu de laquelle ces représentations constituent un objet»¹⁶. Il est cet être auquel on attribue une action ou une qualité que l'on nommerait, dans une proposition, «prédicat». Revendiquant sa primauté dans l'ordre de l'existence parce que doué de raison et capable d'un mouvement réflexif, il place l'objet comme second, simple visée de l'acte. Sujet et objet sont donc pensés de prime abord comme substances qui se font face, soumises à une hiérarchie logique et métaphysique.

Il y a pourtant des idées d'objet plutôt qu'une notion figée dans l'ordre d'une phrase, celle qui voudrait le cantonner au rôle de complément ou de pièce rapportée. Trop souvent «objet» désigne cette partie d'un texte ou d'une pensée qui se place, par économie, derrière un sujet qui

¹⁶ R. Descartes, *Méditations Métaphysiques*, chap. III, Paris, Flammarion, 1993, p. 239.

le sous-tend. Ce dernier serait au centre, ce qui est complément viendrait autour, par tradition, martelé par une logique grammaticale dont nous avons intégré les codes. Mettre en valeur l'objet dans une phrase? Il le sera en apposition, démarqué dans un contexte précis. Parce que le sujet pose ou décide d'une action à mener, d'une réflexion à nourrir, il serait le premier dans l'ordre d'une énonciation. L'erreur serait de croire que cette logique exprime le propre de l'existence ou d'un vécu. C'est en ce point que les plasticiens de notre corpus jouent un rôle déterminant : ils ont incorporé ces mêmes notions et leur ambivalence dans des formes d'expressions qui soulignent cette ambiguïté voire l'enrichissent. Ils interprètent cette difficulté à attribuer à des concepts traditionnels une valeur sémantique, une place dans l'histoire des idées.

Nous ne pouvons résumer ici l'ensemble des analyses philosophiques ou sociologiques qui ont forgé l'histoire de tels concepts, cela excèderait le cadre de cette recherche. Néanmoins, afin d'éclairer nos lecteurs, nous en retracerons ici une possible chronologie.

- Marquons un premier constat : «être sujet» c'est à la fois se définir comme présent dans un monde perçu comme globalité mais aussi percuté par ce monde, modifié par les différentes qualités le composant. «Sujet» est à la fois un concept et une figure éparse : relié au terme d'identité, d'individu ou d'existence, il est aussi modifié par des réflexions de penseurs. La polysémie qu'il recouvre ne le réduit pas à un substrat logique, déterminant l'ensemble des situations dont il est acteur. Il représente aussi un enjeu en sciences humaines et en sciences sociales, en ce qu'il est porteur de représentations collectives : il agit dans et se construit par un milieu dans toute sa complexité. Rappelant des courants de pensée et des figures de la modernité comme Castoriadis, Durkheim, Martuccelli, Foucault ou Bachelard, les chercheurs Pierre Lantz et Henri Lefebvre consacraient dans les années quatre-vingt-dix un numéro de la revue *L'homme et la Société* à cette figure dynamique. Ils pointaient le risque d'enfermer ce nom commun dans une conception fixiste, en dotant le sujet de qualités qui lui seraient assignées d'avance face à un monde conçu comme processus objectif : «un sujet déjà là avant de commencer à exister [...] cette identité, comme image de soi nécessaire à l'alimentation du désir d'être soi, est peut-être nécessairement aussi toujours bougée, toujours partielle, toujours décevante, à l'instar de ces photos d'identité qui ne nous ressemblent pas [...] Etre sujet, ou plutôt le devenir, c'est partir à la recherche d'un soi qui manque, ou qui ne suffit plus - et bien peu affirmer, c'est-à-dire installer sur un support ferme un quant-à-soi sûr de lui

et dominateur¹⁷». Nous verrons que le *support ferme* dont il est question ici sera au centre d'une des démarches étudiées : plaçant le sujet en constant déséquilibre physique, au contact d'un objet du quotidien dont il ne peut plus se servir selon la fonction qui lui est attribuée par un mode d'emploi, Erwin Wurm semble questionner cette position surplombante du sujet sur un ensemble donné.

Il nous faut aussi recourir aux sciences du langage pour résoudre deux questions : de quoi le sujet est-il le nom et de qui l'objet est-il le dépositaire? C'est dans l'article de Jean-Pierre Cometti sur la "Fausse Querelle du sujet"¹⁸ que nous trouvons un premier élément de réponse : l'auteur livre son analyse de l'ouvrage de Vincent Descombes, *Le complément. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, en rappelant en premier lieu que la grammaire traditionnelle distingue sujet et complément d'objet et attribue un rôle particulier aux verbes pronominaux, ceux qui soulignent le fait d'agir de soi-même. C'est cette capacité du sujet à se mettre en regard de lui-même, face à l'environnement en lequel il évolue, qui est au cœur d'un malentendu, d'une erreur de jugement. *Complément* est ici le terme qui donne à l'ouvrage son titre et qui est au cœur de la pensée du linguiste Lucien Tesnière, dont l'analyse sur la structure syntaxique fait autorité. Pour ce dernier, il convient de distinguer dans l'agencement d'une phrase non pas un sujet et un complément d'objet mais deux types de compléments, et de ne plus avoir recours à un sujet comme lieu logique ou substrat immuable structurant l'ordre d'une pensée ou d'un acte. Parce que nous abusons, à tort, de cette figure comme un point fixe autour duquel se comprennent des objets et des circonstances, nous oublions qu'il est un complément comme les autres, gravitant autour d'un noyau central qu'incarne le verbe. C'est ce dernier qui structure les termes de l'énoncé, les expressions de la pensée ou une suite de paroles.

Sujet et objet sont donc des compléments de type actanciel qui impliquent de penser leur relation non en terme de hiérarchie ou de système de valeurs mais de parallélisme : cela illustre bien ce passage fréquent de l'un à l'autre terme dans le cours d'une discussion. Jean-Pierre Cometti rappelle que ce constat ne vient pas résoudre le concept philosophique de sujet mais qu'il dévoile ce que l'usage syntaxique a fait, à tort, jouer au mot : un rôle de premier actant dans l'organisation d'un discours ou dans la mise en ordre d'une pensée. Logiquement, on apprend à placer le sujet en tête de phrase, par rapport à des situations en lesquelles il s'implique, qu'il détermine ou qui influent sur sa nature : «en réalité, l'élément déterminant

¹⁷ E. Guibert-Sledziewski. «Sujet et identité». *L'Homme et la société*, n°101, Théorie du sujet et théorie sociale, Paris, L'Harmattan, 1991. pp. 43-44.

¹⁸ J-P. Cometti. «La fausse "Querelle du sujet"». *Acta fabula*, vol. 5, n°2, été 2004, p. 2.

de la phrase est ici constitué par le verbe et ce n'est qu'au prix d'un abus ou d'un *malentendu*¹⁹ que nous conférons au sujet - comme "premier actant" - le rôle d'une condition qui s'accorde avec ce que la philosophie se plaît à considérer²⁰. Lucien Tesnière place sujet et objet comme deux actants dans la structure d'une syntaxe et précise que la différence est avant tout d'ordre sémantique : l'un et l'autre peuvent changer de fonction dans le cours d'une énonciation mais leur nature est commune. Il fait en quelque sorte jouer à sujet et objet des rôles de pivot dans la construction d'une pensée et d'un langage : le sujet serait «une entité entrant dans la catégorie des suppôts d'action et de changement, pouvant jouer un rôle actanciel dans une histoire, de sorte qu'on peut se demander s'il est *le sujet* de ce qui arrive, ou s'il en est *l'objet*, ou s'il en est *l'attributaire*²¹ [...] le sujet *signifie* tout autant que le complément d'objet de la phrase narrant une action transitive». Remarquons l'ordre des mots dans l'expression du linguiste : «sujet» est soumis aux permutations que le propre d'une syntaxe lui fait subir.

La chercheuse Marie-Madeleine Bertucci rappelle à son tour qu'un sujet pensé comme souverain sur le monde qui l'entoure suscite querelles et débats dans la pensée contemporaine. Il y apparaît comme une figure corrélée à tort ou à raison aux événements historiques et politiques qui en modifient la substance²². «Sujet» désignerait l'homme selon une double aptitude : être capable de réflexivité et de construire une identité, un cheminement de pensée qui lui seraient propres. Ces deux grands axes déterminent depuis Descartes la notion de subjectivité, fondée sur la possibilité pour l'homme d'être conscient et responsable de ses actes. Marie-Madeleine Bertucci renvoie son lecteur au *Discours de la Méthode* et à l'image du sujet comme être «transparent» ; un être perméable au monde et aux formes qui lui préexistent. Evoluer en tant que sujet signifie poser une réalité comme entité indépendante de soi et en découvrir l'organisation, les lois propres à la nature. C'est grâce à des idées présentes en lui et par le fruit d'une méthode que le sujet corrige erreurs ou illusions tout au long de ce

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

²⁰ J-P. Cometti, *op. cit.*, p. 2.

²¹ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

²² M-M. Bertucci, «La notion de sujet». *Le français aujourd'hui*, n° 157, 2007/2, pp. 11-18.

Il faut préciser que l'auteure conclut son analyse en replaçant la figure du sujet dans la littérature du vingtième siècle. On y découvre un sujet divisé, morcelé, et une capacité, au cœur de l'écriture, à produire un sujet se racontant. Elle axe sa pensée sur l'identité narrative et la figure d'un sujet à la fois lecteur et scripteur dans le récit de vie : «le "je" se pose en tant que sujet en s'écrivant par l'acte d'énonciation tout comme le lecteur se construit en tant que sujet à travers la lecture et l'acte d'interprétation qu'elle induit, dans une relation à l'altérité, qui fait disparaître la figure métaphysique d'un sujet réputé souverain.» L'article est écrit en 2007, soit au moment même de l'émergence des réseaux sociaux, de la construction d'identités numériques ; le récit de soi et sa mise en scène dans des flux d'informations en temps réel dessinent un sujet apte à se réinventer en permanence.

parcours. Il s'agit de découvrir un réel déjà organisé de manière définitive où «l'objet existe indépendamment du sujet»²³. Sur ce point, le développement kantien crée une rupture : le sujet n'est pas traversé par les lois propres à une réalité indépendante et dont il devrait découvrir l'organisation mais élabore une théorie «qu'il vérifie par la suite dans l'expérience, ce qui le conduit à exercer un pouvoir sur le réel»²⁴. Ce sujet «transcendental» suppose un équilibre entre les catégories de la sensibilité et de l'entendement, ces mêmes catégories qui sont à l'œuvre dans l'expérience esthétique : «ils comprirent que la raison ne voit que ce qu'elle produit elle-même d'après ses propres plans et qu'elle doit prendre les devants avec les principes qui déterminent ses jugements, [...] qu'elle doit obliger la nature à répondre à ses questions et ne pas se laisser conduire pour ainsi dire par elle»²⁵.

Le nœud du problème posé par la notion de sujet et de subjectivité réside dans le passage à la modernité : l'entrée du concept dans le champ des sciences sociales a conduit à l'émergence d'un paradigme qui associe «sujet/subjectivité» à «individu», de manière abusive: «disparaissent ainsi dans la conception moderne la dimension d'universalité du sujet et sa position de surplomb»²⁶. C'est toujours cette question de l'autonomie du sujet, capable d'un retour de la pensée sur elle-même, harmonisant ses expériences au sein du monde ou d'une collectivité qui est au centre des débats. Individu rime-t-il avec introspection, intériorité et réflexivité? Ou bien est-il aussi caractérisé par sa relation au monde et transformé par lui? Il a beau être défini *a priori* comme agissant et structurant ses actes vis-à-vis d'une réalité extérieure ou d'expériences au sein d'un environnement social, il reste fondamentalement modifié par cet espace : «il pense avec le collectif dans lequel il s'engage, selon des modalités définies avec précision par le contexte»²⁷, voire sous la critique négative de Michel Foucault, normalisé par des discours sur cette vision positive et vulgarisée de la subjectivité, moyen pour le pouvoir de contrôler l'individu ; faire croire à une liberté individuelle alors qu'existe une influence extérieure, «des procédés calculés, des techniques, des “sciences“ en fin de compte qui permettent la fabrication de l'individu disciplinaire»²⁸. Face à ce glissement du

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, «Préface de la seconde édition», (1787), Paris, PUF, 1975, p. 17.

²⁶ M. M Bertucci, *ibid.*, p. 13.

«La subjectivité est un espace réflexif : celui de la représentation de soi. Elle est aussi le lieu de la prise de conscience par l'individu de ses représentations et de sa relation au monde. Ainsi, il n'y a plus de frontière étanche entre l'expérience sociale et la subjectivité. Celle-ci a une part importante dans la construction de l'identité, ressentie par l'individu comme étant hors social. Néanmoins la subjectivité a une part de social alors qu'elle est vécue comme relevant la sphère de l'intime, sans que soit perçue cependant forcément par l'individu, la part commune avec les autres».

²⁷ J.-C. Kauffmann, *Ego: pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001, p. 209.

²⁸ M. Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976.

sujet vers l'individu comme paradigme de la pensée contemporaine, Marie-Madeleine Bertucci nous rappelle également la conception élaborée par André Touraine, affinant la définition du concept dans la modernité : par sujet, on entend non seulement cet individu capable de réflexivité mais surtout cet «acteur» capable d'un recul critique sur ses moyens d'actions et sur sa présence dans la sphère sociale, c'est-à-dire en regard d'autres sujets au travail. Par sujet on entend l'Homme, au sens générique du terme, doté d'une capacité de contestation des normes culturelles ou des valeurs sociales. La définition moderne ne place pas le sujet comme un point fixe surplombant le monde et son organisation mais comme un moyen de résistance, capable de contestation et de liberté : «le monde moderne est au contraire de plus en plus rempli par la référence à un Sujet qui est liberté, c'est-à-dire qui pose comme principe du bien le contrôle que l'individu exerce sur ses actions et sa situation [...]. Le Sujet est la volonté d'un individu d'agir et d'être reconnu comme acteur»²⁹.

C'est cette figure du sujet acteur, capable de recul critique sur ses moyens d'actions, qui est tour à tour questionnée, détournée, renversée chez Erwin Wurm, Philippe Ramette, Guy de Cointet et Isabelle Cornaro. Tous ont une manière de jouer sur cette capacité de contrôle, de penser les termes de subjectivité, d'individu, de raison et de liberté dans des espaces qui modifient leur statut. Cette figure du sujet devient chez eux une sorte de *morphing* : une transformation continue, de la façon la plus fluide possible, d'une forme à une autre.

- Marquons un second constat : cerner l'objet s'apparente à la démarche d'un félin. Il nécessite des phases d'approches. Il faut le scruter, par ses qualités physiques, analyser les caractéristiques qu'il recouvre, les signes qu'il émet, l'expérimenter en le prenant en main et découvrir son potentiel d'utilisation.

Une définition englobante pourrait correspondre à celle proposée par Jacques Mathieu dans la *Revue de culture matérielle* en 1987 : «une entité mobile et indépendante, sans limite de taille ou de volume -si minime soit-elle- et répondant à un usage ou une fonction. Il n'est pas question de qualifier l'objet au départ, en le considérant traditionnel ou moderne, artisanal ou esthétique, populaire ou savant.»³⁰ Il y a des espèces et des styles d'objets qui renvoient à autant de contextes de productions et d'appropriations. Dire «objet» ne renvoie donc pas simplement à ses propriétés matérielles, ses qualités de mobilier ou son expérience

²⁹ A. Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Livre de Poche, 1992, p.267.

³⁰ J. Mathieu (dir.) «L'objet et ses contextes». *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, [S.l.], juin. 1987, p. 5. Les schémas accompagnant l'article sont reproduits dans la section *Ce que l'objet dit des hommes*, pp. 119-120.

manipulatoire. Il fait sens de par ses qualités intrinsèques (matière, forme, couleur) et le symbole qu'il incarne (signe de reconnaissance entre initiés). Il peut tout aussi bien renvoyer à un mot, une pensée ou un phénomène. Il ne parle pas mais fait parler : le problème n'est pas de poser une définition mais de cerner le concept à travers des systèmes de classement ou de description. Ne dit-on pas que l'on place toute sa mémoire ou son histoire personnelle dans quelque objet de son patrimoine ou de son héritage? Il n'y a donc pas de définition *stricto sensu* de l'objet mais des tentatives de définitions, des sortes de généalogies à travers ses formes et ses contextes que des penseurs en sciences humaines mettent à jour. Ils élargissent ou restreignent leur champ d'étude aux agissements de producteurs d'objets, de propriétaires et aux ensembles entourant des situations concrètes. Tout comme le sujet peut être saisi dans une forme littéraire, à l'image des écrits de Marie-Madeleine Bertucci auquel nous faisons référence, il est opportun de se pencher sur ce qu'une écriture du vingtième siècle fait de l'objet comme phénomène.

Nous citons page suivante un extrait du roman *Le planétarium* de Nathalie Sarraute, publié dans sa première édition en 1959³¹ :

³¹ N. Sarraute. *Le planétarium*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1972, pp. 238-239.

«Oh, Maine, quelle jolie chose... C'est ravissant...» Il prend la fine amphore par chacune de ses anses et la tient en l'air à bout de bras, il plisse les paupières pour mieux la voir, et la pose avec précaution sur la cheminée... «Là...il faut la mettre ici, c'est tout indiqué... Ce sera l'ornement du salon...» Il s'écarte, il passe des mains caressantes le long de son col, de ses anses, de ses flancs... il la tourne un peu... «Comme ça, c'est parfait... On peut voir dans la glace le reflet de ce faune admirable, de ce char... Quelle pureté de trait, c'est étonnant...» Mais il n'y a rien à faire, le courant ne passe pas. Il sent dans tous ses gestes, dans ses mots, dans ses intonations quelque chose d'un peu guindé, un apprêt, une outrance, tout cela manque de chaleur, de vie... on dirait d'assez gauches et grossières copies exécutées de mémoire d'après un modèle imposé, un modèle parfait qu'il connaît bien et qu'elle connaît, elle aussi : elle compare à ce modèle idéal ces plates copies, assise là, sur le divan, toute droite, très calme, juste un peu surprise, sûrement, - mais elle ne veut pas le montrer - un peu déçue, frustrée... une image de lui est en train de se graver en elle, que rien ne pourra plus effacer, elle va l'emporter ici, la conserver... il faut empêcher cela, il tourne vers elle un visage où il s'efforce d'exprimer l'admiration, le ravissement qui sont là pourtant en lui, il les sent... «Cette amphore me fait penser à celles que j'ai vues au musée d'Arezzo, il y en avait de très belles... Maine, vraiment vous nous gâtez trop, c'est trop gentil...» Mais ce n'est pas sa faute, à lui, il n'y est pour rien... Voilà, il le sait, ce qui empêche ses sentiments de couler, forts, libres, chaleureux, dans ses mouvements, c'est cette masse inerte, là, près de lui, ce bloc lourd... C'est vers cela que toutes ses forces, que toutes les ondes qu'il émet dévient, il faut ébranler cela, le faire vibrer.

Il semble impossible de trancher dans le texte de Nathalie Sarraute tant les bribes de pensée de ses personnages et le morcellement de chaque figure se dessinent corrélativement à l'objet qui leur fait face. Tout dans cette écriture montre qu'au lieu de donner à chaque sujet son identité propre, l'objet n'apparaît que comme une masse, à défaut d'être un support d'action. C'est un bloc envahissant, aspirant même sur son passage les sentiments des protagonistes qui n'arrivent pas à communiquer. Amphore, cheminée, armoire se dérobent sans cesse à leurs propriétaires, mettent au jour ce qui dans leur façon d'être sonne faux. Ce sont, pour reprendre les termes de Tiphaine Samoyault, des «choses sans objet : dans cette copie d'univers, où les personnages sont comparables à de faux astres [...] les choses seraient comme ces micro-étoiles qui les éclairent»³². Les éléments de décor dans *Le planétarium*, en particulier dans le dernier mouvement du livre, jouent à la fois le rôle de cadre et de rupture, ce sont des points de relais pour les personnages et l'expression de leur pensée mais ils peuvent aussi trahir leur manque de confiance, leur incapacité à dévoiler leur vrai visage. Ils sont bien l'expression d'une tension de sujet vers objet et inversement : parce que ce vase si «ravissant» a des allures d'amphore contemplée dans un musée de Toscane, Alain tente de se mettre à sa hauteur, louant les qualités esthétiques de cette pièce de mobilier qui ira parfaitement sur la cheminée. Juste place des choses pour se mettre soi-même à son aise : si cela sonne faux, si l'équilibre qu'il tente d'instaurer entre lui, Maine et l'amphore se casse, c'est en raison de ces «mouvements intérieurs que l'objet déclenche»³³. Alain ne possède que des copies d'objets de valeur qu'il tente d'organiser pour se fondre dans un personnage qui ne lui correspond pas, qui empêche ses sentiments profonds d'advenir. Les pièces de mobilier ne sont pas rares mais faussement originales, copies de copies à l'inverse des trésors secrets ou de l'énorme butin somptueux constitué par d'autres personnages du roman. Alain, lui, tente de faire correspondre son identité à des airs de belles choses qui meubleraient avec goût son salon et lui conférerait une raison d'exister pour les autres : « je » m'élève, « moi », de l'ordre des choses sans nom par la valeur d'un objet que j'ai obtenu à force de patience et de labeur.

De toutes les valeurs dont l'objet est investi, par sa morphologie, son style, sa fonction, son usage, le potentiel esthétique qu'il représente ici permet à Nathalie Sarraute d'en réfléchir la portée et le rôle dans l'existence du sujet qui le produit, le rêve ou le pense. L'idée d'objet est constellée de caractéristiques principales où la valeur artistique, le symbole de l'objet culturel possède une particularité. Documenté, archivé ou érigé en pièce rare, conservé comme pièce unique, c'est l'objet rêvé par excellence, voire le modèle de ce que le sujet

³² T. Samoyault. «Des choses sans objet. Nathalie Sarraute» in *Littérature*, n° 118, 2000. p. 25.

³³ M. Saporta. *Portrait d'une inconnue, entretien avec Nathalie Sarraute*, L'Arc, n°95, 1984, p. 23.

voudrait posséder pour se donner une importance : «Nathalie Sarraute ne cesse ainsi de dénoncer les illusions de la belle forme, qui ne produit au mieux que des microcosmes ou des imitations [...] tout y est figé dans le stéréotype et la composition immobile, de circonstance, qui met en évidence le caractère factice des objets dont s'entourent les personnages»³⁴. Ainsi, l'œuvre que produit l'auteure par sa forme d'écriture permet de déconstruire la figure de l'objet qui servirait à meubler le cours du temps, à remplir les pièces d'une nouvelle habitation ou au contraire changer son sens par une disposition savante de vases, de cadres, de parures.

Le personnage de cet extrait court les antiquaires, cherche à s'acheter un style personnel par l'art de débusquer la pièce rare mais n'obtient que de pâles copies, des ersatz d'objets authentiques qui retournent à leur statut de choses informes valant seulement comme matière première. L'amphore se dissout en masse inerte, lourde, elle sonne faux, comme le reste : «la forme, comme singularité stable, est à tout moment défaite par son artificialité et son indécision ; elle est masque trompeur organisé autour d'un vide [...] l'accumulation de choses marque plutôt la faillite de la sécurité qu'elles auraient pu apporter»³⁵. Le personnage de Germaine Lemaire, romancière célèbre dans le roman, est aussi comparé à Mme Tussaud, qui donne son nom aux figures de cires qui peuplent le musée du même nom à Londres. Tout se passe comme si chaque copie d'objet et leur fiction renvoyaient aux hommes des mouvements empruntés. Plus la description des objets du *Planétarium* se précise et plus chaque protagoniste se dissout sous un masque sans expression : «le lecteur traverse ainsi cette galerie de portraits à jamais immobiles, privés de substance organique, dont les masques dissimulent la vacuité. Leurs propriétés sont celles des choses et s'étalent comme une flaque fondue sur l'ensemble du livre»³⁶.

C'est un peu ce que les installations d'Isabelle Cornaro, nous le verrons, reflètent : une sorte de *planétarium* inversé où l'on distingue de prime abord des formes vagues et inertes sur des socles massifs et qui prennent, à mesure que l'on s'en approche, un potentiel esthétique : de choses inconnues elles deviennent des objets de valeurs parce que le regard porté sur elles s'attarde et en cherche l'histoire, le vécu. La série d'installations que nous étudierons, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, c'est le *Planétarium* sans les figures de cire mais avec des objets originaux et leurs moulages : des éléments qui apparaissent au fur et à mesure dans

³⁴ T. Samoyault, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.

³⁶ *Ibid.*, pp. 31-32.

l'espace de l'œuvre, tandis que le spectateur qui passe entre des socles et des cimaises en est le lointain parent.



Penser sujet et objet en terme de dialectique c'est entrer dans le nerf de la guerre, s'immiscer dans une relation intime. C'est s'interroger sur la nature de nos émotions. S'énerver sur un «truc» égaré par maladresse, prendre une énorme colère parce que tel «machin» ne fonctionne plus ce jour-là alors qu'il nous était absolument nécessaire. Cruelle coïncidence, son parfait état de fonctionnement nous laissait penser quelques jours auparavant que nous pouvions compter sur lui. Cas similaire pour l'objet définitivement disparu : qu'il se laisse oublier lorsqu'il ne nous est pas nécessaire et il devient indispensable, regretté même, lorsqu'il manque à l'appel ou n'est plus placé sous nos yeux. Nous attribuons une plus grande valeur à l'inutile qu'à l'utile, même le plus embelli et décoratif des objets en sera diminué dès sa première utilisation. On ne se sert pas d'un objet d'art inestimable, on le touche avec les yeux. Il suffit de soumettre un proche à l'expérience suivante : en présence d'un beau stylo ou d'un cahier à la finesse du papier et du lignage, ira-t-on écrire de la même façon qu'avec un stylo bon marché ou un cahier de brouillon? Le prestige et la valeur de l'objet déterminent la tâche de travail, son type et la morphologie du sujet qui le possède. S'installer à son bureau passe par un cérémonial : nos objets fétiches, rassurants, nous entourent le temps de la tâche à remplir et peuplent notre mémoire. Les maniaques du rangement éprouvent non tant le plaisir à voir le résultat de leur aménagement, de leur assemblage, que celui d'être plongés dans l'activité elle-même : jouer avec les objets comme s'il s'agissait des pièces d'un ensemble qui devra faire sens.

Rappelons-nous, pour terminer sur une note humoristique, de cette publicité mettant en avant un sujet qui utilise son objet fétiche et qui se trouve soudain désemparé devant son arrêt de fonctionnement [fig 2]. Il lui donne alors un surnom («kiki», «titine», «coco» ou «gégé») comme on désignerait un membre d'une famille. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'après l'avoir déposé dans un bac de tri sélectif, il retrouve l'âme de cet objet disparu dans un appareil neuf mais appartenant à une toute autre catégorie d'utilitaire domestique : aspirateur mobile, fer à repasser, sèche-cheveux, grille-pain, perceuse. Pour sensibiliser la population française au recyclage, les publicitaires ont renforcé le lien affectueux qui existe entre un sujet et ses appareils ménagers. Effet remarquable dans chaque spot publicitaire, la situation mise en scène

rend expressif chaque objet tenu en main par un acteur sans qu'il ne soit pour autant animé ou doté de parole³⁷.



[fig 2]

Kiki le grille-pain. Capture d'écran ©[eco-systemes.fr](https://www.eco-systemes.fr)

³⁷ Le spot publicitaire est visible en ligne : [<https://www.youtube.com/watch?v=oaogtNToOIU>].

Au couple de concepts répondent des binômes de plasticiens : Erwin Wurm et Philippe Ramette/ Isabelle Cornaro et Guy de Cointet. Deux paires en lesquelles le face à face du sujet et de l'objet prend forme par des performances, installations, sculptures, poésies visuelles, dessins ou encore mises en scène. Ces champs disciplinaires nourrissent des œuvres à la fois singulières et cohérentes. Une présentation sommaire de chaque artiste permettra au lecteur de mieux situer ces pratiques au sein des arts plastiques.

Binômes de plasticiens

Né en 1954, sculpteur autrichien de formation et ayant suivi différents ateliers artistiques à l'École des Beaux-Arts de Vienne, Erwin Wurm a initié dans les années quatre-vingt-dix les *One Minute Sculptures* [fig 3], ces moments d'interaction, avec instructions à l'appui, entre un sujet du monde moderne et un objet du quotidien détourné de son usage. Devenues une marque de fabrique³⁸ voire propices à la citation ou au détournement, leur auteur n'a eu de cesse d'en décliner des séries, plus ou moins spectaculaires et absurdes, comme autant de variations autour d'un même principe : la pose d'une minute où un être vivant se heurte à un objet en apparence insignifiant et inaugure une forme de tension. Souvent empêtrés dans une armoire posée à l'horizontale, un fauteuil basculé à la verticale, en équilibre sur une porte entrouverte, les membres du public tiennent la pause, se sachant photographiés pour l'occasion. Son œuvre recoupe à la fois les pratiques de la sculpture, de la vidéo et de la performance³⁹. Il se situe dans un questionnement de la sculpture contemporaine, au-delà des moyens et techniques traditionnels, pour interroger forme et espace avec une plus grande fluidité. La pratique plastique qu'il définit s'entoure de précises instructions textuelles et graphiques précédant l'acte performant lui-même.

Né en 1961 à Auxerre, Philippe Ramette développe depuis les années quatre-vingt-dix un travail sur la fonction de l'objet dans sa relation au corps. Si le bois est son matériau d'élection, c'est en raison de son aspect désuet dans un monde de l'art rempli de produits manufacturés. Son œuvre parfois qualifiée de « surréaliste », à l'image du célèbre *Balcon II* [fig 4] sur la baie

³⁸ Collaborant avec de grands groupes de luxe ou des magazines de mode, Wurm ne s'est jamais caché de ses affinités avec la culture populaire : il a travaillé avec Claudia Schiffer pour Vogue ou encore Hermès, les *One Minute Sculptures* étaient aussi la base d'un clip des Red Hot Chili Peppers.

³⁹ Son travail conserve l'inspiration majeure du mouvement Fluxus, qui invite à chercher l'art dans le mouvement même de la vie et dans les conditions de l'existence. L'artiste se tient cependant à distance de tout mouvement qui tendrait souvent selon lui à une fétichisation pauvre de l'objet d'art, même si ses propres œuvres sont souvent rattachées à l'art minimal ou conceptuel.

de Hong Kong, se caractérise par l'invention d'objets insolites entièrement pensés et conçus en atelier. La photographie est un certificat visuel de ces objets conçus en tant que sculptures. Les croquis préparatoires préfigurent dans les moindres détails le dispositif imaginé par l'artiste. Ses performances dosant humour et ironie, mélange de situations irrationnelles et de perspectives inédites, notamment celles conservés dans les collections du Frac Bourgogne et de la Villa Arson de Nice, sont également construites dans le sens et l'atmosphère propre à un lieu naturel ou historique.

Née en 1974 à Aurillac, Isabelle Cornaro est d'abord historienne de formation. Diplômée de l'Ecole du Louvre puis de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, elle développe une œuvre reconnue sur la scène internationale depuis une dizaine d'années. Elle y suggère, questionne et déforme des références historiques et culturelles en pensant sa propre relation aux objets qui l'entourent [fig 5]. Interrogeant la notion de fétichisme et dévoilant le contexte particulier de certains d'entre eux, issus d'une histoire coloniale ou teintés d'exotisme à l'image de ces tapis persans qui forment l'arrière-plan de ses premières installations, elle les situe aussi dans une construction théorisée du paysage classique, rendu palpable par des plans déterminant l'emplacement définitif des socles sur lesquels seront posés les objets. Cette rigueur préalable à chaque installation lui permet de s'adapter à l'espace d'exposition et à son cadre géographique ou historique.

Né à Paris en 1934, Guy de Cointet élabore son œuvre au début des années soixante-dix à Los Angeles, loin de l'attraction new-yorkaise mais non sans avoir fréquenté la Factory d'Andy Warhol et avoir été l'assistant du sculpteur Larry Bell. Dans le sud de la Californie, le bouillonnement artistique dans les universités américaines mêlant art conceptuel, performance et vidéo a influencé sa démarche, classée à la fois dans le registre de la performance et celui des arts de la scène. Dans un contexte où l'art de la performance, contrairement à New-York, est encore en construction et n'a pas de réalisation fondatrice comme celle d'Allan Kaprow à la galerie Reuben en 1959, les acteurs de la côte ouest ont encore tout à construire et émergent dans une sorte de flou culturel et politique. Aux deux mouvements majeurs que sont le Pop Art et le Minimalisme répondent les premiers happenings, des concerts de rock et du théâtre de rue à San Francisco ou à Berkeley. Guy de Cointet participait alors, au côté d'Eleanor Antin, Norma Jean Deak et Nancy Blanchard, d'une forme de performance assez étrangère aux manifestations de l'époque. Le critique Richard Armstrong les qualifie « d'activité frénétique dans une oasis

de quasi-rationalité»⁴⁰. La commissaire d'exposition Cornelia Butler parle elle d'un «théâtre surréaliste, nimbé de banal et de fantastique»⁴¹.

⁴⁰ R. Armstrong. «Guy de Cointet, Los Angeles county Museum of Arts, Otis Art Institute», *Flash Art*, mars-avril 1980, p. 30.

⁴¹ C. H. Butler, «TIC TAC, TIC TAC, Talk Talk Talk ...», *Guy de Cointet*, Magasin, Grenoble, 1996.



[fig 3]
 Erwin Wurm, *Untitled*, 1999,
 matériaux mixtes et encre sur bois, performance
 réalisée par l'artiste, photographie couleur,
 collection particulière.



[fig 4]
 Philippe Ramette, *Balcon II (Hong Kong)*, 2001,
 épreuve chromogène contrecollée sur aluminium,
 155,5 x 126 cm.
 Donation Caisse des dépôts et consignations, 2006.
 © Georges Meguerditchian, Centre Pompidou, Paris.



[fig 5]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (III)*, 2010, laine, contreplaqué, céramique, métal, papier, plâtre, terre, béton, bois, plastique, diapositive, pierre, jade, rouge à lèvres, miroir, 280 x 460 x 455cm.

© Centre Pompidou, Paris.



[fig 6]

Guy de Cointet à Sante Fe, Nouveau-Mexique, 1979, photographie noir et blanc.

© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris. Photo : Bernard Plossu.

Résumons :

- Erwin Wurm axe ses performances sur le contact physique entre des objets du quotidien et des corps humains qu'il conçoit comme des sculptures auxquelles on ajoute ou retire du volume. Ces pauses d'une minute matérialisent des gestes et des formes du corps en mouvement. Les postures peuvent paraître absurdes mais montrent aussi l'envers de ces attitudes que l'on considère comme allant de soi, amplifiant et déformant des mouvements répétés par la force de l'habitude et des conventions.

- Philippe Ramette crée des dispositifs et des objets qui dévoilent une autre manière d'être, celle dont il rêve avant d'imaginer, sur le papier, des ascensions irrationnelles ou des « objets à coups de foudre » qui réunissent deux inconnus.

- Isabelle Cornaro met en œuvre un plan soigneusement ordonné d'objets sortis de brocantes ou de son atelier dans une installation conçue comme un paysage à plusieurs strates, des histoires de points de vue qui se créent dans le temps du déplacement.

- Guy de Cointet, en conciliant théâtre et performance, amplifie les manières d'être avec les objets au travers d'attitudes et de conventions détournées jusqu'à l'absurde, encadrés par une nouvelle grammaire faite de volumes, de textes et de codes graphiques.

Une précision ici, dans le cadre de cette recherche : il y a, pour nous, dans ces quatre démarches, une habileté à faire se rencontrer sujet et objet qui ne se perçoit pas avec autant d'acuité dans d'autres productions d'art contemporain. Elles ne peuvent se réduire à la forme de l'œuvre présentée ni aux appellations des cartels : sculpture, installation, performance ou vidéo. Il y a, au cœur même de leur élaboration, un appel, si suggéré soit-il, à une puissance dialectique. C'est elle que nous avons ressentie en premier lieu en abordant leurs expositions, de Paris à Madrid, de Londres à Bruxelles.

SUJET CONTRE OBJET : OPPOSITION

Erwin Wurm et Philippe Ramette forment le duo qui incarne le premier mouvement de notre étude : ils expriment, dès leurs croquis préparatoires, le face à face de sujet et d'objet de manière radicale, parfois brutale, souvent risquée et mouvementée. A mesure que nous explorerons leurs démarches, nous verrons que cette confrontation fera passer ces deux concepts de l'opposition au dialogue.

Le parcours « Le Génie du Lieu », réunissant des œuvres de la réserve du FRAC Bourgogne à Dijon en septembre 2005, est un des premiers à exposer le travail des deux plasticiens. Si un thème est imposé en fonction du cadre historique : « Comment réinventer l'espace historique du Palais des Ducs? », on pourrait facilement aborder les travaux de Wurm et Ramette en ne se référant qu'aux cartels précisant qu'il s'agit d'installation et de sculpture, côtoyant celles de Michel Verjux ou de Didier Veirmeren au même étage. On aurait tort d'exclure un autre angle d'approche, de ne considérer les pièces présentées que comme des œuvres d'art contemporain sorties des réserves d'un fond régional pour correspondre à une thématique annuelle, un festival saisonnier. Exposés au côté du conceptuel Laurence Weiner à la *Machine tournante* minimaliste de Xavier Veilhan, les travaux d'Erwin Wurm et de Philippe Ramette ont une particularité commune : chaque sculpture sous-tend la présence du sujet ou de l'objet que sa forme première, d'apparence *minimaliste*, occulte. D'un côté il s'agit de l'être doué de connaissance, de l'autre un but fixé, posé ou nié.

Dans une première salle se trouve le *Harnais* [fig 7] réalisé par Philippe Ramette, une camisole de cuir noir rigide accrochée au plafond qui « propose un point de vue virtuel de l'espace d'exposition, suggère l'idée d'arracher le spectateur à son équilibre habituel »⁴². Ce que nous observons tout d'abord est une sculpture vissée au mur, unique et inaccessible. Mais le vide qui semble gonfler le harnais tendu de part et d'autre du plafond suggère la présence d'un possible porteur. Le *Harnais* semble avoir déjà éprouvé le corps d'un humain. Il laisse deviner au spectateur la trace d'un usage, comme si l'objet renfermait quelque volume en puissance. L'ombre portée sur le mur, grâce au jeu d'éclairage, lui confère qui plus est un effet spécial, comme s'il nous apparaissait par dédoublement. En fixant l'objet un certain temps, il se passe alors un curieux phénomène : le *Harnais* semble avoir fait son propre chemin, indépendamment

⁴² E. Latreille, in « Le Génie du lieu » (dir. Eva Gonzalez-Sancho), *Oeuvres et créations des artistes de la collection du Frac Bourgogne*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris, Ereme, 2005.

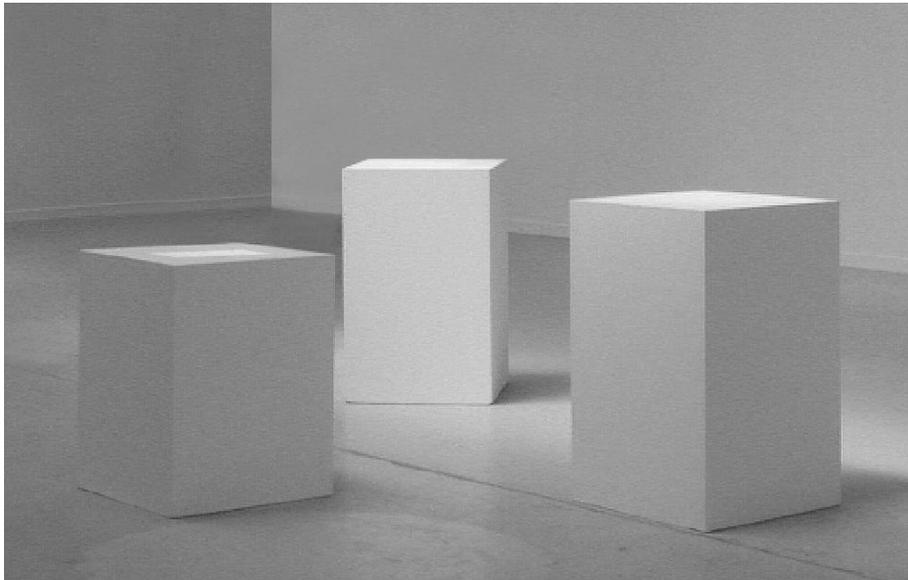
du sujet pris dans ses lianes. Il est là, seul, vissé au plafond comme si l'on avait cherché à arrêter sa course.

Dans une salle voisine, une production d'Erwin Wurm, trois blocs de granit blanc disposés à même le sol, a l'apparence d'une sculpture minimaliste. Il faut plutôt s'attarder sur le titre, non dénué d'ironie, qui agit en fonction de leurre verbal et iconique : *Descartes, Montaigne, Kant*⁴³ [fig 8]. Les trois blocs sont en fait des socles sur lesquels ont été saupoudrées de fines couches de poussière autour d'une forme carrée posée sur chacun d'eux, laissant apparaître distinctement une précédente disposition de bustes de marbre. Cette simulation, après leur retrait, de la disparition de bustes font de ceux-ci la représentation prétendue des philosophes dont il est question mais renvoie également à l'excellence de leur œuvre comme matière à discourir. Ils ne sont pas effectivement visibles mais sous-entendus implicitement dès lors qu'ils deviennent un élément décisif légitimant la portée de l'œuvre produite. Wurm et Ramette sont les seuls artistes présents au même étage du Palais des Ducs à inclure comme révélatrice de l'œuvre la tension entre sujet et objet qui l'institue, la précède ou l'incarne par le biais d'un postulat. Chaque sculpture sous-tend la rencontre entre subjectivité et corps concret de la matière brute. La récurrence de ce procédé est une forme de signature. Elle démontre l'exclusivité des démarches qui font se tutoyer sujet et objet au sein d'un même art plastique. Les autres œuvres présentées lors de l'exposition seraient plutôt abordées comme sculptures en soi. Elles ne semblent pas imbibées de cette présence si particulière, parce que non directement décelable, d'un sujet qu'elle que soit sa forme ou sa trace, et d'un objet quelle que soit sa fonction, son rôle. Les œuvres d'Erwin Wurm et de Philippe Ramette appellent ainsi par l'une ou l'autre instance présentée effectivement en une heure et en un lieu sa complémentaire, toujours indicielle.

⁴³ Pièce réalisée pour l'exposition « Poussière (*Dust Memories*) », Frac Bourgogne, Dijon, 13 juin-5 septembre 1998.



[fig 7]
Philippe Ramette, *Harnais*, 1995, cuir, métal,
150x140x140cm, collection Frac Bourgogne.
© Frac Bourgogne, Dijon.



[fig 8]
Erwin Wurm, *Montaigne, Descartes, Kant*, 1999, trois socles en
bois peint pris dans les réserves du Frac Bourgogne, poussière,
80 x 60 x 60 - 100 x 60 x 60 (x 2), don de l'artiste.
© Frac Bourgogne, Dijon.

Un vis-à-vis de forces

Les êtres et les choses sont caractérisés par leur énergie, leur dynamique : ce qui modifie l'état de mouvement ou de repos d'un corps. Comme on peut le voir dans nombre de travaux réalisés par Erwin Wurm, le paradoxe tient en ce que le sujet, être prééminent sur l'action et la décision, se trouve contraint par l'objet de remettre en cause ou du moins de réévaluer cette détention exclusive de force. *Crooked stomach cavity* : Wittgenstein [fig 9] dévoile ce jeu de puissances. On y perçoit un rapport de lutte entre deux éléments, où se combine l'action de l'un pour faire obstacle à l'autre dans un éprouvant corps à corps. Pourquoi cette mise à mal volontaire et absurde du sujet vis-à-vis de la substance adverse? La chose matérielle, ici une banale porte, incarne un obstacle à la fois matériel et psychologique au bon déroulement d'une part de vie quotidienne : entrer ou sortir d'un espace voire de chez soi. L'homme, en temps normal, franchit un pas de porte et n'irait pas se hisser à la limite de la chute et dans un risque réel sur le haut du battant, alors ni tout à fait au dedans, ni tout à fait au dehors. L'entre-deux symbolisé par la porte dans *Crooked stomach cavity* et sur laquelle se situe dangereusement l'individu le pousse au contraire au stade ultime de l'hésitation et de l'indécision (alors que l'action de pousser une porte est le comble de l'ordinaire : personne n'a besoin de réfléchir, littéralement de « se retourner sur soi-même » pour accomplir le geste)⁴⁴. Face à l'objet qui acquiert une nouvelle autonomie, le sujet sensible semble perdre peu à peu son caractère de prédicat. Une tension s'élabore entre le sujet, par lequel l'objet sera posé, pensé ou nié et cette réalité indépendante qui vient dès lors se placer en rempart difficilement surmontable ; l'objet existe ici dans la mesure où il affecte considérablement les sens du sujet jusqu'à y introduire un certain *désordre*. Le sujet autonome peine ainsi à maintenir une identité valable lorsque l'objet ampute son territoire d'élection. Ce nouvel ordre ne dépend plus de son pouvoir exclusif de décision : il semble dramaturgique dans l'œuvre d'Erwin Wurm et relève d'une perturbation iconique de l'objet et de sa fonction première. Un être humain apparaît ainsi avec une asperge dans le nez [fig 10] ou alors c'est une femme que l'on découvre en équilibre sur un manche à balais comme si elle était greffée à l'instrument de ménage [fig 11].

L'histoire d'un être et d'un objet serait-elle d'aller par couple d'opposés? Signifie-t-elle

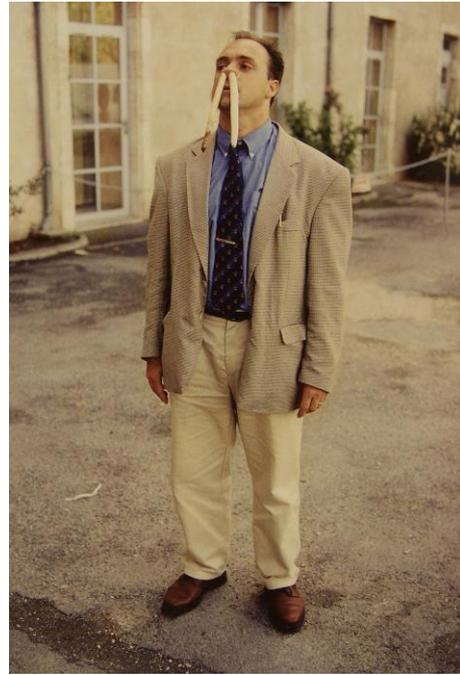
⁴⁴ A ce propos, le titre de la performance est une référence indirecte à l'ouvrage de Ludwig Wittgenstein, *De la certitude* (1967), l'artiste questionnant la dimension du *doute* dans l'existence jusque dans ses formes les plus excessives.

que l'histoire humaine est indéniablement liée au sort du matériau, puisque dans celui-ci se lisent les faveurs ou défaveurs de ceux et celles qui ont en charge l'évolution d'une situation, la visibilité d'une posture, la portée d'une action voire d'un discours? C'est cette logique qui se trouve chamboulée dans la série des *One Minute Sculptures*. La *situation* semble au point mort quand l'être n'est ni au dedans, ni au dehors mais écrasé par un divan de salon en pleine rue ou stoppé en pleine course par exemple : chaque performance met en avant une image digne d'un *cartoon* ou d'un gag à humour très noir.

L'individu est aussi montré dans une posture indélicate et invraisemblable, en fonction de la catégorie socio-professionnelle qui le caractérise : dans un cliché de 2007, *Untitled (Gabriella Bussacker)* [fig 12], c'est une critique d'art prête à s'asseoir sur le bord pointu de stylos à plumes. La modestie des moyens employés dans la plupart des positions demandent un effort conséquent, une tension particulière. Les situations formées par Erwin Wurm sont réglées sur un dangereux pas de course où le sujet n'est pas totalement maître de la situation qu'il aurait tendance à saturer de choses protectrices, choses en tout genre amenées à titre de sécurité et de confort. La première difficulté est d'oublier cette bulle protectrice, semblable à un esprit qui tente de maintenir tels quels êtres et choses dans le sens commun ou la logique traditionnelle, à les distinguer absolument ou à isoler les déterminations, laisser durer les caractères presque indéfiniment.



[fig 9]
Erwin Wurm, *Crooked stomach cavity : Wittgenstein*, 2004, photographie couleur sur aluminium, collection particulière.



[fig 10]
Erwin Wurm, *The bank manager in front of his bank*, 1999, photographie couleur sur aluminium, collection particulière.



[fig 11]
Erwin Wurm, *Freudian rectification*, 2004, photographie couleur sur aluminium, collection particulière.



[fig 12]
Erwin Wurm, *Untitled (Gabriella Bussacker)*, photographie couleur sur aluminium, collection particulière.

Le principe des *One Minute Sculptures* est d'attribuer de nouvelles fonctions aux objets et de les rattacher à des sujets pour recomposer leur identité. Souvent, ce rapport est à la limite du fracas : chacun se trouve, plus que dans l'image d'une inquiétante étrangeté, dans une position concrète où tout peut vaciller d'un instant à l'autre. La jeune femme assise dangereusement sur un manche à balais en témoigne, comme pour mieux montrer que rien ne dure, qu'il est illusoire de croire que les choses ne cassent ni ne lassent. La stabilité, malgré « l'immortalisation de l'instant » que permet le polaroid pour les clichés d'exposition (ceux-ci agissent seulement à titre de révélateur de l'entreprise, traces de l'exécution publique d'une pièce) est elle-même un leurre : dans les sculptures d'une minute, les participes usuels « placé », « posé », « monté » (je place un outil, je me pose une minute ou je monte un escalier par exemple) se conjuguent aux préfixes *de* et *di* (respectivement éléments du latin *de* à valeur intensive et *dis* indiquant l'éloignement, la séparation, la privation) ; ainsi un objet est *dé-placé* de son lieu d'origine, un corps est *dé-monté* pour qu'un nouvel ensemble hétérogène soit *dis-posé* singulièrement et notre regard d'être dérouté par ces nouvelles perspectives. Erwin Wurm s'est nourri de l'extension du genre sculptural (la sculpture n'est plus perçue comme objet autonome mais peut être une forme molle, en laquelle est soulignée le processus de moulage ou l'inachèvement) pour mettre en relation jusqu'à un point culminant objet et action sur l'objet : avec pour mode de réalisation sculpture et performance et pour limite un minutage.

Prendre l'individu pour cible, toucher au cadre de l'expérience

Chaque artiste possède une manière unique de concrétiser cette première réalité, cette opposition obligée : Philippe Ramette, nous le verrons, construit autour de l'objet un espace d'exploration alors qu'Erwin Wurm y crée une atmosphère angoissante.

L'objet devient un élément de leurre ou de persuasion et le sujet peine à manipuler ce qui doit habituellement lui servir. L'œuvre est semblable à une toile d'araignée où chaque point et ligne convergent vers un centre en effervescence, nourri de réseaux d'outils difformes. Les tentations sont nombreuses : l'objet est séducteur, il s'apparente à une balise faisant signe vers l'inquisiteur qui attend de posséder la matière, sans se douter d'être ensuite attaché à un obstacle obstruant ses prévisions. Celui-ci est devenu une composante essentielle de l'existence individuelle, parfois même du groupe où le sujet semble être enchaîné à un compagnon de route parfois capricieux. On a pu voir ainsi errer dans les salles du Musée d'art contemporain de Vienne, à l'occasion de rétrospectives régulièrement consacrées à l'artiste depuis 2006, des spectateurs enlacés tels des siamois dans un pull-over. L'objet masque tout indice de trajectoire à ses occupants puisque le pull en question est un col roulé, et que les deux individus ne peuvent

rien voir ou espérer de leur destination. Ils peuvent très bien perdre l'équilibre ou foncer dans un mur. L'habit semble incarner un déambulateur commun de consciences, entre le dérisoire et l'arbitraire. Cet objet, entré en rébellion, est une nouvelle fois le gage d'une scène ubuesque, chaque performance de ce type fonctionnant par couple mixte. Elle nous est étonnamment familière car qui n'a pas, ne serait-ce qu'une fois, connu la difficulté de trouver le trou où passer la tête dans un tissu de viscose ou de laine? Erwin Wurm parle de son travail comme d'un drame de l'existence: c'est la raison pour laquelle la plupart de ses performances naissent d'actes ou de postures aussi insignifiantes que d'enfiler un pull, ouvrir une armoire ou une porte. Il revendique sur ce point des influences du comique muet comme Buster Keaton, Laurel et Hardy ou Charlie Chaplin. L'absurde, dans son travail, passe par la suffisance, l'amusant, l'embarrassant, le marginal, l'insouciant : des états temporaires qu'on aime plutôt voir passer que durer ou se solidifier comme le montre la série *Psycho* [fig 13].



[fig 13]
Erwin Wurm, *Psycho IV*, 1996, matériaux mixtes,
performance réalisée par le public,
STUK Kunstencentrum, Louvain, Belgique, 2007.
© Dirk Pauwels.

La sculpture présente un sujet emmêlé dans un pull comme si le vêtement avait pris possession du corps et non l'inverse, interrogeant le lien entre apparence vestimentaire et individu. L'élasticité du pull oblige le sujet à se débattre avec les manches et le col, comme s'il était prédisposé à cette tâche ou déterminé par un genre. Les conditions en lesquelles le corps s'exprime importent plus que ce qui le constitue comme matériau.

Dans les *One Minute Sculptures*, Erwin Wurm déconstruit des dispositions incorporées par le sujet comme organisme vivant en contact avec des objets usuels. Il travaille le corps en sculpteur qui travaille le volume, avec une matière, une masse, une étendue. En prenant le corps comme un objet physique, doté d'une matérialité, il crée des postures où chaque individu est empêché par un objet physique de réaliser une action dont il a l'habitude, des manières de faire que l'expérience structure. Il redéfinit le comportement de tout un chacun face à son environnement. L'objet n'est plus un utilitaire qui permet à l'homme d'extérioriser ses propres qualités physiques et morales, en dirigeant son action sur lui, mais un déviateur, un perturbateur. Si nos manières de saisir des objets, d'y porter attention de près ou de loin deviennent conventionnelles, il s'attache à renverser la réalisation de l'acte lui-même (l'individu pris en train de saisir, d'actionner, ou de lever, de poser). Il met ces deux éléments en pause en figeant intention et réalisation dans un même moule.

Le sujet chez Erwin Wurm est un individu⁴⁵ en principe identifiable, il est « présenté selon ce qu'il représente »⁴⁶ ou plutôt en vertu de quoi il saurait se représenter. Il se comprend comme englobé, particularisé selon des habitudes que le plasticien va bousculer, en touchant au caractère propre de la personne. L'objet en tant qu'outil va jouer un nouveau rôle : au lieu de le vêtir par exemple, il va soumettre l'individu à un inquiétant immobilisme. Comme si le temps était suspendu, son énergie et sa capacité d'agir sont en lutte avec la résistance que le corps de l'objet oppose au mouvement. Détail remarquable, l'objet n'est plus *jeté* devant un sujet, il est « placé sous », il « supporte » une individualité qui peu à peu s'étirole. C'est une mise à l'épreuve de nos comportements quotidiens : en choisissant qui plus est des volontaires dans certains de ses vernissages, l'artiste permet à quiconque d'expérimenter ce qu'il considère comme son aspect le plus personnel et le plus immuable, son *personnage*. Il ne citera pas le nom de celui ou celle qui accepte de réaliser une *One Minute Sculpture* par exemple, il garantira au contraire

⁴⁵ E. Wurm emploie les termes *individuality and specific manners* lorsqu'il réfère à la notion de sujet dans ses oeuvres. In *Erwin Wurm. The man who swallowed the world*, « Entretiens », Vienne, Hatje Cantz, 2006, p.83. L'individu se définissant par ce qu'on ne peut scinder, diviser et qui obéit à une identification spécifique en fonction d'un rang, d'une particularité.

⁴⁶ T. Todorov, B. Focroulle, R. Legros (dir. P. H. Tavoillot), *La naissance de l'individu dans l'art*, « La naissance de l'individu moderne », Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Nouveau Collège de France », 2005, p. 152.

son anonymat tout en s'arrangeant pour que l'on reconnaisse sa catégorie sociale ou professionnelle en fonction de l'habit : « je crois par exemple que le banquier veut avoir l'air suffisamment fort psychologiquement pour endurer une telle caricature en face de ses semblables », [cela même lorsque] « l'individualité est soumise à de nouvelles déterminations d'ordre scénique [...] car c'est prendre le pas sur la vie de tous les jours et saisir chaque individualité comme lieu de paradoxes »⁴⁷. Cette réflexion de l'artiste autrichien mène bien à la tension naissante entre un « moi » extrait de son existence propre, des commodités qu'il s'est construit selon des conventions et un objet rendu « hors d'usage », opposant une étrange insoumission à son commanditaire. Parce qu'un objet n'est jamais « nu », parce qu'il est déjà porteur d'une « signification dès qu'il apparaît à l'individu qui le caractérise, il est *individué* »⁴⁸, il émerge d'un monde pratique à partir duquel il reçoit une signification qui le fait « apparaître comme »⁴⁹. Or Erwin Wurm l'oblige dans son conflit avec le « moi » à se retourner contre lui. Il lui impose un nouvel ordre qui n'obéit plus à la règle préalablement fixée : la chose acquiert une présence à part entière en menaçant l'identité de l'individu de destruction et, par là même, elle se *singularise*.

La théorie des objets physiques de Georges-Herbert Mead, d'inspiration pragmatiste et anticipant les bases de la philosophie de Merleau-Ponty, peut éclairer ici le procédé de l'artiste : au sein de l'expérience, le corps serait impliqué comme chose physique, à savoir capable de réflexivité en se rapportant à lui-même comme objet. C'est en adoptant l'attitude de ce avec quoi il entre en interaction qu'il est capable d'extériorité, d'agir sur lui-même, de se stimuler à agir : «un organisme ne peut s'ajuster à son environnement que s'il adopte l'attitude des objets avec lesquels il entre en interaction ; or cette attitude est essentiellement une capacité d'agir et de réagir, éprouvable dans l'expérience du contact et de la manipulation qui implique le corps comme "chose physique"»⁵⁰. Mead parle bien ici des choses ou objets physiques qu'il oppose aux objets conceptuels et scientifiques, en les dotant d'une possible individualité en vue d'organiser le comportement d'un esprit ou d'un *self*. Il précise plus loin qu'il ne peut y avoir de distinction préalable d'un sujet et d'un objet au sein de l'expérience, entre d'une part «un esprit connaissant» et d'autre part «un monde prédéterminé à connaître ». Il y aurait selon lui

⁴⁷ E. Wurm, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁸ E. Husserl, *Recherches logiques*, Recherche VI, chap. I, pgr. 6, Paris, PUF, 1993, p. 285.

⁴⁹ R. Legros, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁰ G-H. Mead (trad. L. Quéré), «La chose physique» in *Réseaux*, volume 15, n°85, *La coopération dans les situations de travail*, 1997, pp. 195-211.

«un jeu de détermination réciproque. D'un côté, les propriétés physiques des objets, de l'autre leur perception par un organisme, des habitudes et des capacités d'action, « des dispositions incorporées à réagir et à répondre»⁵¹. Au cœur du conflit entre deux termes génériques tels que sujet et objet, cette différence entre particularité et singularité est la clef de compréhension du phénomène créé par le plasticien. Elle démontre comment, par l'individuation de la chose, l'individu se particularise. C'est dans son rapport à l'objet qu'il marque de sa personne que l'individu s'incarne en personnage et lorsque l'objet est *qualifié* « en tant que » il est alors le *reflet* de l'individu qui « apparaît comme ». C'est cette tension palpable que l'on suggère dans leur opposition physiologique. D'une part celui qui croit vouloir quelque chose, qui croit avoir besoin de tel ou tel bien n'est, en fait, que l'instrument inconscient d'un système de représentations, le rouage d'une logique universelle qui poursuit quelque objectif à travers lui. D'autre part l'objet perçu est ici exactement le contraire de ce que l'on entend traditionnellement par « objet » : il n'est pas ce quelque chose donné d'emblée, mais une entité qui acquiert son indépendance. Pour Erwin Wurm, il s'agit de sonder la chose jusqu'à ce qu'elle ne soit plus nommée par l'être à qui elle se donne mais qu'elle se singularise à part entière face à un individu empêché d'agir.

S'arracher du globe, s'ouvrir au monde

Philippe Ramette confère lui aussi à l'objet une nouvelle autonomie, dans une réflexion davantage optimiste : grâce à elle, il réfléchit à des ascensions, de nouvelles perspectives. Elle est pensée dans l'accomplissement du geste créateur qui « démonte » l'objet afin de le conduire en « prototype susceptible d'évoluer en lui-même, de manière à ne jamais rester figer dans des catégories cloisonnées »⁵². Il dévoile un objet qui est le résultat d'un protocole quasi-scientifique mettant en jeu une méthode de recherche, des hypothèses et une expérimentation. L'objet s'incarne ici sous deux types : il *est* cette création originale du sujet incarné par l'artiste *afin de* lui permettre d'arpenter le monde : cet extérieur conçu comme totalité empirique. Nous découvrons un va et vient constant entre la pensée et la matière qui ouvre des portes dans un roc, une pierre, que nous pensions inaccessibles. Le sujet use d'un objet qu'il invente pour aborder l'espace à la poursuite d'un « infini principal »⁵³, le personnage incarné contemplant

51 Ibid, pp. 197-199.

52 P. Ramette, « Entretiens avec Pascale Cassagnan » in Produire Créer Collectionner (dir. Jean Attali et Catherine Millet), Musée Luxembourg, Paris, Hazan, 1997.

53 A. Surgers, Scénographies du théâtre occidental, « Transcendant-infini-point de fuite », Paris, Armand Colin, 2005, p. 95.

toujours un horizon plus large qu'il nous est mathématiquement donné. Il cherche à escalader le globe terrestre sans se soucier des lois de gravité, comme dans la *Contemplation irrationnelle*. Le plasticien y use d'une stratégie visuelle où l'objet-monde et le sujet agissant sont en constant jeu d'opposition quel que soit l'angle de vue choisi : le sujet tend ainsi à créer « l'impossible du possible »⁵⁴ par une évasion sans limites spatiales. C'est un sujet doué d'une raison étrange, farfelue, l'amenant à se perdre dans un univers inconnu. Il vit sur un nouvel équilibre. Tel un infatigable arpenteur doublé d'un magicien, il s'échappe de sa condition d'homme rivé au sol par les lois de la gravité. Il peut flotter dans l'air qui environne des objets utilitaires, s'avancer vers eux en grim pant à la verticale d'un mur. Chez Erwin Wurm, le sujet malmené par un objet semblait vouloir tenter une épreuve de force peu enviable et bataillait pour conserver sa primauté. Chez Philippe Ramette, c'est un sujet universel qui détient en sa substance le rêve commun de tout Homme : lévitation, envol, exploration sans fin de l'espace.

Le sujet engendre un nouveau monde : celui que l'essayiste et maître de conférences Bernard Mabile dans son ouvrage *Hegel l'épreuve de la contingence*⁵⁵ distingue en quatre étapes. Observons pour cela la *Crise de désinvolture* [fig 14]. L'esprit subjectif rencontre dans un premier temps un « donné sensible » : c'est la première image du sujet, incarné par Ramette lui-même, face au mur. Sans aucun obstacle entre l'homme et le roc, dans un face à face, il « surmonte ensuite la contingence, le donné, en l'intériorisant » ; cet accomplissement a d'abord lieu dans la « dialectique de la représentation » où le plasticien projette d'escalader le roc dont il est l'observateur. Lorsqu'il décide de gravir à l'envers, par une marche inédite, cette surface dans sa totalité e sa complexité, il passe alors du trouver au produire : « une façon de surmonter à la fois l'extériorité contingente de l'objet et le repli caractéristique du simple « pour soi ». Quiconque trouvera le moyen de masquer le mur apparent (papier peint, peinture, cadres ou rideaux de salon) pour abriter avec goût sa vie domestique, son petit chez soi, mais qui prétendra se suspendre ainsi directement à sa surface? La foule admirative d'une telle performance se prendrait alors à rêver d'une aptitude similaire, et les méfiants à l'égard d'un éventuel trucage en aval de l'image, (la représentation d'un homme à la verticale d'un mur) bel et bien confrontés, nous le verrons, à une exécution prodige.

⁵⁴ L'expression est empruntée à Jean-Luc Godard, à propos du film *Notre musique*, 2003.

⁵⁵ B. Mabile, *Hegel l'épreuve de la contingence*, Paris, Aubier, 1999, p. 120.



[fig 14]

Philippe Ramette, *Crise de désinvolture*, 2003, photographie couleur, 50 x 120 cm. Galerie Xippas, Paris.

L'art et la manière du conflit

Wurm et Ramette orchestrent donc une forme de confrontation entre deux pôles de notre expérience. L'objet, dépendant de l'acte, est au cœur d'un conflit avec la primauté du sujet, logiquement admise, conflit entendu comme *rencontre*. Il y a d'abord un choc entre ces deux forces antagonistes puis un contact entre deux espèces qui se touchent.

Cet individu présenté par Erwin Wurm dans le cadre quotidien, en tailleur ou en costume, incarne un « moi » revendiquant bel et bien sa place vis-à-vis de l'objet de par la fonction, de par le « rôle »⁵⁶. Il est justement sorti du cadre domestique dans lequel il travaille et ce cadre se retourne contre lui avec un objet ayant lieu de symbole (une asperge, un crayon, un cartable ou un cintre) qui le « travaille » physiquement et psychologiquement. Il lui dispute sa place. Dans de nombreuses *One Minute Sculptures*, l'objet empêche l'activité vitale de se dérouler (inspiration/expiration), en s'enfonçant dans un nez ou il devient une menace d'anonymat lorsqu'il se matérialise en cartable vissé sur un cerveau. Ce conflit semble presque désigner l'individu comme résigné (les sujets ont souvent les bras croisés ou une posture statique) face à une telle démonstration absurde de sens. Les sens de l'individu précisément, qui le caractérisent, sont mis en berne car seule demeure la surface d'apparat du personnage alors que l'objet vient le priver de ses capacités réflexives, démasquant le rôle qu'il s'apprêtait à jouer. Henri Bergson, dans son essai *Le rire*, explique que le vivant se distingue par son « changement continu d'aspect, l'irréversibilité des phénomènes, l'individualité parfaite d'une série enfermée en elle-même ». Mais lorsque tout ceci est pris « à contre-pied, il s'agit de l'inversion, d'un monde renversé ». Chaque situation semblerait même familière au public, lorsqu'il arrive que ce dernier soit exaspéré par un objet qui ne fonctionne pas comme prévu, parce qu'il existe cette faculté à « imaginer certains personnages dans certaines situations et à obtenir une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis. »⁵⁷ Pareille réflexion était déjà tenue par Schopenhauer : le rire vient de la découverte soudaine de la non-coïncidence entre l'objet réel et le concept que l'on en a.⁵⁸ Le conflit peut alors se muer en *dialogue* des deux parties.

⁵⁶ R. Legros, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁷ H. Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p.67.

⁵⁸ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, § 13, éd. Löhneysen, t. I, p. 105.

Chez Philippe Ramette, il se situe entre l'assise géologique et la création d'un sixième sens : l'homme à la perpendiculaire du mur tourne le dos aux éléments épars de la domesticité pour se positionner sur la portion de minéral⁵⁹. Le sujet, contrairement à l'intitulé ironique, n'est nullement désinvolte : dans *Exploration rationnelle des fonds sous-marins*⁶⁰, les lois de la gravité et la situation géographique expriment le souhait du plasticien de se projeter indéfiniment à la surface du globe, hors de toute contrainte matérielle, avec une aisance fantastique. Il y a bien une exploration du monde signée Ramette : elle est particulièrement probante dans une création de 2007, le *Miroir déformé* [fig 15]. Elle confronte le sujet à ce qu'il a de plus fragile et de plus profond : le renvoi à soi de sa propre image, déformée *a priori* lorsqu'il s'agit d'un miroir (gauche et droite inversée) et ici doublement illusion puisque soumise à une perspective déformante dans sa constitution même. Face à des reflets « daliesques »⁶¹, le monde visé semble tortueux, tantôt concave, convexe. Le miroir dans lequel l'homme se regarde tous les jours est ici conçu pour devenir une surface dégoulinante de formes oblongues. L'être qui se contemple dans le miroir de l'artiste passe de la monstruosité aux figures d'exception avec fluidité, presque à l'état liquide. Le miroir, comme objet tantôt spectaculaire tantôt maléfique est le gage de cette transformation. On comprend que le mouvement des contradictions (un sujet contemplant son image contre une surface qui lui en renvoie un reflet méconnaissable) fait passer ainsi deux mondes distincts au mélange des genres, que la poïétique⁶² du plasticien vient approfondir.

⁵⁹ Cet état de suspension se retrouve dans la plupart des performances en espace naturel.

⁶⁰ P. Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins*, série, photographie couleur, coll. particulière, 2006.

⁶¹ L'adjectif employé fait ici référence à l'oeuvre du peintre surréaliste Salvador Dali, célèbre pour ses *Montres molles*.

⁶² La poïétique est l'étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'oeuvre. Le philosophe René Passeron la désigne comme « la faisance de l'oeuvre d'art » ou « l'art qui se fait, l'art qui est en train de se faire ».



[fig 15]

Philippe Ramette, *Miroir déformé*, 1996, plexiglas, aluminium, 49 x 37 cm, Galerie Météo, Paris. Collection privée.

Ce miroir ne crée pas seulement des formes, il est en attente de formes qu'il décompose et recompose à volonté selon l'angle d'observation que l'homme adopte. Avec cet objet curieux qui semble redonner vie à des surfaces lisses et inanimées, Philippe Ramette parviendrait à créer une sorte d'*objectif cinétique*. Il rejoindrait cette forme d'art plastique des années cinquante fondée sur le caractère changeant d'une œuvre par effet optique. Dans ce miroir étrange, la restitution du réel peut paraître étourdissante mais possède en fait le pouvoir de poser sujet et objet en amalgame : dans le reflet que nous contemplons, rien n'est statique mais en osmose. On renverra ici au cœur de la première réflexion ouvrant la *Phénoménologie de l'esprit*⁶³, dans l'édition de 1807 : Hegel y met en évidence que notre expérience vis-à-vis de l'objet est d'abord celle d'une conscience immédiate rivée à son objet, mais qu'elle est aussi affaire de *chimisme*,

⁶³ G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit* (trad. Jean Hippolyte), t1, (A) Conscience, I. La Certitude sensible : le Ceci et ma visée du Ceci ; II. La Perception ; la Chose et l'Illusion., Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1978, pp. 79-88.

à savoir la manière dont une substance réagit avec d'autres et dont la relation donne la nature de chaque chose. Si le flux des informations présuppose un point fixe, un *je* qui les reçoit, les ressent, ce dernier n'en est pas moins emporté, subjugué. Ainsi, lorsqu'une information met un temps pour arriver à notre cerveau, pendant que dure ce trajet, l'objet, lui, continue d'évoluer à son rythme et donc de tordre le rapport sensible qui l'unit au sujet. C'est peut-être un peu de cette relation chimique qui imprègne la création du plasticien : tout s'y mêle et s'y transforme de manière simultanée. Lorsque le miroir réfléchit une surface il ne la représente pas selon une modalité mais en use les déterminations, met à jour leur principe moteur.

Pivot

Se dresse implicitement de ces premières investigations un rapport d'un nouvel ordre, qui tient en fait à la manière de manier logiquement puis plastiquement les deux concepts. Considérés dans leur intégrité, sujet et objet peuvent certes se comprendre comme existences en soi, opposées ou engluées dans cette tension qui garde encore la marque métaphysique d'une séparation stricte. C'est un tort car l'on sait finalement celle-ci muée en dialogue, entre forces de vie et de matières contraires : chez Wurm elle est à l'épreuve du statisme, chez Ramette elle est à la propension au mouvement. Chacune des deux instances semble déjà représenter l'altérité pour l'autre qu'elle convoque. Dans la *One Minute Sculpture* intitulée « The discipline of subjectivity » [fig 16], cette tension amène davantage à percevoir sujet et objet comme complémentaires plutôt que stricts opposants : chaque objet vient compléter ou remplacer une partie du corps humain, comme s'il s'agissait davantage d'une greffe que d'un état figé.



[fig 16]
 Erwin Wurm, *The discipline of subjectivity*, 2000,
 matériaux mixtes,
 performance réalisée par le public,
 vue de l'exposition « Art and play »,
 Museum of Modern Art, Saitama, Japon, 2006.

La dialectique de sujet et d'objet, la condition de son effectivité, tient à sa résistance aux postulats linguistiques. La conception généralement admise du sujet comme support est calquée sur la fonction grammaticale. Or, un objet conçu comme ce qui est représenté, pensé ou saisi dans une perception extérieure ou ayant une existence indépendante de la connaissance peut être sujet dans une proposition attributive. Tout objet peut être sujet (thème de discussion) d'une œuvre, et c'est ce que Philippe Ramette entend par « objets portant en eux-mêmes, pendant leur élaboration, une image, une sorte de scénario, une petite fiction »⁶⁴. C'est aussi réciproquement, par là même, faire du sujet un objet de discours, ce que Erwin Wurm semble souligner lorsqu'il parle de la « subjectivité comme matière, comme discipline » : nous devons entendre comme « objet d'étude »⁶⁵. Ce qui donc en grammaire est un changement de l'ordre des termes dans une phrase devient dans l'image un *renversement* des propriétés de chaque élément de notre recherche. L'objet devient le sujet de l'image parce qu'il incarne à ce titre une *matière* sur

⁶⁴ P. Ramette, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ E. Wurm, *op. cit.*, p. 127. L'expression exacte en anglais dans le texte est : *the discipline of subjectivity*.

laquelle on parle, on travaille intellectuellement. Le sujet devient l'objet en tant qu'hypothétique complément de discours :

- dans *Leopoldstadt* [fig 17], ce n'est plus l'homme (sujet de l'acte) qui porte son cartable (complément de l'acte, visée) à la main, c'est le cartable (sujet de la proposition) qui se porte littéralement sur le cerveau de l'homme (complément). L'œuvre *Descartes, Montaigne, Kant* ne renferme-t-elle pas une stratégie similaire, suggérant la présence hypothétique du buste? Ne s'agirait-il pas de penser sujet et objet comme formes interchangeable, au sein d'un procédé qui les débarrasse du *scheme* en vertu duquel nous les conceptualisons?

- dans *The Idiot* [fig 18], force est de constater que l'homme n'est plus assis sur une chaise mais que c'est la chaise qui s'assoit, repose sur le torse de l'homme. On doit comprendre à travers l'incohérence des postures que la perturbation des codes iconiques et sémantiques crée une nouvelle base, une nouvelle relation entre le mode d'être au monde du sujet et le mode pratique propre à l'objet. Ces mises en scène inédites nous perturbent non tant parce qu'elles impliquent un corps à corps entre sujet et objet mais parce qu'elles créent une nouvelle grammaire des sens face à laquelle notre langage se trouve dépossédé d'expressions. Pour que l'œuvre nous parle visuellement, pour qu'elle nous interroge, le verbe doit être articulé de manière nouvelle : c'est sans doute pourquoi Erwin Wurm, par ses contorsions musculaires insolites, crée souvent des combinaisons avec des outils rebelles qui visent le lieu où la parole se forme. La bouche des individus fait régulièrement office, dans les *One Minute Sculptures*, de bâillons ou de fruits et légumes improvisés en muselières.

Les deux plasticiens sembleraient articuler sujet et objet dans une nouvelle relation non comme couple d'opposés mais comme interdépendants : en créant des œuvres où se côtoient les formes de la contradiction, ils réussissent pourtant à faire dépendre sujet et objet l'un de l'autre dans leur constitution même. En oeuvrant sur chaque élément de réalité, chaque portion d'un espace naturel ou urbain, ils élaborent un monde où sont créés des « postes d'observation privilégiés [...] préparant l'esprit par des exercices physiques de méditation. »⁶⁶ C'est autour d'un jeu constant entre présence et absence qu'émergent sujet et objet dans toute la richesse et la complexité de leur rencontre. Concepts désormais rattachés l'un à l'autre, sujet et objet s'observent, se contemplent et se comprennent en interdépendance. Leur relation n'existe que parce qu'ils se présentent à nous comme des états liés par des devoirs de *réciprocité* : cela

⁶⁶ P. Ramette in « Le Génie du lieu », *op. cit.*, p. 36.

signifie que le sujet n'est plus titulaire exclusif de l'image, titre d'une posture ou origine unique du dispositif, mais qu'il partage chaque installation de l'artiste, qui le renseigne sur la qualité de son apparence, avec un « lumineux objet de désir »⁶⁷.



[fig 17]

Erwin Wurm, *Leopoldstadt*, 2004, performance réalisée par le public. Galerie Thaddaeus Ropac, Salzbourg. © Studio Erwin Wurm.



[fig 18]

Erwin Wurm, *The idiot II*, 2003, matériaux mixtes, performance réalisée par l'artiste. © Studio Erwin Wurm.

⁶⁷ L'expression est empruntée au sous-titre de l'ouvrage de Christian Bernard, *Philippe Ramette*, Nice, Villa Arson, 1991.

SUJET ET OBJET : COMPLEMENTARITE

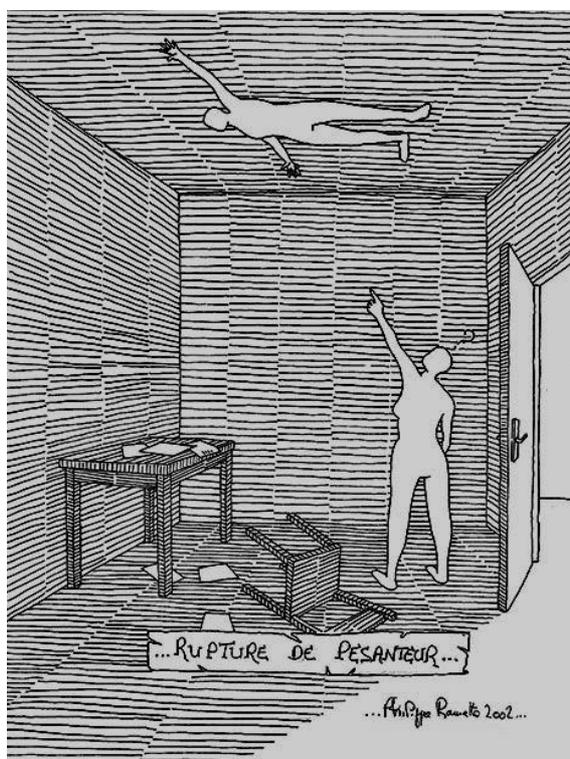
La première réalité qui scelle sujet et objet comme paire de forces contraires est un passage, une nécessité. Mais elle peut atteindre un tel niveau qu'elle finit par déboucher sur un alliage curieux et hybride : un mélange de matériaux emboîtés à des humains désarticulés comme autant d'excroissances, à l'image de la série *Hamlet* réalisée en 2007 [fig 19]. Chez les deux artistes, quelles qu'en soient les modalités, cette deuxième réalité est la conséquence directe de la première, une rencontre qui s'apparente à un conflit poussé à son paroxysme, épuisé pourrait-on dire. Il s'agit d'une opération complexe permettant de concilier deux termes en état d'opposition, ce que l'on appelle une *médiation*. Une telle dynamique peut même donner naissance à des formes aliénantes, déposédant l'homme de ses forces.



[fig 19]

Erwin Wurm, *Hamlet*, untitled (Oliver Masucci), 2007, matériaux mixtes, tirage numérique, 160 x 200 cm
© Galerie Nicola von Senger, Zürich.

Avec Philippe Ramette, elle débouche sur l'acte de devenir étranger à soi-même et sur le maintien, la suppression ou l'élévation d'un être réel ou idéal : les voyages qu'il fait à l'étranger tel un truqueur géomètre exposé à la démesure des surfaces lui permettent ainsi d'être toujours surpris dans ses devoirs d'arpenteur et de renouveler les expériences. Ses lévitations spectaculaires sont des élévations sans frein vers un ailleurs qu'il ne cesse de poursuivre. En témoignent ses croquis préliminaires comme la *Rupture de pesanteur* [fig 20] Irrésistiblement attiré au plafond d'une chambre alors qu'elle semblait tranquillement travailler à table, une silhouette s'est envolée du sol pendant qu'une autre, pied à terre et stupéfaite (Ramette signale cette émotion par un simple point d'interrogation au-dessus de son personnage), tente de comprendre le prodige en le pointant du doigt. A sa droite, une porte est ouverte, laissant rentrer semble-t-il un peu de lumière. Bien que ces deux figures soient dans le même plan, la même scène, le personnage en apesanteur est déjà en train d'évoluer dans un autre monde : brèche ouverte entre le réel accessible et l'extraordinaire ascension d'un phénomène humain.



[fig 20]

Philippe Ramette, *Rupture de pesanteur*, 2002, encre sur papier, 32 x 24 cm. Collection particulière.

On relèvera à ce propos la réflexion de Bergson sur une certaine « légèreté ailée », parente de celle de l'artiste que l'on taxe volontiers d'absurde :

dans toute forme humaine, l'imagination aperçoit l'effort d'une âme qui façonne la matière, âme éternellement mobile, soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire. Une *légèreté ailée*. Mais la matière résiste et s'obstine. Elle voudrait fixer les mouvements variés du corps en plis stupidement contractés, imprimer à toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfoncée et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique, au lieu de se renouveler sans cesse au contact d'un idéal vivant⁶⁸.

La *Rupture de pesanteur* n'est donc pas un caprice d'envol mais l'expression d'une libre imagination. Pour étayer notre pensée, on soulignera que dans ses *One Minute Sculptures*, Wurm exagère lui aussi le mouvement figé à l'extrême : les humains n'ont-ils pas souvent cette raideur apparente au contact de l'objet, dans un certain *comique de situation*? Bergson précise bien que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »⁶⁹.

La médiation ainsi révélée laisserait place au moment proprement dialectique, qui est à la fois au cœur de notre problématique, qui lui permet de progresser, et qui, finement suggéré, permet de lever un premier stade d'observation naïve, celui d'une conscience irréfléchie, qui n'est pas encore allée *au-delà*. Benoît Timmermans le résume très bien dans cette définition : « traiter dialectiquement une question, c'est l'aborder non pas seulement comme un problème en soi, auquel il est impossible de se soustraire, mais comme une exigence déterminée par rapport à laquelle il est possible de prendre distance »⁷⁰

Erwin Wurm et Philippe Ramette ont pour point commun dans leurs œuvres une indécision : qui commande? Où s'installe-t-on? Combien de temps tenir? A l'état d'esprit du sujet succèdent des situations insolites où chaque geste devient inconfortable pour l'homme moderne ayant appris à raisonner, fonctionner par codes. Les plasticiens remettent les pendules à l'heure, retournent au principe de mise en marche, tel le risque pour un *quidam* de brancher le nouvel appareil dans la nouvelle prise, d'enclencher pour la première fois l'interrupteur. Parce qu'elles nous soumettent à une nouvelle manière d'ordonner notre pensée et les schémas qui la caractérisent, ces œuvres dérangent. Elles vont à l'encontre de ces tendances à placer un objet

⁶⁸ H. Bergson, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁰ B. Timmermans, *op. cit.*, p. 62.

à tel endroit et non à un autre parce que cela convient à l'organisation que nous avons postulée. L'objet ne sera plus unilatéral mais mobile : il passera par des états temporaires où pourra se loger une certaine *ironie*. On retiendra du sens encyclopédique *l'action d'interroger en feignant l'ignorance*, souvent il est vrai selon manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce que l'on pense. Erwin Wurm le répète souvent lors d'inaugurations : ironie et farce sont souvent employées pour qualifier son œuvre mais cela n'empêche en rien d'être un provocateur sérieux. Car plus que de feindre l'ignorance c'est un véritable retour à l'ignorance que prône l'intéressé, un retour à une expérimentation naïve, curieuse, parfois maladroite de la matière, comme si on la découvrait pour la première fois. Retourné au « je ne sais pas (encore) m'en servir », le spectateur se retrouve dans la position enfantine qui démonte, remonte, casse, bricole. Ceci peut d'autre part conduire à ce que Philippe Ramette a fait de l'objet dans *l'Espace à culpabilité [fig 21]* et le non moins énigmatique *Objet à manipuler le vide [fig 22]* : un espace à tâtonnement où rien n'est durable, qualifiable ni décisif. L'ironie peut également glisser vers un détachement, un lâcher prise dans les problématiques en question. Si nous sommes ainsi attirés par les propositions insolites de Wurm c'est parce qu'elles nous renvoient à des possibilités de désengagement ; nous ne serons pas attendus au tournant d'une performance technique, au sens de prouesse, mais convié à une performance artistique, au sens d'accomplissement⁷¹ : mise en forme de ce qui n'a pas encore existé par un esprit créateur, expérience de la nouveauté, maniabilité réinventée.

La plasticité des formes fait donc éclater les oppositions, elle les accentue pour laisser place à de nouveaux facteurs communs : les deux plasticiens recyclent des notions, idées puis représentations résultant d'une division pour les présenter comme solidaires. C'est Philippe Ramette accoudé à son fidèle compagnon de route : le *Point de vue individuel portable [fig 23]*. L'artiste a presque une manière amoureuse et filiale dans sa relation à l'objet, on dirait qu'il l'enlace.

⁷¹ Sens fidèle ici à l'étymologie anglaise du verbe *to perform*, qui signifie « accomplir quelque chose, remplir un rôle, représenter. »



[fig 21]
Philippe Ramette, *Espace à culpabilité*, 1993,
bois, 270 x 70 x 70 cm, Villa Arson, Nice.
Collection particulière.



[fig 22]
Philippe Ramette, *Objet à manipuler le vide*,
1991, bois, cuir, plexiglas, 60 x 130 x 60 cm.
Collection particulière.



[fig 23]
Philippe Ramette, *Point de vue individuel portable*, 1995-2003,
photographie couleur, 150 x 120 cm. Galerie Xippas, Paris.
©Marc Domage.

Wurm et Ramette ne cherchent pas à obtenir l'adhésion directe d'un interlocuteur, au prix de raisonnements rigoureux. Ils ont plutôt tendance à défaire toute tentative de rationaliser temps et espace par l'acte ou le verbe, le discours ou le geste afin de faire voir au visiteur un monde auquel il n'adhérerait pas de prime observation, trop menaçant ou inconnu. Si le monde au sens général du terme définit l'univers comme système organisé, un macrocosme qui totalise les choses d'un même ordre (lieu et symbole de la vie humaine), le *mundus* des objets créé par Ramette est une sorte de microcosme insolite permettant, tel une lunette télescopique, d'aborder différemment l'espace tel qu'il se présente à une époque donnée ou dans un territoire. Sa dialectique prend la forme d'une méthode d'investigation, une manière de penser différente de la manière ordinaire, un *processus* : lorsque, croyant saisir quelque objet, on se rend compte que lui-même est en mouvement, en devenir.

Pourquoi cette chaise n'est-elle pas posée à terre, pourquoi trône-t-elle sur la tête d'un homme? Et si le véritable sujet de notre propos était cette chaise justement dont nous parlons tant? Finalement, les contorsions de personnes chez Wurm, les kits de transports chez Ramette seraient les gages d'un assouplissement des concepts et de leur logique pour les réconcilier avec la réalité changeante que nous aurions tort de vouloir contrôler. Plus loin même, si concepts et catégories classiques ne semblent pas s'accorder, dans les œuvres présentées, avec être et objet qui changent, alors c'est peut-être eux qu'il conviendrait de modifier. C'est donc bien jusque dans les signifiants eux-mêmes que les artistes apportent des modifications, en dépit d'une certaine simplicité de prime abord : quoi de plus simple, *en apparence*, qu'un manche à balais, qu'une boîte en bois, que de vulgaires planches en carton? Ils nous font au contraire appliquer, au contact de leurs productions, l'inversion d'un sujet, d'un verbe et d'un complément pour mieux les placer dans un nouvel entendement. Le changement y est constant, il n'y a pas de frontières. C'est l'image du sujet imaginé par Ramette : il n'a pas de domicile fixe, il voyage.

Influence de la philosophie critique

Est-il possible d'étudier ces démarches artistiques en nous référant aux bases de la philosophie critique? Le pari semble risqué : l'analyse des concepts purs de l'entendement ou une approche métaphysique de ces œuvres pourraient, il est vrai, nous éloigner de leur nature. Percutantes dans leur lien avec des objets fonctionnels ou esthétiques de notre époque, des plus anodins au plus rares, elles s'éloigneraient plutôt d'une démonstration abstraite de notre accessibilité au réel. Leurs auteurs réfutent toute interprétation primant par le concept pur ou le dis-

cours critique, regrettant le fait d'avoir été trop rapidement relégués dans les mouvements respectifs d'art conceptuel, d'art minimal ou de surréalisme. Pour Erwin Wurm par exemple, il est avant tout primordial de créer une méthode habile à bousculer les déterminations. Pour Philippe Ramette, c'est être en prise directe avec le réel et arpenter nos territoires pour y construire un parcours, presque candide, de re-connaissance. Néanmoins, si une approche théorique ne saurait servir de prétexte, elle reste une clef de compréhension, ne serait-ce que par la récurrence des termes employés par les plasticiens dans les titres des œuvres : « sujet, objet » mais aussi « espace, temps, réalité, raison, pensée, imagination ».

Les plasticiens semblent partagés entre la difficile tâche d'être reçus par un public et celle de renvoyer implicitement à des références qui ont contribué à échafauder leur projet. Erwin Wurm élabore certains intitulés de ses pièces comme un renvoi direct et assumé aux théories philosophiques et esthétiques. L'ouvrage *Critique de la raison pure*⁷² constitue à ce titre un élément décisif dans certains de ses travaux : le sculpteur questionne en permanence la relation que l'être entretient avec le support de son expérience dans le monde. La section intitulée « Logique transcendantale »⁷³ en particulier peut exprimer ce en vertu de quoi le sujet peut aborder l'objet : la distinction entre la chose en soi et le phénomène. La chose en soi nous est en effet inaccessible dans la mesure où elle dépasse les cadres d'une expérience possible et dans la mesure où notre entendement n'est pas producteur des choses. Cependant « quelque chose » d'elle nous affecte, ce quelque chose nous fournit la matière du phénomène. Ce qui est affecté dans le sujet est donc sa part sensible et la rencontre entre la sensibilité et la matière du phénomène va permettre au sujet de se déployer. C'est dans ce déploiement qu'il se constitue comme unité de ses représentations et constitue l'objet. Ce n'est pas prétendre que le sujet lui préexiste davantage. Comme unité de ses représentations, il est *redevable* de la constitution de l'unité de l'objet dans sa propre unité.

C'est ce qui se produit dans nombre des *One Minute Sculptures* et des installations de l'artiste où certains objets du quotidien, retournés, penchés ou étalés reflètent le comportement des sujets qui les ont disposés dans un espace de leur domicile : chaque instance nous montre quelque chose de l'autre sans arriver à une conciliation. Dans la plupart des entretiens sur cet

⁷² E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands Textes », 2004.

L'idée maîtresse de l'ouvrage consiste à démontrer que les modèles théoriques de la science ne révèlent rien du réel car celui-ci est situé au-delà des apparences sensibles. Ces modèles rendent seulement compte de l'ordre qui règne dans l'enchaînement de ces apparences. L'auteur élabore sa réponse « transcendantale » à l'inaccessibilité du réel (tel qu'il est et tel qu'il apparaît à Dieu, s'il existe) pour la raison humaine. Il s'interroge sur l'ordre qui règne dans l'expérience. Il s'agirait enfin de savoir si nous ne disposons vraiment d'aucun moyen pour lever le voile de nos sens et atteindre la connaissance du réel tel qu'il existe en lui-même.

⁷³ *Ibid.*, p. 77-146, et en particulier la Troisième section, « Du rapport de l'entendement à des objets en général et à la possibilité de les connaître a priori », p. 129-146.

aspect de son travail, le renvoi explicite aux structures de l'objectivité est récurrent mais il est interprété de façon très libre, souvent par jeu de mots ou suggestions. La pensée philosophique est abordée avec un certain dilettantisme, non comme matière noble mais comme possibilité de construire une réalité et de la questionner. *Think about Montaigne* montre le corps en appui sur un marqueur à la verticale d'un mur : la posture du corps et une pensée qui lui serait associée sont comme un couple, comme si le plasticien sculptait une notion du quotidien, un objet ou une situation ordinaire et des concepts nobles de la philosophie ou de la littérature, avec un public assez entreprenant pour réaliser des postures qui le tourne parfois en ridicule. Il y a une certaine raillerie, une ironie qui détourne l'usage strict et conventionné de certains ouvrages de penseurs autrichiens comme Freud, Adorno ou Wittgenstein (*Take your most loved philosophers* [fig 24] que Wurm questionne dans ses titres par détournements ou citations et qui sont des figures presque sacrées dans son pays d'origine.



[fig 24]



[fig 24]

Erwin Wurm, *Take your most loved philosophers*, 2002, matériaux mixtes, performance réalisée par le public, Studio K - Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki.
© Studio Erwin Wurm

Philippe Ramette a davantage tendance à s'orienter vers la littérature kafkaïenne et à prendre pour modèles des personnages fictifs comme le docteur Faustroll ou le professeur Tournesol. Cependant, en élaborant une sorte de sixième sens, grâce aux prouesses techniques qu'il échafaude dans ses performances, il nous renvoie aussi à la critique kantienne : en particulier, la distinction de tous les objets en général (phénomènes et noumènes du monde compris dans sa globalité) que l'être ne peut pourtant sensiblement connaître. La persistance de l'intitulé *Irrationnel*, placé en oxymore au côté des *Promenades* ou autres *Explorations* pourrait constituer un clin d'œil malicieux à la section « Théorie transcendantale de la méthode » où est élaborée l'architecture de la raison pure. Ne peut-on supposer que Ramette construit à l'inverse ou en réponse à cette étude une architecture irrationnelle de direction ?

La dialectique en ce sens est bien une faculté propre aux plasticiens de ce premier binôme : ils concilient le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire. Qui plus est, elle est alternance : elle ne s'intéresse pas à la pensée au détriment de la matière ou inversement mais bien à leur interaction. Elle leur permet de concilier les fables les plus saugrenues à la raison efficiente.

Le philosophe Héraclite est l'auteur d'une maxime célèbre, extraite des *Fragments*⁷⁴, qui conviendrait bien aux tribulations de Philippe Ramette et à ses nombreuses performances réalisées à l'étranger : « l'homme ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». Cette pensée trouve écho dans l'œuvre de l'artiste car elle met en valeur le mouvement et le changement contre les logiques fixistes. Le balcon qu'il a forgé et qui tient la vedette d'une série de photographies est transportable : le sort du sujet semblerait presque en dépendre. Quant au « baigneur » dont nous parle Héraclite, il change aussi. Son Devenir⁷⁵ est la condition *sine qua non* des déplacements successifs sur terre, à la surface de l'eau ou dans les airs. Dans la chronologie des œuvres du plasticien, chaque installation et chaque performance semble amener un nouvel exploit encore plus audacieux, qui dépasse les limites du possible. Ce n'est pas parce qu'une série d'événements semble improbable en réalité qu'il est interdit de réfléchir à son éventualité. Comme l'indique Benoît Timmermans : « aucune réalité n'est déterminée par les lois de la logique. Il n'y a de liberté véritable que dans le passage à l'acte, dans le fait de transformer certaines possibilités formelles en causes efficientes de la réalité »⁷⁶. A ce titre, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins* [fig 25] et *Eloge de la paresse I* [fig 26] serait peut-être bien la métaphore de la pensée mouvementée de leur créateur.

Dans la philosophie hégélienne, héritée du doute méthodique cartésien, le sujet fait l'épreuve d'un étonnement devant une réalité d'abord globalement incompréhensible et s'indigne contre cette incompréhension. Erwin Wurm et Philippe Ramette renvoient dans leurs travaux à ce mouvement de pensée qu'ils subliment sans véritablement le résoudre. Ils mettent en scène et entretiennent constamment un mystère. Jean Hyppolite, hégélien français, allait jusqu'à soutenir que si la réalité était inconcevable, alors il fallait forger des concepts inconcevables. C'est un peu le ton des esquisses de Philippe Ramette, réalisées lorsqu'il est élève aux Beaux-Arts de Nice : il y a une résonance métaphysique, les silhouettes flottent souvent au-dessus du sol. Face aux concepts si englobants et contraignants de sujet et d'objet, pourquoi ne pas inventer une réalité d'un autre genre? Et bien plus, comment parvenir à la

⁷⁴ Héraclite d'Ephèse, *Fragments (Citations et témoignages)*, Paris, Flammarion, coll. «Garnier Flammarion Philosophie», 2002, p. 39.

⁷⁵ Nous faisons ici référence au mot d'ordre de la philosophie hégélienne, *Werden*, dans le texte original de la *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1941. Il nous apprend que la *qualité* de l'être (ce qui le définit intrinsèquement) est de n'être jamais *fixé* une fois pour toutes mais toujours *en devenir* ; c'est en même temps se demander quelle forme déterminée cette qualité prend *ici* ou *là*, dans le cas de *cet* objet-ci ou *cet* être-là.

⁷⁶ B. Timmermans, *op. cit.*, p. 58. On notera à ce propos que l'auteur fait indirectement référence à l'ouvrage d'Aristote, *Métaphysique*, 5-9 où est défini l'*energeia* : tout ce qui existe réellement et qui est en cours d'actualisation.

concrétiser?



[fig 25]

Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins - promenade irrationnelle*, 2006, photographie couleur, 150 x 120 cm. © Galerie Xippas, Paris.



[fig 26]

Philippe Ramette, *Eloge de la paresse I* (utilisation), 2000, photographie couleur, 150 x 120 cm.

Courtesy Galerie Xippas, Paris. © Marc Damage.

Il n'y a pas, pour le philosophe idéaliste, d'un côté un réel irréductible en sa totalité à l'esprit et de l'autre une pensée séparée du réel par une abîme infranchissable. Contrairement à la pensée critique qui tentait de repérer les lois qui gouvernent l'entendement, la sensibilité et l'action, Hegel prétendait dépasser l'obligation ou la contrainte dans laquelle nous maintenons les lois de la raison ou celles du monde ; de même que la dialectique ne prétend pas saisir l'absolu au lieu du relatif, le rationnel au lieu de l'irrationnel mais cherche à comprendre comment ils s'entremêlent, interfèrent, s'expliquent l'un l'autre. Ainsi sa célèbre assertion, « ce qui est réel est rationnel et ce qui est rationnel est réel » dans la Préface aux *Principes de la philosophie du droit*⁷⁷, n'est pas l'apologie de la nécessité et du déterminisme. Pour Hegel, un être ne peut s'offrir comme simplement quantifiable, mesurable. Il semble dissimuler quelque

⁷⁷ F. Hegel, *Principe de la philosophie du droit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003. Voir également *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. 1 « Science de la logique » : Introduction, § 6, Paris, Vrin, 2000.

raison fondamentale et en même temps il apparaît toujours aussi surprenant, neuf, décalé par rapport à l'ordre des choses. De décalage il y a bien en effet chez Ramette : une distorsion, une perturbation de la juste mesure semble inhérente aux *Contemplations irrationnelles*⁷⁸. La dissimulation elle aussi existe, dans le costume, où l'artiste cache les ficelles de son métier : il est une combinaison dissimulant le trucage dont il se sert pour réaliser ses courses folles et ses lévitations sensationnelles. Il sert à cacher la fameuse prothèse de maintien que personne ne peut distinguer à l'œil nu sur l'image, et qui lui permet de se coller ou d'adhérer à des parois difficiles d'accès. Cette innovation lui permet de se maintenir à n'importe quelle surface du globe : elle est l'Objet vedette d'une performance *in situ*, création bel et bien effectuée au sein d'un processus que nous prenions pour virtuel. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de montage numérique, de retouche à l'image photographique. La position irrationnelle de Ramette est le fruit d'un procédé réfléchi de maintien à la perpendiculaire du monde et des choses. L'homme va à l'encontre des lois de la nature. La « troisième jambe », sorte d'échasse modulable, pliable et dépliable que l'artiste fixe à son propre corps incarne sa démarche : elle est conçue en laboratoire (ou atelier de l'artiste), théorisée puis expérimentée afin de construire *rationnellement* une situation *apparemment* irrationnelle⁷⁹.

Le sujet révélé dans la constitution de l'objet-prototype

Philippe Ramette se définit avant tout comme un sculpteur qui met en forme des objets «à utilisation». Pour résoudre la question du fonctionnement de l'objet exposé en vitrine lors des expositions, il décide de l'expérimenter sur lui-même. La photographie sera alors le certificat visuel de cette invention. Cela confère au concept d'objet une portée nouvelle : il n'est plus posé face à nous, visé ou conçu en fonction de nos actions, de nos postures, il se situe dans une indécision, une suspension entre la réalité et «la virtualité d'une utilisation»⁸⁰ qui confère à sa forme un caractère énigmatique. L'objet créé par Ramette est un prototype : un modèle originel, c'est à dire un appareil construit à très peu d'exemplaires à titre expérimental. C'est un «objet-prothèse» permettant des essayages temporaires. Une des récentes créations *Prothèse à geste/Tendre la main* [fig 27] exprime cette dialectique entre sujet et objet dans l'œuvre de l'artiste : l'objet est vecteur d'une attitude, support d'un sentiment en même temps qu'il est

⁷⁸ P. Ramette, *Contemplation irrationnelle*, série de photographies couleur réalisée en 2003, 150 x 120 cm, Gaerie Xippas, Paris.

⁷⁹ Sur cet aspect en particulier, on renverra le lecteur au court-métrage réalisé par Kevin Chauche, *Le Regardeur-Philippe Ramette*, Am ArtFilms, 2016, en ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=pF-YkHngBCM>].

⁸⁰ J-Y. Jouannais, « Entretiens avec Philippe Ramette », *Philippe Ramette*, Le Collège Editions, Espace Jules Verne, Centre d'art et de culture, Brétigny-sur-Orge, 1995, p. 3.

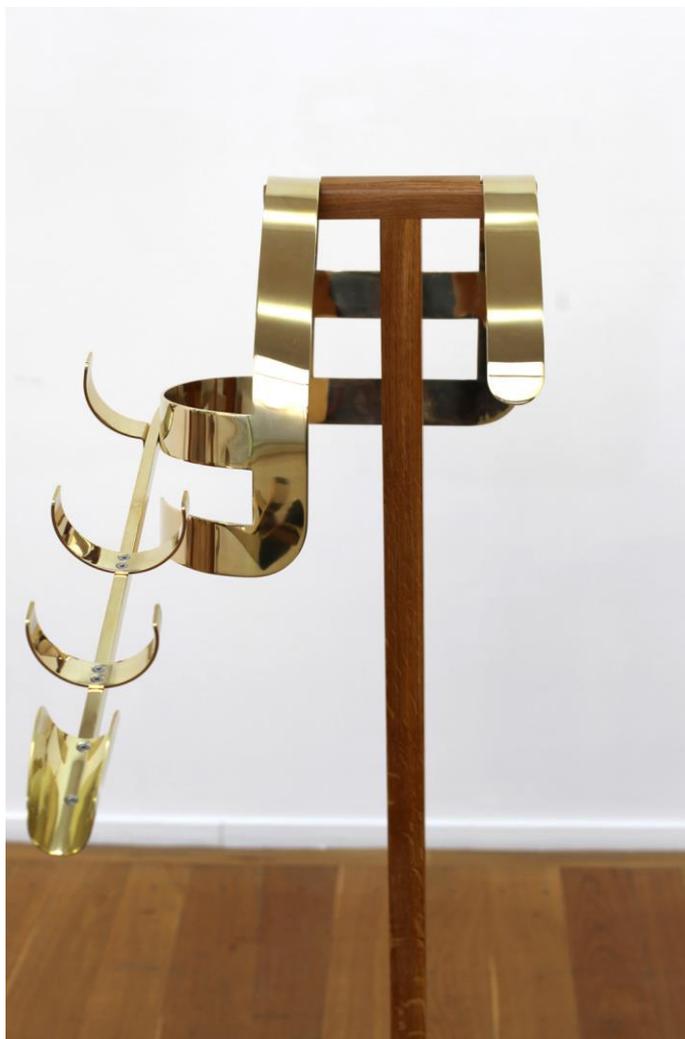
l'aboutissement d'un projet destiné à former une série. Posé sur un socle ou enfermé dans une vitrine lors d'un vernissage, il renvoie indirectement à des traits de personnalité. Porté sur soi, il forcerait l'utilisateur à adopter une posture face au monde. C'est un appareil à rééducation, obligeant à un geste d'ouverture. L'objet s'incarne hors d'un usage conventionnel, il n'est plus *pratique* au sens où il offrirait plus de facilité à réaliser une action. Il change le rôle de l'utilisateur potentiel : en hauteur dans *Plongeoir II* [fig 28], en naviguant dans la série *Balcon* voire en état d'apesanteur tel que le suggère *Point de vue individuel portable*, témoignant du délicat partage entre désir d'envol et résistance terrestre. Un « rêve »⁸¹ semble ainsi à chaque fois orienter le modelleur, qui voit en chaque forme créée l'occasion de décupler sa faculté contemplative au détriment d'une agitation excessive, d'un trop plein d'énergie. L'objet met en lumière, au contraire de l'utilisateur chevronné, qui ne réfléchit plus le système matériel qu'il construit pour son confort individuel, la posture inédite du créateur.

Que devient donc l'objet chez Philippe Ramette? Il est « touché avec les yeux » par le sujet qui l'observe à distance et se projette en lui comme un miroir déformant. C'est une possible lecture de *l'Objet à voir le monde en détail* [fig 29] qui permet à tout un chacun de glisser cette visière de bois à hauteur du regard pour contempler la nature présente face à soi. Il n'y a plus de vision périphérique, de part et d'autre du casque mais une assignation à un point fixe, là où le décor se plante. Cette visière à perception place l'être dans une nouvelle expérience du monde comme phénomène. Il doit l'aborder de manière intuitive, en faisant fonctionner imagination et entendement. Il fait basculer dans le domaine de l'hypothétique ce qui se trouve à ses côtés, ne disposant que d'une minuscule lucarne pour observer une portion de réel. Cette même portion, ajoutée successivement puis synthétisée aux autres éléments de l'existence, qui restent palpables dans l'atmosphère définie par le plasticien, créent ainsi une sorte de quatrième dimension. Philippe Ramette concrétise d'une certaine manière ce concept référant à l'espace-temps et popularisé dans la littérature de science-fiction.

L'ustensile, l'outil « utile à » s'inscrit donc dans une perspective *désintéressée* grâce à la démarche du plasticien. Ainsi le *Plongeoir*, semblant correspondre à la définition qui lui est attribué si l'on se fixe sur son aspect premier (un tremplin pour l'homme vers l'élément liquide) serait plutôt la *représentation* du plongeoir en question, car dépourvu de son espace et de sa fonction d'origine : la piscine. Dans l'installation de Philippe Ramette, il jouxte la surface du lieu d'exposition, la salle de musée, et devient en quelque sorte une pièce de collection sortie de son contexte.

⁸¹ Le terme est fréquemment employé par Philippe Ramette car il « visualise » ses œuvres futures durant le sommeil. Au réveil, il précipite les idées nouvelles dans un carnet de croquis.

Nous évoquions précédemment l'usage des prothèses : celles-ci sont un élément indispensable à l'incursion de l'artiste dans le paysage qu'il construit, dans la réalité qu'il modèle. Elles incarnent une autre dimension de l'objet-prototype en ce qu'elles assurent la passerelle entre le concevable et l'inconcevable ; elles sont *in media res*, littéralement « au milieu des choses ». Il convient d'en analyser la nature et la portée en ce qu'elles répondent aux caractéristiques d'un artifice au service de l'œuvre et un fait de l'art par définition.



[fig 27]

Philippe Ramette, *Prothèse à geste/Tendre la main*, 2016, bois, laiton. Courtesy Galerie Xippas, Paris. ©Eric Simon.



[fig 28]
Philippe Ramette, *Plongeur II*, 1995, bois,
210 x 50 x 65 cm, Frac Champagne-Ardenne, Reims.



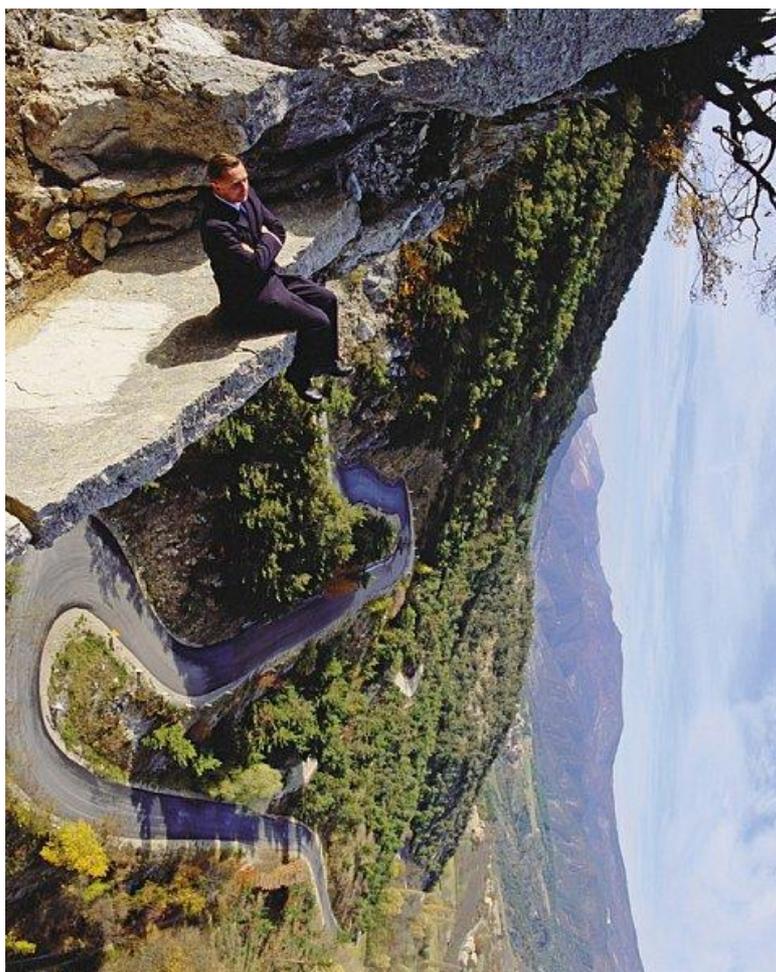
[fig 29]
Philippe Ramette, *Objet à voir le monde en détail*
(utilisation), 1992, bois, cibachrome sur aluminium,
40 x 50 cm, Nice, collection particulière.

Artefact, artifices : outillage et escalade

L'artifice est un art consommé au sens d'habileté : c'est un moyen ingénieux, trompeur et habile pour déguiser la vérité. L'artificier use d'une subtilité pour tromper, d'un subterfuge. L'artefact est un phénomène d'origine humaine, artificielle. L'art de Ramette consiste en cela à intégrer aux faits de l'art (œuvres au sens large du terme, *arte factum*) les artifices de leur conception. L'artifice précédant la réalisation de l'œuvre est un travail artistique, le fruit d'une expérimentation. C'est en effet muni d'un équipement complexe, de harnais aux échasses, que le plasticien peut se placer à la perpendiculaire d'un mur, d'un roc ou d'un arbre. C'est un peu comme si les prothèses et autres objets portatifs capables de soutenir l'artiste dans des positions invraisemblables jouaient tour à tour les rôles de pinceau, toile et œuvre en tant que tels. L'outillage dont se munit le plasticien a ceci de particulier qu'il regroupe, au même titre que les objets insolites du créateur, d'unique pièces de collection, forgées en laboratoire. A la différence près que ces artifices sont pour le spectateur invisible, habilement dissimulés, cachés sous la combinaison. Si les artifices de dispositions insolites ne figurent pas au rang du publiquement visible, si Ramette leur a préféré la dissimulation comme un magicien ne dévoile (presque) jamais ses tours, ceci accroît la curiosité du spectateur avide d'en savoir plus : « y-a-t-il trucage? ». C'est dans l'atmosphère feutrée de l'atelier que le dévoilement serait possible. Tel un Méliès déployant sa cape, l'élégant trois pièces dont se revêt l'artiste est un habit de scène qui regorge de précieux tours de passe passe. L'art de dialectiser sujet et objet se double ainsi de l'art de masquer l'élément moteur du maniement: c'est suggérer au cœur même de la conduite dialectique, l'outil indispensable au dialecticien, sa pierre de touche, son talon d'Achille.

Si l'artiste défie les lois de la gravité, c'est par l'élaboration d'un savant mécanisme : par l'agencement de pièces montées en vue d'un fonctionnement d'ensemble, chaque introspection d'un lieu par le sujet dépend d'un objet vu nulle part ailleurs. Les bouts de bois montés/démontés de Ramette, dont il se sert pour gravir les montagnes tel un astronaute en apesanteur, ont un caractère à la fois fantastique et énigmatique. Ils possèdent une force d'attraction inattendue en termes de lois physiques. Tout en conservant leur autonomie, ces objets tissent néanmoins des liens avec d'autres formes de vie. Peu voire personne n'a pu détailler précisément les attaches dont se dotait le plasticien pour ses performances improbables et pourtant, elles sont le fruit d'une construction bien réelle. Lorsque c'est le spectateur qui a entre les mains la reproduction d'une de ses photographies le présentant à l'envers d'un sentier sinueux, c'est lui qui tourne et retourne l'image (la représentation) à la recherche d'un sens valable (à la fois direction scientifique et plausibilité de la situation de l'être dans le monde). Il tente de rétablir une clause dont il n'est pas le point de départ, l'infini point de fuite. La loi inversée de la chute des corps

dans la *Contemplation irrationnelle* [fig 30] en est une possible interprétation.



[fig 30]

Philippe Ramette, *Contemplation irrationnelle*, 2003, photographie couleur, 150 x 120 cm, Galerie Xippas, Paris. © Marc Damage.

Dans cette image, la sinuosité de la route contredit la raideur apparente du personnage, installé sur une brèche au premier plan à gauche. Disposée à la verticale, la photographie donnera immédiatement au spectateur une impression de vertige avant de laisser place à l'incompréhension. Un homme, semble-t-il au-dessus du vide, a l'air de contempler un paysage ou une part du ciel que l'on ne voit pas. La posture du sujet contredit les lois de l'attraction terrestre. On dirait presque que le sujet a été aimanté à la surface en question, à cette brèche qui pose tant problème : chaque loi, semble-t-il, appelle son exception. Le spectateur, pris au piège de perspectives multiples et déconstruites en phases successives d'approche du paysage ne sait où diriger son regard : où mène le chemin, doit-on le suivre, où termine la montagne, doit-on la deviner en amont ou en aval du voyageur ?

Il suffit alors de faire pivoter l'image à quatre-vingt-dix degrés vers la gauche et notre spectateur incrédule trouvera la clef du mystère. L'image n'est pas trafiquée. Ramette n'est pas *installé* sur un pan de mur, il s'est délibérément *suspendu* à une brèche mimant l'aspect du promeneur en temps de pause. Tout tourne autour de l'angle ou du point de vue par lequel est construite la démarche de l'équilibriste. Ses pieds ne tombent pas dans le vide mais s'agrippent à la paroi rocheuse de sorte que l'artiste évite de tomber. Le jeu est dangereux et l'on se demande de quel côté de la brèche il se trouve. Les bras croisés qui lui donnent faussement l'air serein serviraient en fait à retenir la veste de son costume qui pendrait logiquement vers le bas du tableau selon la loi de gravité. Impeccablement coiffé, on imagine aisément qu'un peu de gel fixant suffirait à discipliner la chevelure. Logiquement encore, l'ensemble devrait *pendre* au-dessus du sol rocheux : mais on voit bien ici que la science de la logique est dépassée.

Tout est question de perspective adoptée : elle peut faire basculer une énigme stratosphérique en attraction propre aux arts du spectacle, à l'image d'un numéro de trapéziste. Deux ombres sont visibles sur la photographie : l'une, la plus à gauche au premier plan inférieur, semble schématiquement découler de la suspension de Ramette ; l'autre en revanche semble cette fois avoir été « fabriquée ». Le mystère n'est donc jamais entièrement solvable et il revient au spectateur de faire fonctionner à nouveau son imaginaire. Si la prothèse est donc si importante, c'est parce qu'elle soutient l'artiste dans ses escalades. Elle est un gage supplémentaire contre un danger réel. Comment ne pas y songer lorsque fut rendue publique la performance accomplie et filmée pour *Balcon II Hong Kong* : on s'interroge encore sur la possibilité pour ce fou navigateur de tomber à l'eau lorsqu'on le découvre amené sur son radeau de bois par une grue le tenant du bout du costume, puis déposé dans la cage étanche du balcon, livré à lui-même, prêt à se suspendre contre vents et marées.

L'importance de ne pas tricher pour Ramette redouble sa démarche de dialecticien : «chaque objet ou chaque figure que revêt la réalité, en s'opposant à une autre figure, complémentaire ou contraire, gagne une autonomie relative et une nature propre»⁸². Une prise de risque certes (on imagine que le radeau puisse céder, soumis aux caprices de vents contraires) mais qui prouve que le proprement impensable pour une conscience logique (n'oublions pas qu'une telle performance naît d'abord de l'inconscient de l'auteur, qu'il s'agit au préalable d'un rêve) est contredit par un accomplissement bel et bien réel⁸³. Un moment dogmatique de fixation conditionne tout développement réel et rend seul possible la compréhension du cours des choses. Il convient seulement de respecter son caractère *relatif*. La suspension dont il est question ici est à proprement parler, outre le détournement de l'objet commun, un organe qui assure le maintien de son possesseur dans un équilibre inédit : un pied dans la fable, l'autre dans le réalisable. Il est au cœur d'une dialectique qui réfute le maniement d'une chose pour une disposition spécifiée, préalablement fixée. L'objet dont use ici le plasticien ne se veut guère spécifique (qui a ses lois propres et ne peut se rattacher à autre chose ou en dépendre), encore moins spécial, mais extensible, coordonné absolument aux dispositions du corps humain, jusqu'aux plus débridées. L'objet est le noyau du travail, le facteur décisif des contorsions de son acolyte. On aurait encore tout lieu de penser que l'Objet de nom propre détenteur d'une hypothétique utilisation serait aussi bien ce précieux intermédiaire.

L'objet prend la pose

Nous qui croyons connaître objet et sujet selon les déterminations logiques qu'ils recouvrent, nous voici face à quelques apories : comme si peu à peu, l'objet était doté d'une autonomie et d'une vie propre, il semble imprégné de la marque d'une subjectivité pour mieux s'en détacher et faire son propre chemin. *Misconceivable* [fig 31], réalisé par Erwin Wurm sur le Canal de la Martinière, présente un bateau grandeur nature figé dans une pose singulière mimant le mouvement d'un plongeur. C'est un navire sans navigateur mais qui semble vouloir échapper au monde environnant en glissant vers l'élément liquide. La chose porte ici l'habit gestuel de la personne, elle mime une action et une hésitation humaine : rester en surface ou se jeter à l'eau, une situation entre hésitation et prise de risque. La dimension humaine d'un port de pêche se trouve ainsi curieusement soulignée par un objet qui sacralise l'élan du plongeur.

⁸² F. Hegel, *op. cit.*, p. 82.

⁸³ James Sully écrit à l'article « Dream » de l'*Encyclopedia Britannica* (neuvième édition) que nous devrions déchiffrer le rêve comme un *palimpseste*. De même Bergson insistait sur la logique de l'absurde qu'on peut trouver dans le rêve, cette absurdité a un sens : « l'absurdité comique est de même nature que celle des rêves ».

La surprenante *Lévitacion de chaise numéro 2* [fig 32] de Philippe Ramette s'inscrit dans cette même dialectique. Tout semble indiquer que la chaise est possédée d'une âme : celle peut-être de l'instigateur du procédé mis en œuvre dont l'absence traduite par la chaise vide n'en souligne mieux que la présence, même virtuelle. La chaise est semble-t-il animée d'un sort qu'on lui aurait jeté. Cette matière inerte qui conserve la trace, l'atmosphère d'un précédent déplacement, renverrait peut-être à la *Chaise à la pipe*⁸⁴ peinte par Vincent Van Gogh après sa douloureuse séparation d'avec Paul Gauguin : suggérer la présence passée par l'absence présente. Ici toutefois, pas de sentimentalité ni de dimension nostalgique mais un jeu constant entre pose subjective de l'objet et passage suggéré de l'homme qui a réussi à faire élever cette matière de bois dans un élan théâtral, comme un charmeur de serpent. La matérialisation de l'esprit créateur s'ouvre sur deux perspectives : l'appropriation de l'objet visé et consécutivement sa mutation, l'invention d'un phénomène « méta-morphe ».

Celui-ci comprend, sous un ordre intemporel, la réunion de différents domaines : il exprime tout à la fois selon les étymologies grecques *meta* et *morphos* le changement, la succession, le fait d'aller au-delà d'une forme donnée. Au cœur d'une dialectique entre sujet créateur et objet insolite (un objet du «troisième type»), le prototype comme le nomme Ramette lui-même requiert ce fameux «sixième sens» que seuls possèdent quelques initiés pour être appréhendé. On remarquera cependant que selon le philosophe Robert Legros, « l'expérience du néant ou de l'être brut, l'expérience de la perte du sens, de la dissipation de repères est toujours une expérience de la désindividuation des choses ». Philippe Ramette crée des Objets de nom propre, qui s'écriraient en lettres capitales, il en retire la commune étiquette, en refusant qu'elle ne devienne un «mot de passe»⁸⁵. En provoquant des métamorphoses dans son atelier, il bouscule l'ordre des sens, les force à se reconfigurer pour tenter un nouvel angle d'approche : les visiteurs des expositions des prototypes cherchent souvent l'angle par lequel aborder ces derniers en pivotant la tête et le corps de quelques degrés. Sur ce point, nous proposons de nous attarder sur une pièce unique de sa collection, datée de 2007, et qui serait la parfaite incarnation de l'objet imprégné de la marque d'une subjectivité.

⁸⁴ V. Van Gogh, *Chaise à la pipe*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Arles, 1888.

⁸⁵ L'expression fait référence à l'ouvrage de J. Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p.13. L'objet constitue un des douze mots de passe expliqués par l'auteur comme des indices révélant l'obsession contemporaine de la production, passant du « Commerce » à la « Virtualisation ».



[fig 31]

Erwin Wurm, *Misconceivable*, 2007, matériaux mixtes,
10 x 8 x 3 m, vue de l'installation, exposition « Estuaire 2007,
Nantes<>St Nazaire », Nantes. ©Estuaire Nantes<>St Nazaire.



[fig 32]

Philippe Ramette, *Levitation de chaise II*, 2006, sculpture, bronze peint, 188 x 110 x 110 cm, Galerie Xippas, Paris.

Gadget domestique

Une chaise en bois, en apparence seul mobilier présent, est disposée dans une salle d'armes du Château de Bionnay. Au sol, de minces fils électriques relient l'objet à un probable mécanisme. S'agit-il d'une machine à remonter le temps, d'une variation de la chaise électrique comme dans la *Machine à se faire foudroyer*? Lorsqu'un visiteur s'approche et s'appuie finalement contre le dossier, un rire électronique tonitruant s'enclenche et le visiteur tel un électron libre sursaute devant cette farce attrape dont il vient d'être victime.

Le *Fauteuil seatcom* **[fig 33]** est un outil déclencheur d'affect, de comportement mais aussi un jeu sur la contraction anglaise *situation comedy*, *sitcom*. C'est, en acte, une comédie de situation. L'incompréhension de la foule, qui cherche d'abord d'où peut bien sortir le rire enregistré et passé en boucle une fois l'automatisme déclenché par le sujet, se transforme en dialogues allègres autour de cette chaise ventriloque qu'on aimerait avoir pour son salon. Telle

est la possible tonalité de l'objet ramettien : il développe une seconde nature chez le possesseur. D'ordinaire, le fauteuil accueille l'heureux passant ou l'habitant et lui sert de maintien voire incarne l'espace de détente : le fauteuil reçoit les affects de la personne comme elle en épouse les formes. On s'y laisse volontiers tomber dans un élan de confiance. Ici, le *seatcom* déclenche le rire : on ne s'y assoit pas pour faire une pause, mettre son corps au repos mais au contraire déclencher un mouvement, stimuler une réaction nerveuse. Les muscles sont secoués par une petite décharge électrique. Un mécanisme relié au siège déclenche un rire dès qu'une personne prend place.



[fig 33]

Philippe Ramette, *Fauteuil seatcom*, 2007, bois et système électrique,
145 x 65 x 55 cm, vue de l'installation,
Château de Bionnay, France.

Le plasticien a monté un univers semblable à la Villa Arpel dans le film *Mon Oncle* de Jacques Tati⁸⁶ où chaque objet anodin en apparence recèle une autre qualité, un secret qui requiert du visiteur une certaine audace. Ici, ce n'est que lorsque le sujet sera effectivement assis, comme vissé au siège dans un corps à corps avec l'objet, que ce dernier s'exprimera pour lui : nous parlons bien d'ex-pression (extérioriser un contenu, faire sortir par pression) car encore une fois la chaise ne possède intrinsèquement rien de surprenant, c'est le contact avec un corps humain qui lui confère ce supplément d'âme. Le rire est la manifestation d'un état émotionnel mais aussi le domaine des sensations auditives. La clairvoyance de l'artiste est ici de venir associer à un élément matériel saisissable une disposition sentimentale particulière, qui n'a pas de contours précis, pour obtenir un objet unique en son genre : une chaise « rigole », presque comme si elle enregistrerait les voix présentes, passées ou à venir. Si l'électrique fonctionne par deux pôles nettement opposés (une borne positive, une borne négative) à assembler pour produire la magique étincelle, sujet et objet, chaise et visiteur, en sont à ce titre les drôles de protagonistes. Vu sous cet angle, *Fauteuil seatcom* se situe dans la lignée directe des *Modules à rassembler les foules*⁸⁷. La chaise est d'ordinaire symbole de repos, or ici elle instaure un dynamisme, elle est un élément perturbateur. L'invention du *seatcom* n'est pas seulement la création d'un beau mobilier mais la mise en scène d'un certain rapport de l'être au sens, à l'affect. Comme l'analyse Benoît Timmermans, « "l'essence" d'une chose comprise comme sa racine demeure assez mystérieuse. Ce fondement se dérobera toujours, ne se donnera que de manière voilée, faussée, ne fera que sembler ou paraître. Pour être quelque chose, l'essence doit *apparaître* et non plus seulement *paraître*. Elle doit donc s'extérioriser, non pas seulement au travers de déterminations quantitatives et qualitatives dont on a déjà parlé à propos de l'être, mais aussi au travers des multiples usages, actions ou productions auxquels la chose peut se prêter»⁸⁸.

86 J. Tati, *Mon oncle*, long-métrage, couleur, son, 110', 1957 (version restaurée en 2005), DVD, 4/3, Paris, éd. Les Films de Mon oncle, Naïve distrib. Le film conte les tribulations de M. Hulot (joué par Jacques Tati lui-même) personnage rêveur et bohème, dans la demeure de son beau-frère Monsieur Arpel, « nouveau riche » fier de sa maison aux gadgets technologiques à l'utilité improbable. Ce dernier tente de l'embaucher dans son usine, mais c'est finalement auprès du fils de la famille, innocence et candeur incarnées, que Hulot s'épanouira.

87 Philippe Ramette, *Modules à structurer les foules*, 1995, installation, bois, 9 modules, 280 x 150 x 40 cm (chaque), oeuvre créée pour l'exposition « Ouverture 3 », Château de Bionnay, 1998.

88 B. Timmermans, *op. cit.*, p. 58. A ce propos, l'auteur souligne bien l'avancée de F. Hegel grâce à « *La Phénoménologie de l'esprit* (1807) qui insiste sur la nécessité de l'apparaître et de l'extériorisation alors que son précédent ouvrage, *la Logique d'Iéna* (1804-1805), condamnait l'expérience considérée comme un rapport au monde trop immédiat, source d'erreur et d'illusion. »

L'historien David Bellos écrit dans son ouvrage *Jacques Tati, sa vie et son art* « qu'une grande partie de la dynamique satirique du cinéaste provient des accessoires de la vie moderne, de cet assortiment de babioles rigolotes et de trucs plus ou moins astucieux que les français appellent d'un mot anglais : *gadget* »⁸⁹. Dans le film *Mon oncle*, le cinéaste joue sur la confusion entre gadget et design : le sofa retourné en lit est une satire de la chaise longue en tube d'acier dessinée par Charlotte Perriand pour Le Corbusier en 1928. Quant à la tondeuse à pédales de la voisine snob, elle révèle son potentiel comique par l'usage que le personnage en fait. On citera encore la cellule photoélectrique déclenchant l'ouverture du garage : elle est rendue absurde par les conséquences de son utilisation. Pour *Fauteuil seat com*, Ramette suit la même dynamique : c'est au contact du sujet assis que l'objet déclenche un rire. David Bellos précise que « si la maison des Arpel est une simple exagération loufoque de l'architecture moderniste, en revanche leur mode de vie est dominé par un usage *excessif* et souvent *futile* des gadgets de toute sorte »⁹⁰. En plus d'être unique, *Fauteuil seatcom* par son effet de surprise est aussi une mise en garde. Il montre que l'objet lui aussi sature, qu'il peut répandre une atmosphère d'aimable subversion : quand l'homme décide de déplacer la chaise comme bon lui semble, par les pieds ou le dossier, à l'endroit ou à l'envers, cette dernière peut quant à elle, chez Philippe Ramette, produire du rire à la chaîne. Elle devient chatouilleuse.

Il y a bien un côté « tatiesque » chez Philippe Ramette : dans *Mon Oncle* et *Playtime*⁹¹ la rencontre entre sujet et objet est à la base d'un ressort comique ou d'un regard amusé et critique sur le comportement de l'homme moderne. Elle témoigne d'une époque où l'objet est mis au premier plan, non plus seulement parce qu'il est fabriqué mais parce qu'il est consommé de manière excessive. La Villa Arpel est l'incarnation parfaite de l'objet tout en un, l'objet à tout faire dont le fonctionnement se veut inépuisable, tout comme les objets de la ménagère qu'elle contient. Le mot-clé répété par Madame Arpel pour qualifier sa demeure est : « tout communique ». Le temps qu'elle passe dans son espace domestique est marqué par des rituels, des manières de faire plutôt que de réelles mises en marche. Son usine « Plastac » consiste à broyer les objets et les matériaux les plus divers et à en sortir de ravissants objets dans une matière nouvelle. Le rôle que joue Hulot dans cet univers est au départ purement contemplatif : il observe de drôles de machines faire le travail [fig 34]. L'inventivité de Tati a été de

⁸⁹ D. Bellos, *Jacques Tati, sa vie, son art*, chap. 32 "Le gadget", Seuil, Paris, 2002, p. 315.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ J. Tati, *Playtime*, long-métrage, couleur, son, 225', 1967 (version restaurée 2005), DVD, 16/9, Paris, éd. Les Films de Mon oncle, Naïve distrib.

construire le ressort burlesque et le gag sur un système de fonctionnalité qui se grippe. La rencontre entre la maladresse d'un sujet et d'un objet autonome constitue le ressort comique des scènes où le personnage de Hulot casse, rompt, dérègle tout ustensile qu'il touche : le balai lumineux, la poubelle en forme de colonne grecque, les lunettes articulées, la porte *slam your doors in golden silence*⁹².



[fig 34]

Jacques Tati, *Mon oncle*, 1957, capture d'écran, DVD,
© Les films de mon oncle, Naïve distribution, 2005.

La même dynamique régit *Playtime* [fig 35] : par quoi les bureaucrates transitent-ils ou communiquent-ils? Des fenêtres, portes, vitres, ascenseurs, couloirs, box, téléphones : de petits périmètres comme zones de transit où c'est la circulation des personnages qui les transforme en vecteurs, des sortes de balises disposées dans un circuit, les allées de l'entreprise. Hulot, sujet-mime, est lui un électron libre, c'est l'élément qui perturbe les signaux lumineux ou fait se déclencher par inadvertance une alarme, se briser une vitre. Au Royal Garden, l'hôtel restaurant qui accueille les touristes américains, l'enseigne lumineuse résume à elle seule cette logique du circuit (bureaux, entreprise, ville) : une boucle et une flèche qui finissent en point d'interrogation. Les garçons, les maîtres d'hôtels sont constamment en interaction avec un des éléments du décor (colonnes, poutres, tables, sièges, vestiaires) qui finira par être démantelé à la fin de la soirée.

La séquence où Hulot brise la porte vitrée et garde en main la poignée de la porte est un moment important du film : le majordome y devient mime et remplace le mouvement du battant, comme si de rien n'était. Le groom qui ouvre et qui ferme machinalement cette vitre est au

⁹² D. Bellos, *op. cit*, p. 318 : «l'usage que fait Tati des gadgets et des innovations est frappant par son ambiguïté: il exploite la nouveauté autant pour son potentiel comique que pour son plaisir esthétique».

départ seulement défini par sa tâche, celle d'actionner un objet. Mais lorsque celui-ci est défaillant il fait office de substitut, il consiste à suppléer à la destruction de l'objet en raison de sa transparence un numéro d'illusionniste. Le groom imperturbable agit, presque mécaniquement, comme si la vitre existait toujours, convention qui officialise l'entrée des invités dans le *royal garden*, une aire de divertissement luxueux. L'illusionniste nous fait imaginer par sa capacité mimétique du réel qu'il manipule une chose concrète. Le génie de Jacques Tati ne consiste pas seulement à se «payer» une porte par mégarde et de nous faire rire, mais à déplacer le statut et la fonction d'un de ses protagonistes : d'opérateur, le groom devient créateur, pour sauver les apparences. Qu'Hulot persiste à garder en main la poignée de la porte en est le premier signe : objet-outil greffée à la personne, elle devient accessoire de scène.

Il en va de même pour le majordome chaussé d'une dalle : ses pas adhèrent si bien à la surface que celle-ci se décolle. Il doit veiller au bon ordre de marche sur le terrain de danse encore inoccupé : ces dalles sont un peu comme les pièces d'un puzzle géant qu'il s'agit de faire coulisser pour les replacer dans le bon ordre. Le majordome trimballe avec lui un bout du décor, passe du restaurant aux cuisines avant de revenir au salon en ayant soin de préciser à l'architecte de réparer l'incident. Le personnel doit alors enjamber la dalle maudite inaugurant d'exquis numéros d'acrobates : la rencontre sujet-objet perturbe l'agencement des pièces du mobilier mais déclenche des jeux de cases, presque enfantins. Les habits et les rôles du personnel vacillent en permanence grâce à ces «micro-drames»⁹³. Nombre de personnages du film évoluent ainsi dans une zone délimitée par des ustensiles et ces objets usuels assurent le rôle de relais, génèrent une mécanique de transit entre les protagonistes : ceux-ci se rencontrent par l'intermédiaire d'objets fonctionnels dont le mode d'action est perturbé. Au départ chaque clan a son périmètre : zone banche exigüe pour les danseurs, zone noire et angulaire pour le restaurant. Un des moments les plus spectaculaires est le changement de décor provoqué par une acrobatie de Hulot. Les cloisons qui délimitent les espaces entre côté cuisine et côté restaurant sont alors abolies : «les hommes reprennent la main et imposent de nouveau la loi à leur environnement architectural»⁹⁴. A partir d'une destruction, les délimitations d'espaces (rue, salle, aire de danse, cuisines) et le compartimentage des individus se fissure. Ils se rencontrent. Lorsque les objets sont détournés de leur fonction, les sujets cessent de s'assembler par types pour se rassembler sur une même aire : *playtime* signifie que la récréation peut commencer.

⁹³ *Ibid.*, p. 317 : « dans *Playtime*, les produits exposés au salon des Arts Ménagers sont à peine comiques en eux-mêmes, seuls la posture d'automate et le sourire figé des vendeurs, les gestes lents, mécaniques et répétitifs avec lesquels ils font la démonstration de leurs produits nous révèlent l'intention comique ».

⁹⁴ F. Ede et S. Goudet (dir.), « Playtime », *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, 2002, p. 158.



[fig 35]
Jacques Tati, *Playtime*, 1967, captures d'écran, DVD,
© Les films de mon oncle, Naïve distribution.

On peut également se demander ce qu'il adviendrait de la singularité de l'objet une fois ce dernier soumis à l'enchère fiévreuse d'un éventuel acquéreur. La déclinaison en petites séries commence à susciter les convoitises comme en témoignent les quelques mentions « collection particulière » sur les cartels d'expositions. Ramette n'a jamais exclu en effet l'éventuelle commercialisation et acquisition de ses objets, et comme le souligne David Bellos à propos d'un des ustensiles dans *Mon Oncle* : « le balai lumineux avec des phares à piles eut à un moment un *potentiel* commercial »⁹⁵. C'est ce *potentiel* qui fait aussi bien la force que le risque de la pièce unique qui nous est présentée. L'objet voit planer sur lui la menace constante de l'acquéreur : tomber sous le sceau de la particularité puisque son prédateur accommode souvent l'objet à une place plus qu'il ne retient l'intégrité de la chose, son essence. A nouveau, pour Benoît Timmermans, « tous les phénomènes sensibles ne se réduisent pas si facilement à une loi [...] il faut désormais lire chaque phénomène un peu complexe de manière radicalement neuve, en se posant la question du type : “qui veut quoi ?” Ainsi surgit la lutte pour s'approprier l'objet, l'égoïsme destructeur de la conscience, son avidité à prendre ou à détruire tout ce qui lui résiste. *A peine croit-on s'être libéré du flux impitoyable des choses que nous prennt à la gorge les passions*»⁹⁶. Comment ne pas songer à cette possibilité en entendant un spectateur prononcer avec amusement face au *Casque miroir* [fig 36] : «il est pour moi! ça fait *design!*».

Les objets n'ont aucun mode d'emploi et ne sont pas destinés à l'usage, c'est pour résoudre l'éventualité d'une possible utilisation que Philippe Ramette les a essayés dans quelques performances aujourd'hui devenues célèbres et qui ont orienté sa pratique vers la relation entre corps, pesanteur, lévitation et ascension. La présence du sujet n'est certes pas immédiate, il n'est pas directement disposé sur ou à côté de la chaise (en lévitation) ou grim pant effectivement vers un plongeur, mais ce dernier imprègne tout autant de son imaginaire fréquentation le cadre concerné. Si un des deux composants n'est pas inclus *visuellement* dans le dispositif, rien ne conteste donc *mentalement* sa présence. *Modules à rassembler les foules* offre la possibilité de comprendre par la présence même de bancs de bois alignés, l'atmosphère d'une foule religieusement disposée dans une enceinte féodale. Ce sont de simples bancs de bois brut, encore imprégnés de leur sève, qui induisent la *représentation* mentale d'une foule. L'indice matériel suscite le possible partage, voire l'éventuelle communion entre de potentiels participants

95 D. Bellos, op. cit., p. 317.

96 B. Timmermans, op. cit., p. 67.



[fig 36]

Philippe Ramette, *Casque miroir*, sculpture, 1996, bois, laiton, 150 x 32 x 32 cm, Galerie Xippas, Paris. ©Frédéric Lanternier.

C'est exactement le même principe pour l'installation *Espace meeting* [fig 37] : le visiteur pénètre dans un espace de réception au caractère austère mais baigné ici d'une atmosphère de cour récréative. Les bancs de bois alignés précédemment observés dans l'installation *Modules à rassembler les foules* sont cette fois-ci baignés de quatre dominantes chromatiques : vert, bleu, jaune et rouge y compris le pupitre dédié à l'éventuelle présidence. Car une fois encore, la pertinence de l'installation réside en son pouvoir suggestif de matérialiser les différents sujets assistant à la conférence et à son maître de cérémonie. Comme dans les *Modules*, il n'y a pas effectivement de personnes présentes mais leur passage ou l'invitation faite à leur possible entrée dans l'imposant domaine est palpable. Là où *Espace Meeting* semble gagner en profondeur par rapport aux œuvres précédentes est que l'ensemble de bancs aux couleurs vives et festives fait cohabiter à la fois comique de situation⁹⁷ (une réception mondaine transformée en assemblée de potaches) et pouvoir de persuasion conféré à l'objet élémentaire : le passant

⁹⁷ Nous renvoyons de nouveau aux écrits d'Henri Bergson in *Cours*, t. II : *Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique* (1887-1888), Paris, PUF, 1982, pp. 43-44. : «le comique se produirait toutes les fois qu'une contradiction est présentée. De telle manière que nous sommes presque obligés de l'accepter».

aurait envie de s'asseoir non seulement parce que sa procession dans le musée, qui fait cohabiter l'œuvre présente et d'autres installations de plasticiens sur le thème de la collectivité et de la dimension collégiale, lui fait « mériter » un temps de pause (en observateur aiguisé) mais aussi parce que l'atmosphère austère contraste avec ce retour à l'enfance qu'évoquent les bancs de classe. S'agit-il d'une cour ou d'une espace de communication ? Nous constatons que c'est une fois de plus l'objet qui porte en lui la marque d'une subjectivité qu'il incarne et qui donnerait la tonalité des éventuelles conversations et des comportements du public. *Espace meeting* semble enjoindre tant à la communion ou au débat d'idée qu'à la coloration d'une assistance habituellement trop terne, sérieuse, sous le poids de la solennité de l'instant et du cadre. L'objet ainsi peint n'a pas sa place dans une salle à la prédominance du marbre, matière noble par excellence. Le bois est un matériau presque trop modeste ici : sa simplicité prend le pas sur le standing des moulures apparentes d'un lieu où l'on tenait autrefois salon.



[fig 37]

Philippe Ramette, *Espace meeting*, 2007, banc, pupitre, estrade,
500 x 900 x 90 cm,
vue de l'installation au Château de Chamarande, France.

Le sujet par sous-entendu

Avec *Espace Meeting*, l'artiste a fait entrer une cour d'école dans une salle d'époque alors que les bancs religieux et austères de l'œuvre de 1995 remplissaient un jardin. Il nous dévoilerait ici le revers d'attitudes adoptées par des personnages projetés dans cette sorte de théâtre : pénétrer un espace dont on pensait détenir les codes pour finalement être imbibé d'une composante inverse au territoire de prédilection. Sur quoi marche le sujet ? Du parquet Louis XVI. Entre quoi évolue-t-il ? Une ambiance écolière, peut-être à l'image d'un enfant entrant dans le monde des grandes personnes trop sérieuses. Le titre évoquerait bien les réunions ou *call conference* de sièges d'entreprise où l'on s'épie, se regarde parler, à qui démontrera la plus grande force oratoire. L'installation de Philippe Ramette se situe dans un espace de rencontres parfois convenues voire trop policées.

Nous retrouverons cette atmosphère dans les décors conçus par Guy de Cointet pour ses pièces de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt : la disposition de volumes abstraits de couleurs primaires, en faisant jouer des comédiens comme des enfants dans une aire de jeu passe par le même processus : on ne sait pas ce que les personnages vont faire avec ces volumes sans noms, néanmoins, l'apparent décalage entre leurs attitudes très codifiées et l'absence de signes distinctifs parmi tous les objets installés sur scène est un déclencheur d'émotions.⁹⁸

Cette disposition et cette atmosphère ne sont pas si lointaines de l'installation des trois blocs *Montaigne, Descartes, Kant* d'Erwin Wurm. Il a conféré à l'ensemble une triple valeur en une *trace*. Celle de la possible installation d'un buste de marbre, lui-même représentation du philosophe dont il est question (évocation de la matière à discourir), et enfin signe du résidu de poussière immortalisant à la fois la potentielle présence et l'acte de disparition. La poussière est un seuil infinitésimal, presque imperceptible et volatile. Espace de fusion des opposés, c'est un enchevêtrement de fibres, une intensité de contact. Ni mesure, hiérarchie ou homogénéité, c'est un monde de la matière sensorielle. Son échelle fait s'effondrer le repère, c'est un travail de renaissance qui résiste à la composition. En déconstruisant le visible, elle expose l'usure, révélant sans doute une part maudite. Cette « stratégie de l'absence »⁹⁹ situe les objets entre l'éminent et l'ordinaire. Il n'y a plus d'objet au sens traditionnel caractérisé par des dimensions et une masse (le buste a disparu) et pourtant la poussière comme matériau doué de propriétés

⁹⁸ Cet aspect sera développé dans la section *Théâtre des variétés*, p. 188.

⁹⁹ L'expression est reprise de l'article de Lorand Hegyi in *Interférences II*, « Les stratégies de l'absence », Musée Moderne Kunst, Vienne, 1991, pp. 7 et 51.

physiques est présente et nous la restitue, presque imperceptible. Elle fait naître toute une série de processus mentaux entre la réalité métaphorique et la réalité ordinaire, entre le patent et l'insaisissable.

Ce « culte du non-présent »¹⁰⁰ fait apparaître un vide chargé d'information, un espace d'où émerge une tension dialectique : absence et présence sont deux états physiques apparemment contradictoires mais qui se trouvent ici résolus grâce à un matériau qui a valeur d'empreinte : le grain de poussière. Sur la place vide du bloc se succèdent à la fois une information interprétable (nous présumons l'effigie préalablement installée) et une information non-interprétable puisque le vide comme entité autonome et souveraine peut annuler aussitôt la série de présomptions. Il n'est pas question de sculptures minimalistes ici mais d'entrevoir le va et vient possible des bustes : on imagine leur arrivée, on réalise leur départ. Tout cela avec quelques grains de poussière, seules particules mobiles dans l'installation. Il suffit d'un souffle pour que tout bascule. Si l'on passait la main sur les surfaces, on effacerait des registres la disposition « mémorisée » de figures historiques sur les socles. Les traces de cet événement seraient évaporées, l'indice temporel de l'exposition ignoré. Ces trois blocs sont la partie immergée de l'iceberg, leur apparente neutralité, leur blancheur ne donne rien à représenter ou à convoquer d'un point de vue historique mais les traces poussiéreuses rappellent les formes sculptées de grands personnages, et d'un coup d'un seul le support massif est un vecteur, une forme minimale plus souple qu'il ne semble, couveuse en quelque sorte d'un corps. La poussière signale une présence par disparition, une disparition dans l'air, une fragilité, un état de suspension et en même temps une limite car la trace est de format carré ou rectangulaire sur chaque surface, imposant ainsi une borne.

Une installation de Philippe Ramette évoque également cet indice de disparition : c'est *L'ombre de moi-même*, réalisée en 2007 [fig 38] Celle-ci annonce un changement de direction, voire conclut la série de performances inaugurées avec les premiers prototypes des années quatre-vingt-dix, l'artiste souhaitant se concentrer davantage sur son activité de sculpteur que de réalisateur de performance. Il s'y met en scène sans autre mobile apparent que son unique et précieux trois pièces posé au sol, vide (comme un partenaire dont il se séparerait avec douleur). Chaque fois que le plasticien intervient dans ses pièces c'est toujours avec le même et identique costume, forme-clé, point de repère de ses travaux. Plus que le côté ou la manière *dandy*, cette récurrence se verrait plutôt comme un atout majeur du procédé irrationnel que l'auteur met en place : le côté « propre comme un sou neuf » du tailleur ajusté contraste avec la tangente

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

adoptée par celui qui semble perdre contact avec l'arithmétique de nos lois terrestres. Le costume pourrait également faire partie du risque et des règles du jeu définis par l'artiste : et si Ramette s'était blessé lors d'une prise de vue, s'il était tombé de la falaise, s'il avait disparu en mer? On peut effectivement contempler métaphoriquement cette ombre en ce sens : une possible disparition de la surface, un être exceptionnel privé de son armature sans laquelle il ne peut rien, sans laquelle le mélange à tout niveau de dissimulation et d'apparition n'aurait lieu. L'ombre nue rattachée du bout du pied aux chaussures, elles-mêmes raccordées au pantalon, semble indiquer qu'une telle armure lui est absolument indispensable.



[fig 38]

Philippe Ramette, *L'ombre (de moi-même)*, 2007, installation lumineuse, technique mixte, dimensions variables, Galerie Xippas, Paris.

L'exposition conçue en octobre 2011 au Crac de Sète participe de cette identité en construction avec *Le funambule* [fig 39] et *Portrait tragi-comique* [fig 40]. Le premier est une installation composée de lacs de fils en acier surélevés par des trépieds serpentant de salle en salle, le seconde est un buste sculpté de l'artiste, le visage contractant deux humeurs différentes. S'il disparaît d'un côté, il se montre de l'autre, troublant, amusant ou perturbateur comme l'est aussi cet *Eloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)*¹⁰¹: le Ramette du *Balcon*, devenu trop célèbre grâce aux photographies de ses performances en terre ferme et en milieu aquatique, a cédé la place à ce quidam au crâne chauve, lunettes et moustaches, qui a troqué le costume trois pièces pour un polo rose et rayé.

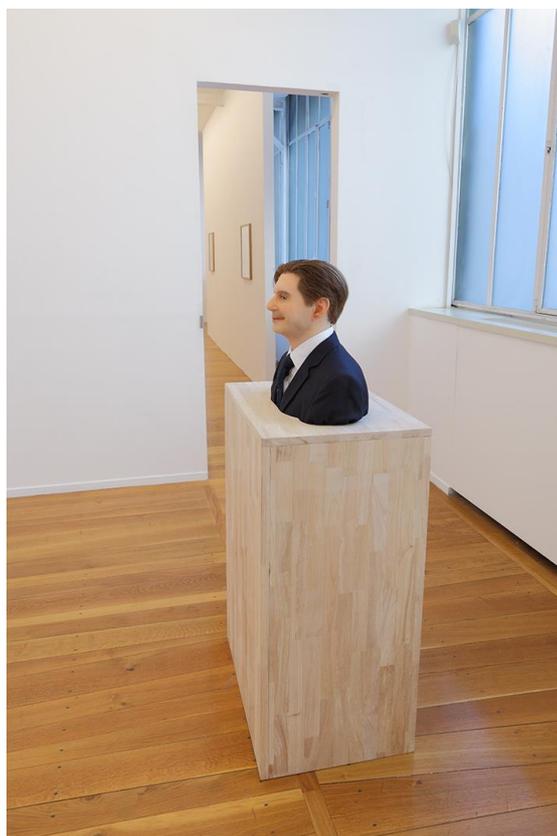
A quoi joue Ramette? Disparaître pour mieux ressurgir ensuite et dérouter davantage, ne jamais rester sur une apparence fixe mais se transformer en permanence. Cette motivation s'exprime par la trajectoire serpentine du *Funambule* : un labyrinthe construit entre d'une part les salles de fils serpentant d'un bout à l'autre de la pièce où aucun sujet n'est observable et cette statue de l'artiste semblable à un contorsionniste qui affiche un rictus inquiétant. L'artiste a quitté le costume, traversé des espaces à couverts et revient figé dans un portrait de cire qui a condensé deux expressions en une façon *comedia dell arte*. La dialectique de l'homme et de ses objets, qu'il s'agisse des instruments de l'équilibriste, du costume ou de la statue, est le nerf du parcours et de l'œuvre qui se dessine sous les yeux des visiteurs. Les états stables, les apparences, l'artiste va les manipuler, les malaxer comme une pâte que l'on peut moduler. Le *Funambule* est passé pas là mais on ne décèle pas sa présence physique. Aucun équilibriste n'est présent sur les plots. Le visiteur ne peut, s'il lève la tête, que trouver ces fils en acier, dessinant un chemin tortueux dans la pièce. Serait-ce en ce cas lui le funambule, obligé de suivre «à la ligne» tordue le parcours d'un homme qui ne se montre pas, les yeux en l'air? L'artiste suggère un numéro de funambule, laissant celui qui découvre l'installation oser toutes les combinaisons possibles de trajectoire à la vision de piquets statiques et de fils retords qui ont fixé la marche du prestidigitateur. On a souvent évoqué l'artiste en magicien, en truqueur. Mais comment déplacer les normes si l'acteur du changement n'est pas visible? C'est en amenant le spectateur vers les accessoires de premier plan. L'artiste a mis au centre de la scène les objets, les trucs de l'astuce, suggérant le numéro de l'homme en lévitation. Suspension et légèreté sont fixés comme dans l'élan d'une marche, par des matériaux rigides, et ce qui d'ordinaire constitue une action risquée et temporaire, est rendue à l'état solide, comme si l'œuvre du funambule avait signé la trace de son passage. Cette trace s'incarne enfin dans *La*

¹⁰¹ P. Ramette, *Eloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)*, 2011, photographie couleur, 150 x 120 cm, Galerie Xippas, Paris.

Marionnette, œuvre présentée également dans l'exposition : elle n'y est évoquée que par l'appareillage du marionnettiste reproduit à une échelle démesurée quand le pantin, lui, a disparu.



[fig 39]
Philippe Ramette, *Funambule*, installation,
2011, métal peint, dimensions variables,
Galerie Xippas, Paris.
© Marc Damage.



[fig 40]
Philippe Ramette, *Portrait tragi-comique*,
sculpture, 2011, silicone, résine polyester,
résine acrylique et cheveux, 50 x 50 x 30 cm,
Galerie Xippas, Paris. © Marc Damage.

L'ombre de moi-même était un premier indice à cette esquive produite par le plasticien : cette image qu'il s'est construite au fil des ans aux côtés de ses objets hors d'usage et de son éternel costume trois pièces, il tente à présent de la fuir. Il aboutit ainsi à ces nouvelles figures de lui-même que sont le *Portrait tragi-comique* et *Eloge de la clandestinité (Hommage à la Résistance)*. Quel lien avec les objets ou sculptures réalisés à la même époque, quelle logique Philippe Ramette conçoit-il? Considérer les objets d'un côté et les portraits qui malmènent sa figure de l'autre serait une erreur : si Ramette disparaît sans autre explication d'un monde ou d'un espace de musée, c'est pour mieux revenir, sous un autre angle de l'autre côté de la salle. Aux premières représentations dans les photographies en noir et blanc de ses performances succèdent des parcours de son œuvre en forme d'énigme.

La figure Ramette est à chercher, indéniablement, au travers de cette vie maquillée, transformée qui s'expose comme un jeu de piste. Entre l'homme qui explore un monde à l'aide de ses prothèses et une sculpture qui renverrait à ses états de lévitation, il y a ce curieux triple portrait de face et de profil en cire où se conjuguent deux aspects d'un tempérament. Si le spectateur regarde le visage de face, l'expression affichée est celle d'un contorsionniste : les pupilles ont les extrémités inversées, la bouche est tordue ; mais si nous nous déplaçons pour l'observer sous toutes ses coutures, cette sculpture, cet objet de cire qui reproduit un homme, on découvre en fait les deux profils logiques qui conduisent en une seule et même expression. Profil gauche, l'homme est gai, profil droit l'homme est triste : conciliez les deux aspects et vous obtiendrez deux états opposés en un seul et même corps. Ne parlions-nous pas de dialectique à juste raison? Elle est réalisée ici en art plastique de manière directe : un sculpteur réplique son propre visage, il modèle deux expressions antagonistes qui reflètent deux états d'âme d'une même personne, comme le portrait d'un suspect photographié sous ses trois faces : profil gauche, profil droit, de face. Ramette semble s'amuser de ce caractère trompeur du prévenu, qui doit au contraire afficher une indifférence à chaque prise. Si le sculpteur a modelé chaque expression une à une, son portrait final s'examine simultanément car l'exposition est pensée pour que l'on voit d'abord Ramette de face. Ces expressions qui caractérisent une humeur, un état de l'être, c'est un objet qui les totalise : une sculpture de cire qui a une présence concrète dans l'espace.

Le sujet est-il un objet comme les autres?

Erwin Wurm inscrit sa démarche dans une étude à la fois physiologique et sociologique de l'individu : sa particularité, sa relation à une expérience donnée, son comportement vis-à-vis de la matière qu'il rencontre et classe selon des catégories. Il engage cette singularité comme constituée par la place géographique et morale que lui a occulté l'objet. Ce dernier redéfinit les codes d'appréhension de la sphère réelle pour un individu qui devient comme muté par la seule présence d'une chose greffée à sa personne. Associant rigueur et exubérance, de nombreuses pièces de la série *One Minute Sculptures* viennent tout particulièrement renforcer un étrange paradoxe : plus l'individu est sorti de son cadre domestique pour investir une place neutre ou publique, plus il est destitué de l'objet qui alors se rebelle et dessine une nouvelle individualité qu'il procure, qu'il renforce.

Les directives données par le plasticien à ses performeurs volontaires ont ainsi toute leur importance. C'est en passant par une instruction que l'artiste réussit à bousculer le processus de particularisation du sujet. Au contact d'un objet commun (planche en carton, cintre, crayon, chaise, aliment), l'individu suivant des instructions à la lettre qui lui sont assignées (« collez votre cerveau au mur et pensez à Spinoza »¹⁰²) accomplit au contraire un geste ou une posture qui le destitue de son caractère d'exception vis-à-vis de l'élément réel. Henri Bergson qualifie la nature du geste comme quelque chose qui «échappe», qui est «automatique» par opposition à l'action voulue ou consciente : «dans le geste, une partie isolée de la personne s'exprime, à l'écart de la personnalité totale. Le geste a quelque chose d'explosif, nous empêche de prendre les choses au sérieux»¹⁰³. Erwin Wurm a peut-être su conjuguer la réflexivité de l'une à l'incongruité de l'autre puisqu'il a orchestré du début à la fin ce qui a l'apparence d'un geste irréflecti et qui se révèle être un moment où la personne s'exprime à part entière, de manière méthodique. Bergson écrit à propos du procédé d'inversion qu'il « permet de dégager une logique objective de la situation, c'est à dire une distraction des choses ou une obstination des événements qui fondent l'autonomie relative de procédés de situations par elles-mêmes comiques »¹⁰⁴. Or, dans les *One Minute Sculptures*, les situations inversées sont rendues telles par le caractère des personnages qui s'y engagent subjectivement, par un accord passé entre un public et un artiste qui le sollicite¹⁰⁵. Le sujet des *One Minute Sculptures* s'apparente à une

¹⁰² En anglais dans le texte : *Glue your brain to the wall and think about Spinoza*.

¹⁰³ H. Bergson, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁵ Nous développerons ce point dans la section *Publics en présence*, p. 227.

particule au cœur d'un muséum insolite, il devient une sculpture comportementale. Les sujets deviennent ainsi facilement des « objets de leurs objets », accentuant d'autant plus leur complémentarité et semblant glisser vers le mélange. Le sujet ou plus précisément le moi singulier auquel fait appel le plasticien pour ses performances est à la fois constitué et constituant : il est constitué par la chose à laquelle il se confronte dans la mesure où il est constituant de la matière qu'il apprivoise.

Le moi ne devient donc pas pour autant une chose mais ce qui *advient* dans la constitution de la chose en général. Il advient comme identité du rapport à l'objet. L'être du sujet se trouve dès lors assimilé d'une part à l'objet d'une représentation, d'autre part à la *structure* de la représentation¹⁰⁶. Tel est le cas de la série *Adorno was wrong with his ideas about art* [fig 41] où des instructions une fois encore destinées à un public potentiel sont pré déterminées par le plasticien sous le signe d'une intensité certaine, radicales au fondement : « se coller au tableau » ou bien encore « écouter le panneau en carton ». Plus l'acte s'avère absurde ou vide de sens et plus la conciliation de l'être et de la chose dévoile sa pertinence. Pauvreté paradoxalement signe de richesse dans les moyens employés, l'homme et la matière dans la plus pure proximité font signe vers une complémentarité donnée d'avance et par principe. Si le carton est retiré, l'homme tombe. Si le sujet s'éloigne de la matière, la chose perd sa faculté de soutien. Le panneau posé contre le mur contient déjà comme virtuelle la présence possible du passant qui se (re)posera en route : acte de méditation et surtout évidence du support comme maintien métaphorique de l'esprit qui a besoin de repos.

¹⁰⁶ On notera ici, en résonance au concept de « soi » chez Hegel, le développement de B. Timmermans, *op. cit.*, p. 98 : « le soi n'est ni une *chose*, ni un *on*, ni un *je*, mais tous les trois à la fois : il a la détermination, la *particularité* de la chose, l'*universalité* du on et surtout la *singularité* du je. »



[fig 41]

Erwin Wurm, *Adorno was wrong with his ideas about art*, 2005, cartons, instructions et croquis préparatoires, performance réalisée par le public, vues de la Biennale de Lyon, 2005, Musée d'Art Contemporain de Lyon.

La rencontre entre sujet et objet dans cette performance peut se rapprocher étrangement de l'analyse d'Emmanuel Kant sur les structures de la subjectivité : la subjectivité du sujet n'est autre que l'objectivité de l'objet car l'unité de l'être repose sur l'unité qu'il établit dans la matière effective qu'il aborde ou contemple. Nous nommons ses structures espace, temps, catégories (comme la substance, la causalité)¹⁰⁷. Elle démontre aussi que l'essence du sujet se trouve dans l'objectivité de l'objet, dans la constitution de cette forme dernière. Une réflexion d'Erwin Wurm, ambiguë dans sa construction, nous dévoile à ce propos le rapport particulier que le plasticien entretient entre les deux concepts : « je suis préoccupé par la vie de tous les jours. Tous les *matériaux* qui m'entourent peuvent être utiles, de même que les *objets, sujets* à débat évoluant dans la société contemporaine. »¹⁰⁸ Doit-on ici comprendre que les objets, les formes physiques de notre existence sont considérés par l'artiste comme des matières à débat, des sujets de discussion ou bien doit-on différencier les choses réelles qui meublent notre monde des enjeux majeurs, socio-culturels, sur lesquels le plasticien insiste ? Y a-t-il jeu de mots ? Cette indécision, visiblement entretenue par Erwin Wurm dans la plupart de ses entretiens avec le critique René de Guzman en 2006, lui permet de ne jamais véritablement résoudre cette tension qui incorpore ses travaux. C'est exactement la forme de sculpture mentale incarnée dans le livre *Size L to XXL (within eight days)*¹⁰⁹ : un mode d'emploi pour grossir en une semaine avec des instructions à suivre pour changer le volume du corps par l'objet-livre.

On retrouve cette idée dans les expositions inaugurées à Miami, Dallas et Antwerp en 2011 : elles sont intitulées *Drinking sculptures* [fig 42]. Des meubles, assemblages de commodes et secrétaires des années soixante-dix, sont renversés, modulés de façon à constituer des espaces privés lors du vernissage. Ils sont conçus de manière à ce que les corps des sujets présents lors de la soirée se greffent à eux suivant les instructions dessinés au feutre noir sur les différents objets. Le public est invité à ouvrir les meubles et à se servir à boire, chaque armoire renfermant verres et bouteilles d'alcool. La performance se termine lorsque tous les convives sont, *a priori*, saouls. Lors de son entretien avec la commissaire Sara Weyns, dans le cadre de l'exposition au Middelheim Museum, Erwin Wurm explique l'origine de ces nouvelles performances par un constat : il existerait selon lui une attitude bohème vis-à-vis de la boisson dans le monde de l'art et il trouverait là un terrain d'expression pour l'architecture du corps et

¹⁰⁷ E. Kant, *op. cit.*, Livre II, « Raisonnements dialectiques de la raison pure », pp. 278-284.

¹⁰⁸ E. Wurm, *op. cit.*, p. 218. En anglais dans le texte : *I am interested in the everyday life. All the materials that surrounded me could be useful, as well as the objects, topics involved in contemporary society.*

¹⁰⁹ E. Wurm, *Size L to XXL (within eight days)*, livre-sculpture, Hambourg, Kunstveiren, 1993.

du bâti : «j'en suis venu à l'idée que si quelqu'un modèle une sculpture en trois dimensions, il prend de la terre et ajoute ou enlève du volume. C'est la même chose lorsque quelqu'un perd du poids, il perd ou gagne en volume, et donc il est aussi un objet sculptural»¹¹⁰. Pourquoi donc rendre des êtres saouls, prenant appui sur des buffets apéritif? Une attitude toujours, cette pose du corps bien définie en fonction de l'usage ordinairement fait d'un objet inscrit dans un certain contexte : le sujet installé près du buffet hésitera longtemps à se servir un verre de vin, au travers d'un certain cérémonial, une pose convenue. La sculpture de Wurm dérange ou amuse car elle fige cet instant où l'on figure lors du vernissage, le verre à la main, comme un passage obligé face aux accrochages. Il est une convention parmi les invités de se déplacer et de discuter des œuvres un verre à la main.



[fig 42]

Erwin Wurm, *Untitled*, 2011, bois, métal, bouteille, verre,
80 x 100 x 136 cm, performance, réalisée par le public,
vue de l'exposition « Wear me out », Middleheimmuseum,
Antwerp, Belgique.

¹¹⁰ E. Wurm, entretiens avec S. Weyns (com.) in *Erwin Wurm : Wear me out*, Hatje Cantz, Middelheim Museum, Antwerp, 2011, n. p.



[fig 43]

Erwin Wurm, *Untitled*, 2011, bois, métal, verre, tissu, 214 x 130 x 190 cm, vue de l'exposition « Wear me out », Middleheimmuseum, Antwerp, Belgique.

A tout vernissage son cocktail pourrait-on dire, qui donne sa teinte à l'événement (et réunit parfois plus de pique assiettes que de réels amateurs). Or ici, l'accrochage, s'il y a, consiste à exposer le moment même où chacun se sert à boire, plus ou moins discrètement, en respectant ou non les codes de bonnes conduites. La sculpture se construit au gré des allers et venues des spectateurs vers les différents objets mis à leur disposition : une commode, un bureau basculé à la verticale va devenir un *open bar*. Wurm creuse, ouvre ou ferme le meuble, laissant un trou ou une case pour qu'une jambe, un genou, un fessier y entrent. Il a aussi cette volonté de créer des meubles-objets qui ne soient pas identifiables par un sigle, un code, qui restent anonymes. C'est cette banalité qui parfois déconcerte car il n'y a en soi rien de spectaculaire dans les objets exposés mais plutôt l'attente de voir le sujet se mouvoir et s'y associer durant la performance. Là est la vraie sculpture, l'objet en lui-même est totalement insignifiant. Certes, tout objet désigne un milieu, une époque, un certain type mais Wurm s'emploie toujours à le transformer parce qu'il est à l'origine d'un mouvement de pivot, de retournement. C'était déjà une récurrence dans les premières *One Minute Sculptures*, c'est à

nouveau le cas pour les *Drinking sculptures*. Il faut renverser le support pour rompre l'usage accepté du mobilier. Pour qu'il y ait greffe entre l'objet-meuble et le corps il faut une altération de l'original. Pour certaines pièces, le verre se mérite : il faut enfoncer les jambes dans deux trous ronds creusés dans une table ou forcer l'étagère coulissante. Immobilisme aussi puisque le jeu consiste à tenir la pause le temps des photographies prises pendant le vernissage pour garder une trace de ces performances.

De nombreux meubles dans ces performances sont aussi couverts de tissu, sur et sous les trous faits dans le matériau. Erwin Wurm conçoit le vêtement comme une enveloppe, une double-peau à la surface du corps. C'est par extension qu'il a fini par habiller les meubles, les maisons. L'habit prend la forme du corps, il garde l'aspect de celui qui le porte et va ensuite recouvrir, extensible, des objets qui servent à abriter des personnes. L'artiste habille donc des contenants de vêtements humains comme s'il fallait recouvrir quelque chose d'aussi insignifiant qu'un meuble d'une seconde peau. Il y a une dualité, une attraction/répulsion qui l'amène à ouvrir, défaire, déchirer, détruire. Pourquoi? Lorsque l'on détruit, on déconstruit la première fonction de l'objet pour en faire autre chose. Pour expliquer en quoi sa démarche est logique lorsqu'il s'agit de dégager d'un être humain une forme, Wurm use de son exemple favori : «je me demande si on peut transformer des sensations physiques ou des sentiments en formes sculpturales. Est-il possible de transformer une condition physique en qualités sculpturales ou plus loin transformer un état mental ou psychologique en qualités sculpturales?»¹¹¹. S'il matérialise ces états mentaux, ces formes, il les transforme donc en objets, en états solides. Le défi d'un plasticien est justement d'arriver à capter cet état de choses soumis au changement à l'intérieur d'une installation, par une performance. Wurm indique : «ce n'était pas l'état de la société qui m'intéressait mais le phénomène que j'ai obtenu en joignant le concept de *sculptural* aux phénomènes sociaux et c'est ce résultat qui m'a intéressé. Si je demande à un ami de mettre tous ces vêtements de son armoire les uns sur les autres en même temps c'est de l'ajout de matière, donc c'est un acte *sculptural*»¹¹².

Interpréter ces sculptures-performances délibérément provocatrices c'est aussi peut-être penser le sujet comme objet de manipulations plastiques, comme forme et comme ressource et donc matériau de création. Cela revient à le transformer proprement en sculpture : nous avons devant nous un Homme-objet.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

Observons la photographie « Carrying Eldebert Khöb » de la série *Be nice to your curator* [fig 44] Elle dévoile le surprenant port de bras d'un conservateur par le corps statique de l'artiste. L'homme de mécénat subordonné à cette pose abrupte est semblable à un pantin pathétique. L'artiste est lui semblable à un automate. Si Philippe Ramette concevait l'objet d'invention dans sa capacité de transformation et d'évolution du sujet auquel on greffe un prototype, Erwin Wurm vise dans ce cas précis le sujet ou plus précisément l'individu dans sa profession et sa physionomie. Sa structure n'est pas unique mais multiple, tant que le plasticien se charge de la faire évoluer dans le contexte de ses interventions. Erwin Wurm traduit ou adapte systématiquement les consignes visibles sur des croquis en langue autrichienne à la langue du pays dans lequel il est invité à exposer : ses notes personnelles sont aussi bien écrites en allemand qu'en anglais, français ou japonais. La diffusion de son œuvre se fait par conséquent, de A à Z, en un total abécédaire. *Be nice to your curator* s'exporte en différentes langues comme autant de conseils aux artistes en vue¹¹³.



[fig 44]

Erwin Wurm, série *Be Nice to your curator*,
« Carrying Eldebert Khöb », 2006, performance réalisée par l'artiste,
photographie couleur, 127 x 156 cm, Mumok, Vienne.

© Beatrix Fiala

¹¹³ La série est réalisée avec plusieurs commissaires et selon des intitulés différents : « be nice », « don't trust », « feed ».

La posture du sujet devient théâtrale, la pose déterminée est celle qui gouverne chaque vernissage de l'artiste. Il y a donc deux dimensions : une conception de la matière brute exposée dans l'austérité et la simplicité de ses composantes (objet-sculpture comme entité à part entière) et celle plus ironique, humoristique, de l'homme modelé comme matière inerte. Bras ballants, le mécène semble faire peser tout son poids à l'homme de création, l'artiste sans qui il tomberait à terre. Le contexte dans lequel les deux individus évoluent, la salle de musée, est le dénominateur commun de leur rencontre. La matière organique, le corps humain malléable est présenté comme raide, figé par l'instant et la particularité de l'événement. Point culminant de l'œuvre, sa dimension événementielle (de par la présence du public, spectateurs de cette performance d'une durée de cinq à dix minutes) fait s'incarner deux personnages dans des rôles qui modifient la donne culturelle de leur profession. Le mécène qui d'ordinaire supporte financièrement l'idée maîtresse du créateur, lui permet d'aboutir, est ici lui-même supporté physiquement par le plasticien qui en conditionne la trajectoire dans sa propre *maison*. L'artiste semble décidé « d'aller vers » un ailleurs mais reste en même temps indécis, comme stoppé en pleine course. Il accompagne son partenaire jusque dans cette visible incertitude exprimée par les deux individus quant à la durée de leur contrat voire de leur entente entre le tableau symboliquement exposé à la gauche d'Eldebert Khöb et l'espace vide et neutre à la droite d'Erwin Wurm, à mi-chemin d'un parcours. Ce n'est plus seulement le commissaire d'exposition qui autorise et rend possible la représentation d'un artiste. Entre leur titre officiel et leur dépassement figuré picturalement, ces deux acolytes deviennent le thème d'une situation.

Ce procédé permet également de substituer à l'image de l'individu objectivé (c'est à dire traité en tout et pour tout comme un élément matériel de réalité pratique) une possible hybridité de la chose, un entre-deux propre au projet plastique : c'est la possibilité pour chaque instance de s'incarner en l'autre et de procéder ainsi à la confusion des termes, comme si objet et sujet se voulaient, là encore, méta-morphes. La pose établie par Erwin Wurm ne dissocie pas les deux éléments physiques que nous abordons visuellement. Elle aurait plutôt tendance à les associer, à les mêler dangereusement dans un embarras des corps et des expressions contenues, dissimulées. Il n'y a plus de *caractères* possibles ni assimilables à tel acteur de la performance puisqu'ils se trouvent corporellement associés. Ils jouent temporairement à « autre chose » jusqu'à ce que l'objet du spectacle, leur performance elle-même, entre symboliquement dans le catalogue comme œuvre officielle. Elle est une continuité de l'œuvre de l'artiste depuis ses premiers blocs de granit, dont la blancheur et la rigidité apparente, sa pure géométrie faisait penser à une œuvre minimaliste. Il n'y a pas de différence majeure entre ce bloc brut n'ayant subi aucune modification de la nature et cette disposition singulière des corps à qui ils

échappent, réifiés eux aussi dans l'espace du musée. Elles sont toutes deux pensées comme sculptures : l'une alliée au résidu poussiéreux, l'autre qualifiée de performance. C'est tout le passage délicat de l'objet compris comme matière vivante à l'être physique abordé comme un matériau de création et donc, objet d'exposition.

Univers opposés, trajectoires similaires

De ces analyses émergent des spécificités, des tons propres à chaque démarche : la dialectique wurmienne est d'abord semblable à un art certain de consommer, utiliser l'objet alors que la dialectique ramettienne s'apparente plus à un renversement terrestre, l'artiste ayant lui-même confié qu'il rêvait fréquemment d'un monde à la verticale. Le monde cloisonné d'Erwin Wurm entre maisons difformes, gonflées à l'hélium, vie urbaine et centres artistiques s'oppose en théorie aux pratiques grandeur nature de Philippe Ramette. Se distinguent d'un côté une œuvre centrée sur la question de la propriété de l'objet et de l'autre un monde imaginé par un esthète. Mais ce que les deux plasticiens partagent toujours, exploitent de deux manières singulières c'est leur art de nous faire imaginer le verbe comme un corps étranger. L'objet est la première équation de leur dialectique artistique. Il est à l'instar du concept en rhétorique le premier port d'attache, affuté par des événements ou des altérations accidentelles ; l'être humain est la seconde équation : un problème à résoudre. Il doit travailler, construire. Et si les deux plasticiens partent d'une dichotomie savante et maîtrisée, objet *versus* sujet, tous deux réunissent l'ustensile et l'utilisateur dans une alchimie morphologique : association au plus près du fer et de la chair.

Prenons le cas de la *Prothèse à geste/Tendre la main* de Philippe Ramette : œuvre éloquente où l'objet devient un signe voire un gage de conduite. Il autorise, selon le mode d'emploi et l'usage qu'il conviendrait d'en faire, le port de tête haute ou fait plonger le fautif tête basse. Entre gloire et repentir c'est l'indécision qui prime, puisque les deux poses sont prises simultanément par le photographe. A ce titre, l'artiste essaye l'objet dont il est l'auteur comme dans la première phase d'un protocole : pas un seul objet n'est rendu public sans un test préalable, qui est comme une validation avant d'entrer dans un marché de regards intrigués où beaucoup se demandent comment tout cela fonctionne. L'habillage des prothèses par leur créateur est partie intégrante de l'œuvre, au même titre du scientifique un peu fou qui se choisit comme cobaye pour sa première expérience. Les nombreuses prises de risque de Ramette peuvent aller en ce sens (on peut bien supposer que la serrure de la *Boîte à idée* soit restée bloquée par exemple) : il a l'exclusivité du premier geste, il inaugure et en même temps il donne une certaine assurance à son semblable. Il offre la garantie que tout le monde *peut* le faire. Du

moins en partie, car dans le cas des positions à la verticale ou des états en apesanteur les prothèses portées par l'artiste ne sont pas dévoilées réellement au public pour autant. La mise en forme de l'objet atypique est toutefois indissociable de son premier encrage à titre d'essai dans l'espace civil, routinier d'une loi terrestre ou typique d'une heure d'affluence. Selon la forme que lui attribue le plasticien, il peut faire barrage ou au contraire sublimer : les lévitations insensées de Ramette à six mètres du sol.

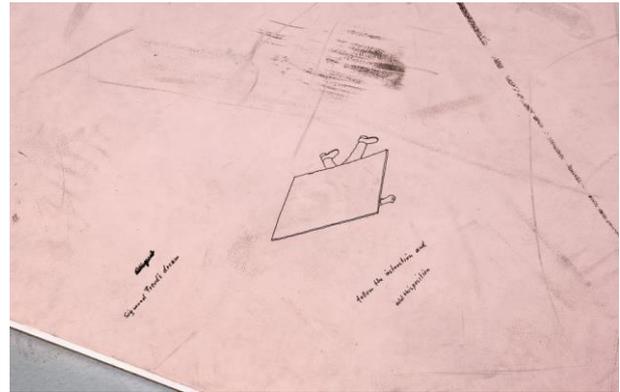
Les productions de Wurm semblent définitivement plus menaçantes ou incitent davantage au rebut (en témoignent, par exemple, le remplissage de la bouche d'un conservateur de musée par une tablette entière de chocolat dans la série *Be nice to your curator*) que les objets non identifiés de Ramette, davantage propres à l'intrigue. Cependant, les trajectoires, le parcours des deux hommes se rejoignent en ce qu'ils permettent d'inclure à nos outils quotidiens l'éventualité d'un détournement d'usage et de fonction. A tel point que parfois les deux mondes s'enchevêtrent : on peut très bien admettre que le pouvoir de séduction de l'objet nouveau de Ramette attise en son témoin le désir, le souhait de le posséder (avoir dans sa main ou à son domicile ce que personne ne peut rencontrer, trouver ou acheter ailleurs), de même que la situation inconfortable de Wurm puisse aussi bien nous permettre de sortir de ce qu'il est strictement convenu de faire ou de dire. S'il y a des choses que l'on ne fait pas *habituellement*, exceptionnellement ici on nous propose de les accomplir et l'on peut même prendre le risque de les reproduire chez soi. Comme l'explique Wurm non sans malice, « il suffit de pas grand-chose, de deux ou trois choses et surtout de cran en vérité, mais ça bien sûr c'est plus difficile [...] lorsqu'un sujet peut se donner en spectacle lors d'un de mes vernissages, il ne doit pas perdre de vue que ce qu'il accomplit c'est pour lui, pas pour épater la galerie »¹¹⁴. L'audace n'a pas en effet de consistance, elle n'a pas de faces que l'on peut cacher ou salir : là encore, c'est surpasser la matière déterminée qui n'est que prétexte pour tester les limites entre acte et repentir. En faire une seule fois l'expérience, c'est admettre déjà la possibilité de ne plus figer une notion dans un consensus mesuré, préétabli.

Erwin Wurm et Philippe Ramette travaillent également tous deux à l'élaboration de croquis préparatoires qu'ils qualifient de scénarios ou de *storyboards*. Chacun en possède un tracé singulier.

¹¹⁴ E. Wurm, *The man who swallowed the world*, op. cit., pp. 187-188.

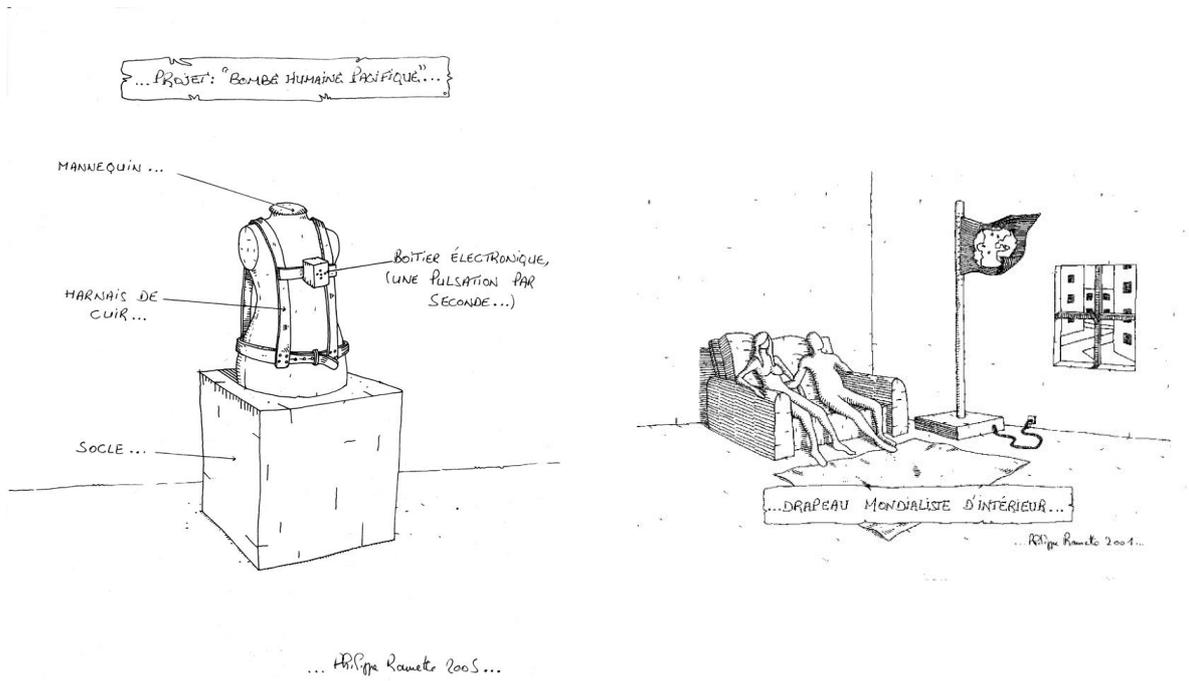
Les dessins préliminaires de Ramette ont trait au conte, à une mise en image d'une réalité fantasmée ou encore à l'aspect d'un mode d'emploi minutieusement détaillé. Les plans plus schématiques et liminaires d'Erwin Wurm préparent eux à la mise en place d'une installation ou le projet d'une performance sous l'aspect d'une maquette où est rendu le profil d'un événement [fig 45 et 46]. Certaines pages, outre l'annotation ou la légende en marge, renvoient au strict minimum en matière de disposition du cadre : un carré ou un rectangle, deux ou trois traits et une légende, suffisent. Cet apparent minimalisme du dessin fait de lui un « patron », soit un modèle à partir duquel on confectionne, taille, fabrique un objet. Et pour cause, la place, la fonction et le rôle des objets et des sujets a une importance cruciale dans le processus d'inversion que défend l'artiste. Il convient donc pour lui au préalable de fixer un endroit, un coin de la salle ou un support de scène où s'opérera le moment du renversement proprement dit : il doit créer en deux, trois mouvements (de crayon) un dispositif stratégique où objet et sujet changeront de genre.

Les croquis de Philippe Ramette ont davantage la douceur et la clarté de l'abécédaire imagier. Et pour chaque nouvel ustensile ou exploration irrationnelle, un détail de son fonctionnement est suggéré par des titres aux tons énigmatiques : *Bombe humaine pacifique* [fig 47] ou encore *Drapeau mondialiste d'intérieur* [fig 48]. Nombre des créations de Philippe Ramette sont aussi intitulées « Objet à ». Telle mention ne désigne pas l'objet comme quelque chose qui sert (à mettre en valeur) une existence héroïque. Par le fait d'être là, parce qu'il existe, il est plutôt le reflet (la preuve) d'un projet hors du commun, rêvé par son auteur, enfin concrétisé. Il est l'expression d'un idéal, peut-être ce qui ne servirait qu'une seule fois dans toute une vie. On notera que le point d'exclamation ou d'interrogation est récurrent, placé au-dessus de chaque silhouette et que l'esquisse s'apparente, en art appliqué de la ligne claire, à une bande dessinée voire un roman graphique. Posés face à face, nous découvrons donc d'un côté une exécution plutôt sommaire, une note explicative et de l'autre une mise en page qui prépare le contemplateur à s'imaginer dans une nouvelle dimension qui s'offre à lui.



[fig 45 et 46]

Erwin Wurm, *The speculative realist* (détail), 2015, instructions, matériaux mixtes, Musée d'Art d'Indianapolis © IMA ; *Sigmund Freud's dream*, 2005, instructions, matériaux mixtes, © Blaise Adilon.



[fig 47 et 48]

Philippe Ramette, *Bombe humaine pacifique*, 2005, 32 x 24 cm ; *Drapeau mondialiste d'intérieur*, 2001, 24 x 32 cm, croquis préparatoires, encre sur papier, Galerie Xippas, Paris.

En quoi la dialectique est-elle en œuvre ici? Elle est le fruit d'inventeurs, prise dans leurs mains et doit subir des métamorphoses pour dépasser le stade d'une science, d'un simple outil de la raison. Encore une fois, dialectiser ne signifie pas faire l'effort d'une conversation ou évaluer verbalement une situation mais transposer des symptômes ou des traits comportementaux que les artistes accentuent, exagèrent pour mieux les défaire ensuite. Chez Wurm aussi bien que chez Ramette, cette manipulation est *silencieuse* : toute posture prise se veut intervention muette, sans prise de parole effective. En l'absence de son, de bruit, ce sont des corps au travail qui investissent la scène, entièrement dédiée à la justesse du signe produit par le geste, à l'articulation de l'objet et du sujet. Ces derniers sont les membres d'un même socle dont la force est de parvenir, sans l'exercice du discours, à façonner une chorégraphie. La relation entre objet et sujet serait ainsi semblable à un ballet entre termes, présupposés, jugements et registres sous-entendus par leur auteur. Les plasticiens matérialisent en quelque sorte des états d'esprit : « perdre pied, le ridicule ne tue pas » par exemple, sont autant d'expressions idiomatiques que Wurm génère dans ses performances¹¹⁵. Il a élaboré un nouvel idiome propre à une région physique, un ensemble de moyens d'expression correspondant à une nouvelle façon d'être. Les instructions, les textes sont des bouts avec lesquels l'artiste joue, ajoute, signe, comme un clin d'œil au verbe servant à former une phrase. Guy de Cointet, un des membres de notre carré d'artistes possédait également, nous le verrons plus loin, cette aptitude à combiner le mouvement des corps et l'énonciation de concepts pour générer un monde bancal au travers d'une langue inventée.

Les concepts sont vidés de leur sens à l'image d'une ossature humaine fragile, en relation avec un support industriel. Les renversements hallucinants voire morbides (foncer la tête la première sur une table, faire l'autruche, laisser la main coincée entre deux battants) sont très souvent l'envers ou le revers d'une *doxa*, ce premier temps abstrait du discours qui qualifie d'idiot ce qui n'est pas sérieux et qui ne voit de sérieux là où il y aurait une profondeur. Les performances réalisées sont certes l'affaire d'une idiotie par l'absence totale de bon sens mais une idiotie bergsonienne. Elles ne relèvent pas d'un état d'esprit blasé sur le monde ou l'entourage ; plus qu'un amer constat, elles sont surtout la vision d'un équilibre manoeuvrant les tensions réelles d'une ère post-moderne.

Si dans le terme *dialectique* résonne le mot « dialecte », l'art de converser, de manier le verbe, alors l'œuvre d'Erwin Wurm et de Philippe Ramette réside précisément en l'art de former

¹¹⁵ Est entendu par idiomatique ce qui ne peut être traduit mot à mot dans une langue étrangère au risque d'en perdre le sens, la signification n'ayant pas d'équivalence.

matière tout en déformant le verbe chargé de l'instruire. Cela ne signifie pas que l'œuvre soit littérale mais bien qu'elle fonctionne en deux temps : le premier moment où on la réceptionne, le second où l'on en fait l'acquisition, où elle nous parle visuellement sans que pour autant nous soyons capables de trouver le mot juste pour la qualifier. Entre ces deux instants les concepts dont les œuvres sont porteuses ont été sondés au maximum de leur signification, nous avons tourné le problème en tout sens et pourtant *quelque chose* coince. Ce quelque chose devient notre sujet de conversation. On ne parle plus que d'eux : ces objets que l'on remarque, on « retombe » sur eux presque systématiquement, prenant place et fonction dans le commentaire. Lors de la Nuit blanche à Paris en 2006, on pouvait découvrir dans la pénombre de la rue Affre, dans le quartier de la goutte d'Or, une installation insolite : *My home is yours* [fig 49]. Erwin Wurm a propulsé un canapé hors d'un appartement, canapé que l'on voit sortir d'une fenêtre sans ses occupants. Disposé à la perpendiculaire d'un immeuble, en extérieur, il est assorti d'une lampe de chevet allumée, à sa gauche, semblant garder contact avec la prise. Le salon est traditionnellement associé à une pièce de réception *dans* une maison ou un appartement, lieu de réunion, avec son cérémonial. Ici il est hors les murs, il incarne un élément domestique prêt à sauter dans le vide. A l'intérieur, on supposera la pièce occupée pendant que les accessoires, eux, deviennent acteurs de premier plan, passent à l'air libre. S'il signifie l'*art* de converser, le mot grec *dialego* doit attirer notre attention sur la qualité, la portée de cet « art » unique : un talent ou une habileté à mettre en évidence les contradictions de la réalité tout en cherchant à les dépasser. Et il y a bien une évidente simultanéité à produire dans cet art, une fluidité à acquérir par le dialecticien pour lui permettre de glisser d'un pan de scène, de l'ossature d'une construction à une autre, sans rupture soudaine, presque sans que l'on s'en aperçoive.



[fig 49]

Erwin Wurm, *My home is yours*, 2006, installation, canapé, lampe, éclairage, vue de la manifestation « Nuit Blanche », Paris, 2006.

©Mairie de Paris.

Ce renversement de l'opposition initiale auquel l'œuvre de ce premier binôme aboutit, c'est auprès d'un précurseur de l'art de la performance et d'une plasticienne française que nous le confirmons et le développons : il y a dans les travaux de Guy de Cointet et d'Isabelle Cornaro une dialectique subtile entre sujet et objet qui incarne le second mouvement de notre étude. Elle y devient à proprement parler un art *plastique*.

RENVERSEMENT

Ce petit objet oublié qui était prêt à signifier tout vous familiarisa avec mille autres en jouant mille rôles, en étant animal et arbre et roi et enfant... et lorsqu'il s'effaça, tout était là. Ce quelque chose, si peu de valeur qu'il eût, a préparé vos rapports avec le monde, il vous a introduit dans l'événement et parmi les hommes, et plus encore : c'est grâce à lui, à son existence, à son apparence quelconque, à sa destruction finale ou à sa mystérieuse disparition que vous avez vécu tout ce qui est humain, jusqu'au fond de la mort.

Rainer Maria Rilke, «Choses», in *Une conférence*, Préambule, Paris, NRF, coll. «Pléiade» p. 893-895.

OBJET AVEC SUJET : METAMORPHOSES

Nous posons dans le premier temps de notre recherche la relation ambiguë entre sujet et objet puis comment de l'un à l'autre pouvait se comprendre tout une chaîne de comportements et d'affects. L'étude de certaines démarches de plasticiens nous a permis d'entrevoir ce que l'objet pouvait exprimer du sujet sans en dépendre comme simple complément, autant dans la formulation d'une pensée que dans la manipulation concrète ou le cours d'événements. Il faut à présent renverser les pôles et non plus se dire « que fait le sujet d'un objet » mais « ce que l'objet dit des hommes » de par sa forme et de par son rôle. Silencieux certes, inerte ou mystérieux sans doute, il n'en exprime pas moins une sociologie des êtres humains en groupe. C'est ce que nous exposerons en ouverture du deuxième temps de la recherche afin de nous diriger ensuite au cœur de la dialectique et son rôle dans le second binôme de plasticiens que nous avons choisi.

Ce que l'objet dit des hommes

Les sciences humaines et sociales, l'ethnologie, se sont emparées de la relation sujet-objet sans pour autant cerner définitivement sa spécificité, son évolution à travers le temps. Nous citons en ouverture de l'introduction une phrase extraite de l'ouvrage de Jean Baudrillard, *Le système des objets*. Publié en 1968, l'auteur retracera dans son sillage trente ans de cette entité possédant une anatomie et une vie propre, voire «une capacité de se venger d'un sujet trop certain de le maîtriser [...] les objets ont toujours été considérés comme un univers inerte et muet, dont on dispose au prétexte qu'on l'a produit»¹¹⁶. Elle confirme l'idée que le rôle de l'objet est *dramatique*, au sens théâtral que le terme recouvre : propre à un art dont le but est de produire des représentations devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions par le biais d'acteurs. Certaines analyses restent en mémoire car elles ont eu le mérite de consacrer leur étude non pas au sujet lui-même, à sa psychologie mais en la déportant sur les catégories d'objets, leur vie propre pour comprendre le principe de certains de nos comportements : en clair, de mener une sociologie des objets qui selon l'étymologie *socius*, *sequor* signifie suivre, accompagner, et dont rien n'indique qu'elle devrait être seulement constituée d'êtres humains. Il est possible d'établir une sociologie des objets en groupe pour comprendre comment les sujets se comportent. Nous choisissons d'en donner ici un aperçu par cinq points de vue de chercheurs de la fin des années soixante au début des années deux-mille.

¹¹⁶ J. Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, pp. 11-14.

Nous reproduisons en premier lieu les schémas du chercheur Jacques Mathieu, dans son article «L'objet et ses contextes»¹¹⁷ [fig 50], ainsi que la planche d'étude reproduite dans «Objet et communication» d'Abraham Moles¹¹⁸ [fig 51].

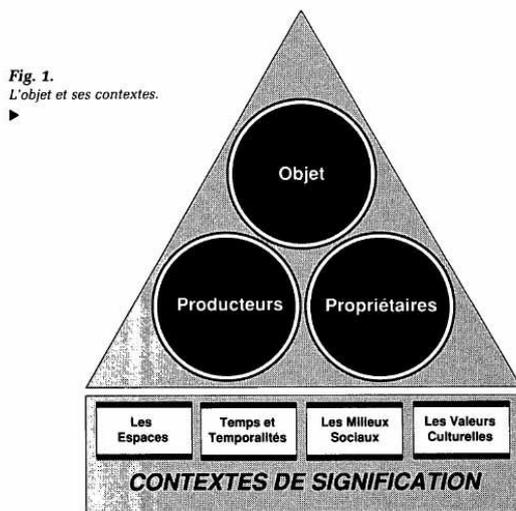
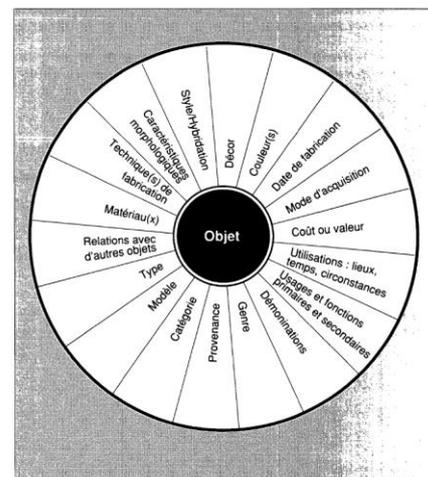


Fig. 2.
L'objet et ses caractéristiques.



[fig 50]

Jacques Mathieu, « L'objet et ses contextes » ; « L'objet et ses caractéristiques », schémas extraits de *Revue de la culture matérielle*, juin 1987.

¹¹⁷ J. Mathieu. «L'objet et ses contextes». *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, juin 1987. En ligne [http://journals.hil.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17328/22670]

¹¹⁸ A. Moles (dir.), «Objet et communication» in *Communications*, n°13, *Les objets*, Paris, Seuil, 1969.

MUSÉE D'ÉTAT D'ETHNOGRAPHIE BUCAREST	I. OBJET, LIEU DE COLLECTE, SITUATION AU MUSÉE.		13. N° de fiche.....	
	1. Dénomination de l'objet	3.	14. Photo.	
	2. Unité.....	5.		
	4. Collecté par	7. date		
	5. L'objet se trouvant dans	9. Don, valeur.....		
	8. Comparé avec	12. Cliché n°		
	10. N° de catalogue			
	11. N° d'inventaire			
	II. HISTORIQUE, UTILISATION, ÉLÉMENTS ARTISTIQUES.			
	15. Historique :			
	a) origine			
b) modalité d'obtention				
c) circulation				
16. Région principale d'utilisation	17. En usage [oui / non, raison			
18. Nécessité	Fréquence d'utilisation.....			
19. Utilisation rationnelle				
20. Utilisation magique				
21. Utilisation religieuse				
22. Éléments artistiques :				
a) origine				
b) motif				
c) ornement				
d) couleur				
23. Inscription				
24. Intérêt ethnographique	Fréquence d'obtention			
III. INDICATIONS SUR LE PROPRIÉTAIRE OU L'INFORMATEUR.				
25. Nom	12. Date de naissance ..	27. N° de maison ...	28. Catégorie sociale	
29. Occupation [principale / secondaire	30. Situation matérielle [propriétaire / ou autre source de revenu.....			
31. N° de carte.....	32. Nationalité	33. N° d'appartenance à la communauté		
34. Informateur.....	35. Date de naissance.....	36. Niveau hiérarchique		
IV. STRUCTURE, PROCESSUS DE PRODUCTION, ÉTAT DE CONSERVATION.				
37. Pièces composantes				
38. Matériaux : a)				
b)				
39. Dimensions :				
hauteur diamètre				
longueur largeur				
grosseur poids				
40. Lieu d'utilisation :				
à la maison				
à l'atelier rural				
à l'atelier urbain				
à la fabrique				
41. Modèle (source d'inspiration).....	51. Dessin, esquisse ou photographie			
42. Nom du créateur	V. FONCTION DE L'OBJET DANS LE MUSÉE.			
43. Technique utilisée	52. Comme suite à l'exposition			
44.	53. Utilisé dans un but artistique			
45. temps d'utilisation... 46. date	54. Utilisé pour la recherche, l'étude ou la publication réf. bibliographiques			
47. Description des pratiques magiques	55. Observations			
48. Description des pratiques religieuses				
49. État de conservation				
50. Réparation, rénovation				
56. Fiche remplie le..... 57. date.....	58. Dossier n°			

[fig 51]

Reproduction de la fiche d'objet utilisée au Musée du village à Bucarest, extraite de A. Moles. «Objet et communication» in *Communications*, 13, 1969, p. 15.

D'une part, les schémas analysés portent autant sur la nature de l'objet, son sens, que sur l'ensemble des environnements qui en modifient la perception ; d'autre part la planche d'étude est une véritable fiche identitaire de l'objet qui renseigne sur les fréquences d'usage de leurs utilisateurs. Dans les deux cas, tout porte à croire que ces exposés dressent non tant une liste type d'objets identifiables, assortis d'une fonction, mais plutôt des figures d'objets comme *sujets* du monde moderne, avec leur attrait, leur «maladie» et leur «cimetière». Comme si on pouvait lire, à travers des objets matériels, des vies humaines. Il s'agirait davantage d'anthropologie d'objets, et à en observer le champ lexical, cela se confirme : denses, spéciaux, ces objets transpirent les hommes qui les ont vécus. Les schémas expriment tout d'abord «non un processus d'interrogation différent selon les spécialistes, mais des préoccupations intimement partagées»¹¹⁹, à savoir un conservateur de musée qui se penche sur l'histoire de l'objet et ses différentes mémoires à travers des lieux et des époques, celui qui en reconstitue la généalogie, l'impact de sa forme et de sa fonction sur une époque donnée, mais aussi un chercheur en sciences humaines qui se concentre davantage sur les contextes de signification entourant l'objet, la diversité des groupes culturels et les avancées technologiques.

L'auteur insiste sur la complémentarité entre des spécialistes qui s'échangent leurs connaissances afin de mieux cerner leur propre champ disciplinaire. A travers ces trois figures, il ne s'agit pas tant de proposer un portrait-robot de l'objet et de ses multiples fonctions mais d'en faire un panel manipulable, un peu à l'image d'un couteau suisse : à autant de propriétaires distincts, autant de contextes particuliers, autant de multiplicités d'usages et donc de significations possibles.

Abraham Moles a lui perçu dans l'objet un élément «jeté contre» un individu, manipulé conceptuellement -on lui donne un nom- indépendant et mobile. Il est ce qui est pensé, par opposition à l'être pensant. Associé à une forme, il prépare des réactions, stimule nos réflexes moteurs. Si l'objet a un caractère, il est cependant soumis à la volonté de l'homme, selon plusieurs visées : le sujet désire, protège, entretient l'objet. Sa tendance à le consommer plutôt qu'à le fabriquer entretient l'idée d'une démographie, d'un «parc» d'objets en situation de vie. On a l'impression que l'objet est considéré sous l'angle du registre de naissance, beaucoup plus qu'un simple catalogue. Il est également curieux de découvrir après la case de renseignements détaillés, de descriptions de l'objet x ou y ces «indications» minimales sur «l'informateur» ou le «propriétaire». A maintes reprises, Moles décrit l'objet comme un membre d'une population

¹¹⁹ J. Mathieu, *op. cit.*

qui permet de comprendre le mécanisme de la société moderne, ayant toujours cours aujourd'hui : une boucle infinie entre sujet-objet-désir. Ainsi, la question de notre attache à l'objet se situe entre le désir «fantaisiste, provisoire» et le besoin «précis, permanent jusqu'à satisfaction»¹²⁰. C'est parce que nous avons besoin d'un objet que nous orientons notre comportement en vue de l'acquérir tandis que le désir est davantage le fruit d'une pulsion passagère, entretenue par un stimulus visuel, un *set* exposé en vitrine. Isabelle Cornaro parle de «pulsion scopique» lorsqu'elle questionne ce type de rapport : c'est qui est en jeu ici, c'est une véritable mécanique de prédation, d'appropriation et de séparation avec l'objet. Ce sont les liens affectueux avec des choses sans noms qui les font devenir objets par des sujets qui les pensent, les actionnent, les fréquentent.

L'analyse de Violette Morin dans ce même numéro consacré à la sociologie de l'objet démontre également une capacité d'anticipation sur ce qui caractérise aujourd'hui nos manières d'user, d'entretenir, voire de créer des objets. L'article est intitulé «L'objet biographique» et date de 1969. Il définit le dialogue que nous entretenons d'une part avec des objets *synchroniques* (ceux qui vieillissent avec nous, des partenaires dans le temps) ou au contraire *asynchroniques* (ceux qui nous font vieillir, par leur modernité galopante). En quelque sorte, un sujet vivant avec un objet est apparenté soit à la passion de la première rencontre, la joie de la vie de couple qui devient routine, le temps de la séparation et la solitude du célibat¹²¹. Des objets, qui, s'ils ne sont pas irremplaçables, ne meurent pas, malgré toutes les métamorphoses qu'ils subissent depuis la fin du vingtième siècle jusqu'au début du vingt et unième. Qu'appellera-t-on encore aujourd'hui un objet par un sujet qui le manipule ou le contemple? La distinction faite par Violette Morin entre l'objet «biographique» et l'objet «protocolaire» a encore sa validité à l'heure où nous écrivons ce texte : il suffit de revenir sur nos propres expériences et conditions de vie avec les objets qui nous entourent pour le constater. Nous faisons toujours en sorte de vieillir avec certains types d'objets qui contribuent à forger notre identité, à calibrer notre espace. Ils font partie de notre intimité et c'est, rappelle l'auteure, une démarche de «voyeur» que de s'immiscer dans cette relation, en entrant par exemple dans un appartement peuplé de ces objets autrefois fonctionnels et devenus, par attachement comme le serait le membre d'une famille, décoratifs, esthétiques, donnant leur odeur caractéristique aux

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9

¹²¹ V. Morin, «L'objet biographique» in *Communications*, 13, *op. cit.* pp.132-137 : «ce n'est parfois plus le Sujet qui fait l'Objet mais l'Objet qui se substitue au Sujet : les lunettes à l'intellectuel, la pipe au dilettante» [...] l'objet moderne joue un rôle aussi fascinant par son renouvellement incessant, ses perfections techniques et son esthétisme miroitant [...] utilitaire et décoratif, l'objet biographique s'impose, répétons-le, comme le témoin de l'unicité fonctionnelle de son usager, sa quotidienneté faite chose en fonction du comportement, de la psychologie dont il retourne dans nos vies avec eux».

pièces aménagées. S'immiscer entre l'objet biographique et son possesseur est toujours, en puissance ou en réalité, une opération de voyeur. Nous remarquerons dans la section suivante comment Isabelle Cornaro utilise les pouvoirs de l'objet dit protocolaire ou biocentrique pour questionner la relation du sujet à son identité : c'est en plaçant le spectateur dans une position à mi-chemin entre le voyant et le voyeur, dès lors que celui-ci aborde l'installation de loin ou de près, que les objets de l'artiste sont des sortes de révélateurs comportementaux, des mobilisateurs d'affects.

Une remarque ici : nous avons toujours cette frénésie pour remplacer ce qui, par une mécanique redoutable de la production de masse et de l'obsolescence programmée, cessera de fonctionner au bout de quelques mois et si nous avons un peu de chance quelques années. Nous nous entourons toujours d'objets personnels, que nous avons utilisés, qui deviennent décoratifs et nous utilisons d'autant plus des objets performants, miniaturisés jusqu'à faire oublier leur présence (mention particulière ici aux clés usb, cartes mémoire ou oreillettes connectées qui, adhérant si bien au corps du sujet, font croire à un observateur curieux que ce dernier est en conversation avec lui-même!). Violette Morin a trouvé une formule saisissante qui possède aujourd'hui une saveur toute particulière pour qualifier ce type de comportement : « la synchronie se décalant un peu plus chaque jour, l'usager perd dans ce dialogue sa belle vieillesse avec les choses pour devenir un vieux beau devant les choses »¹²². L'objet biographique nous sert à vivre mais l'objet protocolaire se démode et nous devons en tant que sujets nous situer entre ces deux qualités pour assurer un équilibre. Nous remarquerons cependant que l'un a tendance aujourd'hui à absorber l'autre : nous monnayons le fait de faire vieux, d'exposer le passé qui se voit sur le matériau. L'attrait pour des objets «qui font *vintage*» et suffisamment discrets pour se fondre dans nos décors peut également attirer notre attention : il ne suffit plus aujourd'hui de savoir vieillir avec des objets, il faut acheter ce temps passé, le monnayer comme une perle rare. Le fait que nous nous entourions d'objet ultra performants et qui permettent en un temps record d'automatiser des services nous met en concurrence avec d'autres usagers qui possèdent les mêmes outils de commande : chacun recherche le moyen de concentrer en un seul objet une quantité toujours plus grande d'applications. Est-ce aussi pour cette raison qu'une nouvelle technique d'achat, très en vogue à l'heure actuelle, se développe? Se procurer, parfois pour des sommes importantes, un objet qui a déjà servi, qui possède une patine, la trace de l'usure pour l'exposer fièrement chez soi, comme si impatients que nous sommes, chineurs experts ou débutants, nous ne pouvions laisser le temps agir sur notre propre environnement.

¹²² *Ibid.*, p. 135.

Frappant paradoxe : on refuse d'utiliser une cuillère démodée pour composer un service mais on cherche avidement dans une brocante la vieille cuillère d'argent qui a perdu de sa couleur mais qui nous tape dans l'œil parce qu'elle a traversé le temps d'un autre, qu'elle est passée de mains en mains. Ce n'est pas l'objet que nous cherchons mais les différents usages et actions réalisées à son contact, des manières de faire que l'objet renferme mais dont nous ne sommes pas les premiers détenteurs. Prenez par extension n'importe quel autre objet, plus imposant ou de valeur et vous obtiendrez le même constat.

Lorsque le sociologue Pierre Boudon qualifie l'objet «d'entité naïve comparable à l'X algébrique»¹²³ il dévoile un principe fondamental à la fois de la possession d'un objet par un sujet mais aussi le façonnement d'un matériau donné par un créateur de formes : il faut pour s'en convaincre, revenir sur les termes employés dans l'article. Comme entité soumise à des variations, l'objet revêt des identités multiples à l'ère industrielle et dans la société marchande du milieu du vingtième siècle. Ce n'est pas seulement une entité pleine, compacte mais une forme évanescence, recomposée : c'est une pièce d'un rouage de nos existences qui les simplifie ou au contraire les complexifie. Une distinction importante est faite entre les objets verbaux, affaire du linguiste, et les objets visuels classés en genres, matières, contextes. Sont ensuite distingués les réseaux «endogènes», sous la forme de graphes reliant différents objets les composant en un même ensemble scénique (la place d'une armoire par rapport à une table, une chaise dans un salon) des réseaux «exogènes» à l'objet l'ayant façonné artisanalement ou industriellement. Pierre Boudon est un chercheur qui se fait anthropologue d'objets plus que sociologue, il va chercher à distinguer les traits de caractères de l'objet comme s'il possédait une personnalité pour comprendre la relation que ce dernier aura avec les autres éléments matériels d'un réseau, d'un environnement. L'auteur sait lui-même qu'il est un usager actif de ces mêmes éléments et n'hésite pas à retranscrire sa propre expérience dans l'étude qu'il mène. L'objet a une forme issue d'un matériau quelconque : minéral, végétal ou peut être tout aussi bien un produit de synthèse. C'est ce qui «le fait être au monde sous forme de culture par un travail occasionné»¹²⁴. Arrêtons-nous ici quelques secondes, et remplaçons le mot objet par sujet : cet «être au monde» est également valable. Le sujet se constitue dans son individualité, son intellect et son émotivité dans le travail qu'il accomplit sur un objet dont il transforme la

¹²³ P. Boudon, «Sur un statut de l'objet» in *Communications*, 13, 1969, *Les objets*, p. 65. L'auteur cite notamment l'étude de l'anthropologue Christopher Alexander qui à partir d'une simple bouilloire reconstitue une sorte d'arbre généalogique où l'assemblage des différentes pièces sont les «conjoncteurs» des parties qui en dessine le contexte d'exécution : production, sécurité, usage, coût, entretien.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 72.

matière première. C'est là le *faire* de tout artisan. L'objet est «empreint de manières besogneuses» écrit Pierre Boudon, dans un style qui le différencie des précédents dans une société. Classer l'objet ou le produire passe par une «nominalisation institutionnalisée des éléments qui le compose»¹²⁵. Enfin, l'attribution d'un matricule, d'un sigle ou d'une signature font que l'objet ne peut quitter un milieu donné, un laboratoire, sans une fiche identitaire ou un patronyme. Sa venue au monde en quelque sorte reproduit la genèse d'une matière vivante mais à la croissance et la destruction se substitue ici un arrêt de fonctionnement. Ces différentes composantes sont nommées sous trois angles d'approche : inscription, transcription, description. Le sujet va ainsi faire l'objet et l'entretenir par une pratique manuelle ou perceptive : «un sujet fabriquant un "objet" ou effectuant un travail à l'aide de celui-ci»¹²⁶. Pierre Boudon traduit cette idée d'interdépendance : le sujet qui fabrique est autant constituant que constitué, il met en forme une matière donnée pour que l'objet issu de cette fabrication lui serve, l'assiste ou le prolonge dans ses activités. Nous savons qu'en mettant en forme un objet, nous scellerons dans la forme obtenue nos gestes, notre mode de pensée : nous savons tout aussi bien qu'en multipliant ces fabrications, nous constituerons un ensemble d'objets avec des lois, des types de populations, rangés, catégorisés. Un objet conçu et expérimenté en appellera un autre pour l'actionner, le compléter ou le surpasser. C'est une fièvre créatrice doublée d'une expérimentation quotidienne : on vérifie si cela fonctionne toujours et si ça ne marche pas, on remplace. Il y a cette obsession de vouloir s'entourer d'objets qui fonctionnent et leur arrêt nous renvoie systématiquement à un échec dramatique de nos propres capacités d'action.

Le psychanalyste Serge Tisseron a également consacré plusieurs de ses ouvrages à cette vie indépendante des objets jusqu'à les personnaliser et à les désigner comme dynamiques, réversibles, médiateurs. Cherchant à cerner les bornes de leurs existences vis à vis du sujet dont ils sont les compagnons, il affirme même que notre identité se reflète dans l'objet que nous utilisons, jusqu'à ce que ce soit lui qui nous utilise par l'intermédiaire du souvenir, du lien affectif voir de sa physionomie : «où commencent et où finissent précisément les objets? Sont-ils définis par opposition à la "matière vivante" ou bien par leurs fonctions? [...] s'opposent-ils à l'homme, le complètent-ils occasionnellement ou même en font-ils parfois partie?»¹²⁷. Ce n'est pas tant la capacité de l'auteur à baliser les diverses catégories d'objets qui frappe mais sa façon de s'interroger sur cette forme d'incorporation physique et mentale de l'objet par le sujet au cours de son existence voir même après la mort, lorsqu'un objet ayant appartenu à un

¹²⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ S. Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, PUF, 2016.

défunt nous permet de garder près de nous sa présence : «la garantie d'une relation privilégiée avec le mort, et, à l'extrême, nous ne sommes pas loin de penser que l'objet où il a ainsi enfermé une partie de lui-même puisse un jour nous la restituer». Si l'objet subit ce que Tisseron nomme un «formatage» du sujet pour en faire son compagnon de route selon une durée d'utilisation (on quantifie, on balise son usage comme une disquette), il se demande aussi s'il ne serait pas à considérer comme un prolongement même de notre corps, qui est également une matière et peut se concevoir aussi comme un objet que l'on manipule : ajouter une prothèse pour remplacer un membre défaillant est l'image que choisit l'auteur pour signifier que l'identité associée à nos organes, nos manières d'être sont liés aux mouvements propres de ce corps mobile ou parfois atteint de léthargie.

Tisseron parle de «prothèse» comme prolongement du corps voire d'identification du sujet, d'un trait de sa personnalité : lorsque l'on entend parler Philippe Ramette d'un objet qu'il met en forme, en tant que sculpteur, il ne s'agit pas tant de le nommer par le bois, la pierre, ou par un autre matériau dont il est issu mais de le définir comme une prothèse dont il a commencé à créer les prototypes lors de ses études à la villa Arson. Dès le départ, le plasticien s'est posé cette question du corps comme objet prolongé d'appareils capables de lui faire réaliser des actions invraisemblables. L'appareil est un dispositif formé d'un assemblage de pièces destinées à fonctionner ensemble : le corps du sujet est une pièce comme les autres mais la prothèse, à défaut d'être purement fonctionnelle, et donc dissimulée lors de son utilisation, a fini chez Ramette par être parfois dévoilée, exposé comme un objet esthétique. C'est là une grande différence entre la démarche d'un plasticien et celle d'un innovateur : Ramette ne nie pas la possibilité d'user de sa prothèse mais en raréfie l'utilisation par un cérémonial qui a ses codes, comme nous l'exposons en première partie. Le costume inaugure la première utilisation, comme on se fait élégant pour un vernissage. De fait l'artiste situe l'objet, sa nature, sa fonction et sa portée entre deux catégories : il est à la fois un objet esthétique «chargé de témoigner d'une transcendance [...] exposé aux regards avec interdiction d'y toucher» et un objet quotidien «dépôt d'expériences plus banales de l'existence [qui] peut être touché ou manipulé»¹²⁸. Philippe Ramette fait toujours en sorte que cette manipulation soit virtuelle pour le spectateur qui découvre son travail. Nous verrons que certaines productions d'Isabelle Cornaro, au contraire, mettent chaque sujet en présence de cette différenciation pour mieux l'abolir puisque nous sommes autorisés à approcher au plus près des objets. Les vitrines classiques d'exposition qui protègent l'objet esthétique n'existent pas dans la série *Paysage avec Poussin et témoins*

¹²⁸ *Idem.*

oculaires : c'est un environnement qui offre la possibilité d'expérimenter la jonction entre un objet du quotidien qui devient par la puissance d'un regard, d'une posture ou d'une réflexion un objet esthétique dépassant le cadre de la simple fonction. C'est à ce moment précis, dans chaque variation de la série, que le spectateur ressent ou non ces manières d'être et de faire que les objets ont pu supporter.

Dans chaque réflexion de penseurs que nous retraçons ici, le lecteur remarquera à chaque fois la tournure dialectique des écrits : ces écrivains, sociologues, chercheurs essayent de placer deux notions qui s'opposent, sujet et objet, pour les faire converser, au-delà de leur opposition. Cette dialectique que nous présentions en introduction est un peu le poumon de leurs enquêtes et nous l'avions devinée dans les réalisations de Philippe Ramette et Erwin Wurm. Avant d'en venir à sa mise en œuvre dans les créations d'Isabelle Cornaro et Guy de Cointet, une question doit être résolue : comment faire de « dialectique », ce terme jugé ancien et parfois galvaudé, un art plastique de notre temps?

Dialectiser : mettre en formes

A parcourir les différents ouvrages qui condensent les courants de pensée autour de cette notion, on se demande si par dialectique l'on entend un procédé par lequel une pensée va débattre, s'organiser, ou bien ce par quoi toute pensée ou chose évolue indépendamment des événements en lesquels elle joue un rôle. Les auteurs Claire Pagès, Louis Foulquié ou encore Claude Bruaire, évoqués dans notre introduction, ont discerné d'une part ce qui relève de la dialectique comme un champ disciplinaire et d'autre part ce qui *est* proprement dialectique, à savoir un mouvement inhérent aux êtres et aux choses. Elle peut être à la fois traditionnellement assimilée à un art libéral, épreuve orale des plus hautes fonctions de la magistrature et des sciences humaines : les matières d'études au treizième et quatorzième siècle incluaient la dialectique aux arts libéraux dans le groupe du *trivium* après la grammaire et la rhétorique, l'*Ars obligatoria* en est un des manuels qui en définissent les règles comme autant de joutes oratoires, utilisées de façons rusées ; mais elle peut aussi participer de la vie propre de sujets et d'objets eux-mêmes : outil de réflexion et outil dans la réflexion, qui en constitue le moteur. Ce que l'on a pu nommer « La dialectique » en l'assimilant au dialogue socratique, en principe, n'est pas désigné justement comme un objet de discours mais ce qui façonne ce discours même, l'oriente vers le dialogue entre des parties contraires où il ne s'agit nullement de contredire une opinion

mais de faire s'apercevoir de ses propres contradictions.¹²⁹

De méthode d'investigation, elle est cependant conçue chez Hegel comme « âme propre du contenu »¹³⁰ et ne peut être réduite à un outil externe à ce qu'il dialectise. Il faut également pointer le contre-sens qui réduit la pensée hégélienne à un système ternaire et idéaliste : non, la dialectique n'est pas *de facto* cette progression de la thèse à la synthèse que l'on appliquera comme formule ou procédé d'argumentation, tel un schéma formel, un « acte-de-mettre-en-ordre extérieur »¹³¹ et qui reflèterait notre esprit de contradiction. Sa portée est ontologique : « ce n'est pas cet art du dialogue qui permettrait de prévenir les erreurs ou de les redresser, car celle-ci ne concernerait que les hommes et serait sans valeur générale »¹³². Derrière l'apparent jargon technique auquel on a pu parfois réduire cette pensée, il reste cette première observation, presque naïve, d'une réalité empirique où les expériences adviennent à la fois en équilibre et mouvementées : c'est cette instabilité et ce changement permanent qui fait l'énergie des choses et leurs impressions sur l'individu. Le monde n'est pas perçu comme un ensemble de choses achevées mais est constitué de ces processus où les choses, derrière leur apparente stabilité, tout comme les noms par lesquels nous choisissons de les qualifier, évoluent dans un devenir constant. La dialectique n'est donc pas une théorie qui s'applique à des thèmes mais un développement propre à chaque concept. Elle s'exerce dans la réalité objective et le philosophe a ainsi pour tâche non de l'inventer mais de l'explicitier. Parce qu'elle est à la fois une activité et un développement, il est difficile d'en saisir une définition stable : elle implique que le concept soit porteur d'un négatif et de son énergie propre. A l'image d'un électron, il provoque nécessairement le mouvement des choses qui doit passer par une négation.

Comment affirmer résoudre ce qui est inconciliable? Réunir des éléments incompatibles tout en préservant ce qui fait au départ leur nature? Se réfugier dans un savoir immédiat par peur de la contradiction parce qu'elle conduit de fait la pensée à un retour sur elle-même est ce qui précisément nous précipite dans une illusion. C'est par le développement des différents que nous pourrions nous défaire d'appréhensions ou d'intuitions ressenties dans une expérience

¹²⁹ Platon, *Protagoras*, Paris, GF-Flammarion, 1967, 335a-336b : « pour moi, j'ai toujours cru que causer en société et faire des harangues étaient deux choses différentes ».

¹³⁰ Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, P. U. F, 2003, §31R, p. 140: « cette dialectique n'est donc pas l'ouvrage externe d'une pensée subjective, elle est au contraire l'âme propre du contenu, âme qui fait éclore de manière organique ses branches et ses fruits. »

¹³¹ On renverra ici au Deuxième tome de la *Science de la logique, La doctrine du concept*, Paris, Aubier, 1981, p. 384 : « les inconséquences plates et la misère de ce que l'on appelle le *construire* philosophique moderne, qui ne consiste en rien qu'à accrocher partout ce schéma formel [de la triplicité], sans concept [...] a rendu cette forme ennuyeuse et de mauvaise renommée. »

¹³² C. Pagès, *Qu'est-ce que la dialectique?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins Philosophiques, 2015, p. 21.

immédiate : voir un objet posé devant soi, éprouver une sensation à son contact par exemple. La contradiction n'est ni le signe du faux ni une valeur relative ou péjorative, une apparence que la rhétorique aurait pour tâche de renverser, comme chez les sophistes. Ce n'est pas étymologiquement « parler contre quelqu'un », contre/dire. Par négation il ne s'agit pas de détruire ce qui a été pris en compte dans une première appréhension mais de le saisir sous une forme secondaire, différente. C'est là le sens du terme *aufheben*, permettant d'échapper à un système refermé sur lui-même et de procéder à une sorte d'enveloppement des conceptions antérieures par les nouvelles : la médiation dialectique s'incarne dans un passage vers l'identité des différences et non simplement leur succession, leur alternance voire leur destruction pour permettre à cette activité de perdurer.¹³³ C'est là le cœur de la réflexion sur le rapport entre domination et servitude, image de cette lutte entre les consciences de l'*en-soi* et du *pour-soi*. Que l'un ou l'autre du maître ou de l'esclave meure et le mouvement de reconnaissance d'entre ces deux parties est anéanti : « on ne reconnaît pas un mort comme libre et il faut un vivant pour le reconnaître »¹³⁴.

Karl Marx a gardé ce schème des antagonismes pour questionner dans son traité d'économie politique, *Le Capital*, le propre du travail humain dans la production d'une société et son équilibre de forces : les bases du matérialisme historique reposent sur cette idée de mouvement propre du négatif amenant à penser la production de l'homme par lui-même. Si Marx récusait une progression idéaliste, il s'agissait pour lui de penser « les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont inconditionnés par un développement déterminé de leurs forces productrices et du mode de relation qui y correspond »¹³⁵. C'est en quelque sorte mettre la dialectique sur pied, rendre effective une énergie qui au départ ne s'incarne pas dans une présence concrète. Marx a mis en perspective la contradiction dans le contexte des formations sociales, à savoir cette capacité pour les individus de contrôler collectivement leurs propres conditions d'existence. L'antagonisme prend corps entre « les forces productrices matérielles de la société [...] et les rapports de propriété au sein desquels elles s'étaient mues jusqu'alors »¹³⁶ : cet antagonisme est poussé à un tel point que le monopole du capital - les rapports de propriété - devient une entrave au développement d'une société dans l'histoire. Elle

¹³³ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Vrin, 2006 : « La suppression présente la signification véritable, qui est double, celle que nous avons vue à même le négatif : elle est en même temps une négation et une conservation ».

¹³⁴ C. Pagès, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁵ K. Marx, *Le Capital*, Postface à la deuxième édition allemande, Paris, P. U. F, 1993, pp. 17-18.

¹³⁶ K. Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Editions sociales, 1977, Préface, pp. 2-3.

devient « explosive » et nécessite une révolution : « pour Marx, la contradiction ne peut être résolue que par le renversement de la tendance, par l'affirmation d'une contre-tendance (communisme comme alternative au capitalisme) [...] La dialectique relève moins du progrès que du procès. Celui-ci repose, à la différence de Hegel, sur le caractère inconciliable de la contradiction et tire sa nécessité de conditions réelles »¹³⁷.

Pourtant, si la dialectique n'était pas cette « science des lois générales du mouvement et du développement de la nature, de la société humaine et de la pensée » telle que Engels la formule dans *Anti-Dühring*¹³⁸, mais seulement une étape dans la réflexion philosophique, elle apparaîtrait alors comme un procédé auxiliaire auquel serait substitué une autre méthode d'investigation, la critique du pouvoir de connaître. Ainsi, Kant reconnaît en la dialectique un outil indispensable à la connaissance mais inapte à dépasser les apories de la raison en exercice tel qu'il l'expose dans *Critique de la raison pure*. Non seulement sa qualité d'échange discursif est niée mais plus encore sa puissance de dépassement du négatif pour parvenir à une connaissance du réel est contestée:

il y a donc une dialectique naturelle et inévitable de la raison pure ; je ne veux point parler de celle où s'embarrasse un ignorant, faute de connaissances, ni de celle que des sophistes ont fabriquée ingénieusement pour tromper les gens raisonnables, mais de celle qui est liée à la raison humaine et qui, même après que nous en avons découvert l'illusion, ne cesse pourtant pas de se jouer d'elle et la jeter en des erreurs momentanées qu'il faut constamment dissiper.¹³⁹

Tant que la dialectique a valeur d'hypothèse, relative à des contextes de pensées ou de courants philosophiques, il semble impossible d'en faire un mouvement universel, échappant aux différences d'interprétation et surtout des sociétés qui ont pensé cette notion dans une perspective analytique ou critique. Claire Pagès rappelle dans son ouvrage que qualifier un monde de dialectique suppose un ordonnancement de choses ou d'expériences selon un modèle, une « forme canonique »¹⁴⁰. Etablir que la dialectique est un cadre pour tel ou tel phénomène

¹³⁷ C. Pagès, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ F. Engels, *Anti-Dühring*, Paris, Editions Sociales, 1973, p. 170. Dans cet essai politique publié en 1878 et posant les bases du matérialisme historique, Engels démonte les conceptions philosophiques d'Eugène Dühring et son interprétation métaphysique de la dialectique (les antinomies irréductibles du vrai et du faux, du bien et du mal, de l'identique et du différent), faisant d'elle un « passe-temps enfantin » qui perd l'assise de contradictions réelles.

¹³⁹ E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, P. U. F., pp. 253-254.

¹⁴⁰ C. Pagès, *op. cit.*, p. 37.

c'est aussi prendre le risque d'en généraliser l'usage et à force de théoriser la négation des contraires, la dialectique se transformerait en ce qu'elle voulait au départ dépasser : tourner en rond ou se perdre dans une querelle de logiciens. C'est ce que Karl Popper, dans *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique* reproche à la théorie hégélienne. Son usage démesuré conduirait à une impossible sortie des contraires qui aurait permis une proposition viable, une assise sur laquelle se reposer : « si l'on admet deux propositions contradictoires, il faudra souscrire à n'importe quelle proposition, car à partir d'un couple de propositions contradictoires, on peut inférer, de manière valide, n'importe quelle proposition »¹⁴¹. La démonstration de Popper est celle d'un scientifique pour qui une théorie doit pouvoir être vérifiée, modifiée et écartée par un postulat mais qui ne conçoit pas la contradiction comme un fil conducteur inhérent aux théories et à leurs mises en pratique. Il semble inconcevable d'allier des forces contraires et d'être capable de dépasser ce qui au départ les différenciait rigoureusement. Dans la méthode dialectique, la thèse posée ne disparaît pas mais renaît d'une certaine manière et c'est ce qui va selon lui à l'encontre de la pensée d'un chercheur, devant rigoureusement passer par la méthode des essais et des erreurs et n'hésitant pas à éliminer une conception incorrecte ou inutilisable. Popper reproche à la théorie hégélienne de plonger la dialectique au cœur de pensées qui réfléchissent leurs histoires, leurs critiques mais pas tant leur expérience concrète dans un monde et ses accidents. A force d'être un moteur inhérent au concept, la dialectique perd son assise dans l'espace concret des expériences humaines.

la méthode dialectique ne peut jamais être une théorie du monde, mais dans la faible sphère d'influence qui est la sienne, simplement une conception de certains développements de la pensée (théories, processus historiques) [...] elle est porteuse des malentendus les plus graves concernant la contradiction. Certes, sans la contradiction comprise comme critique, il n'y a pas de progrès intellectuel [...] le problème est pour Popper que les dialecticiens vont bien plus loin en affirmant que les contradictions apparaissent partout et qu'il ne faut pas chercher à les éviter, justement car elles sont fécondes¹⁴².

Une méthode d'investigation devrait donc conduire à un aboutissement, une résolution de la contradiction qui n'aurait pas vocation à perdurer alors que l'emploi de la dialectique, lui, fait de ces forces contraires le principe même de ce qui advient en permanence. Comment peut-on évoluer, grandir, dans le mouvement constant des antagonismes? A force de vouloir dépasser

¹⁴¹ K. R. Popper, *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique*, Paris, Payot, 1985, p. 463. Cette démonstration renvoie à ce que Aristote énonce sur le principe de tout discours sensé sur la réalité et de toute démonstration dans *Métaphysique*, tome 1, Paris, Vrin, 1991, 6, p. 151 : « il est impossible que les propositions contradictoires soient vraies, en même temps, du même sujet ».

¹⁴² C. Pagès, *op. cit.*, pp. 39-40.

les contradictions, la dialectique deviendrait elle-même contradictoire! Là encore, nous retombons dans un schématisme qui soumet la dialectique à des systèmes de pensées selon le propre cheminement de leurs auteurs. Dès lors qu'elle est accaparée par des philosophes ou des scientifiques, elle semble absorbée par une visée critique qui perd de vue la manière dont ce *moteur* fonctionne et dont il était à l'origine question. L'ambiguïté vient de ce que le mot lui-même a été forgé pour être confusément assimilé soit à une technique oratoire, organisation d'une pensée qui ne doit pas dévoiler tous ses tours d'un seul coup, soit au principe même d'une réflexion philosophique et par là servir plusieurs de ses courants de pensée. Le problème est donc davantage épistémologique que théorique, Claire Pagès le met bien en évidence dans son paragraphe intitulé *Une ou des dialectiques* et l'on retiendra la formule suivante à ce propos : « la dialectique constitue le plus souvent une catégorie technique de la philosophie et engage de ce fait un rapport réflexif de telle philosophie à elle-même par lequel celle-ci se définit et se distingue »¹⁴³. Cette affirmation vient conclure une remarque de l'auteur sur la multiplicité de valeurs d'un terme aujourd'hui galvaudé, de moins en moins employé au singulier mais rattaché à une marque distinctive : le dialogue socratique ou la maïeutique, la dialectique de la raison chez Kant, l'énergie du négatif chez Hegel, la production historique de l'homme par lui-même chez Marx, sans compter les tentatives de penseurs du vingtième siècle de faire sortir la dialectique du champ philosophique. Maurice Merleau-Ponty se concentre sur le corps de l'individu, fruit de plusieurs dialectiques comme autant de micro-organismes participant de son évolution : « masse de composés chimiques en interaction », « dialectique du vivant et de son milieu biologique », « dialectique du sujet social et de son groupe »¹⁴⁴. Une dialectique du vivant que rejoint et enrichit l'immunologie Jean-Claude Amaisen dans la *Sculpture du vivant* : la disparition d'une cellule humaine n'est pas conçue comme une destruction provoquée par un événement extérieur, en opposition à un organisme vivant, en activité permanente. Le propre d'une activité cellulaire est sa capacité à s'autodétruire au cœur du vivant, comme dans une activité de sculpture : « d'une manière troublante, contre-intuitive, paradoxale, un événement perçu jusqu'ici comme positif - la vie - semble résulter de la négation d'un événement négatif - l'autodestruction »¹⁴⁵.

Qui plus est, choisir une notion chargée d'histoire et illustrant bien souvent le cœur du dialogue socratique, un art du savoir débattre et de se sortir d'opinions contradictoires, fait débat dans la pensée contemporaine. Sa réception critique, dans l'ouvrage de Richard Rorty, en

¹⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Structure du comportement*, Paris, P. U. F, 2006, chap. IV, p. 227.

¹⁴⁵ J. C. Amaisen, *La sculpture du vivant, Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, seuil, 2003, p. 15.

illustre certains griefs, pour un terme que l'on considère aujourd'hui dépassé, un art littéraire inapte à caractériser une ère post-moderne sans grand récit, sans mythe fondateur mais plutôt construit sur de petites histoires : « j'ai défini la "dialectique" comme l'effort pour jouer les vocabulaire les uns contre les autres, plutôt que de simplement inférer des propositions les unes des autres [...] dans cette optique, la méthode dialectique de Hegel n'est pas une procédure d'argumentation ni une manière d'unifier sujet et objet mais simplement un talent littéraire: une technique »¹⁴⁶. Un effort, un talent, une technique : un art manifeste d'habileté plutôt qu'une méthode de recherche. La dialectique ne serait-elle qu'un faux semblant de dialogue, simplement là pour arranger des transitions d'un terme à l'autre dans une logique d'apparat? Voire, comme l'énonce Schopenhauer dans *L'Art d'avoir toujours raison*, un art de la controverse qui n'aurait son utilité que dans le cadre restreint de la persuasion et non de la connaissance : « la dialectique enseigne comment se défendre contre les attaques de toute nature et comment attaquer soi-même »¹⁴⁷.

Le dialecticien ne semble pas être celui qui sait distinguer le vrai du faux mais bien plutôt celui qui maîtrise l'art de conduire une opinion jouant en sa faveur quels qu'en soient les obstacles. Remarquons qu'à chaque fois, le terme n'est pas récusé mais relativisé en sa qualité d'art et d'habileté, de talent certain à faire naître ce qui n'existe pas encore : c'est peut-être sous cet angle que la dialectique permettrait de penser des formes d'art. Diversité des pratiques employées pour un programme d'exposition conçu à l'année, coexistence d'outils et de supports opposés mais voisinant en un seul et même espace : cet ensemble-là caractérise des plasticiens de formation académique mais qui peu à peu élaborent des connexions entre des domaines distincts dans l'histoire des formes (sculpture et performance ; installation et photographie plasticienne ; vidéographie et peintures sur toiles). La dialectique, cet art malléable, cette prouesse qui jouerait sur des opposés en passant subtilement de l'un à l'autre pourrait ainsi exprimer l'identité de créations nouvelles.

Dans *La formation de l'esprit scientifique*, Gaston Bachelard fait une remarque sur les concepts d'espace et de temps dans le contexte de la théorie de la relativité introduite en 1905. C'est un bouleversement dans l'édifice scientifique construit depuis deux siècles et des concepts primordiaux que l'on croyait immobiles. Le sentiment de la relativité de la connaissance humaine entraîne cette attitude qualifiée de « dialectique moderne » et qui donnera son titre à la revue trimestrielle, *Dialectica*, fondée par Ferdinand Gonseth en 1947.

¹⁴⁶ R. Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 118.

¹⁴⁷ A. Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison ou Dialectique éristique*, Paris, Circé, 1999, p. 7.

Ce dernier y restitue trois formes de dialogue : le premier, entre l'*a priori* et l'*a posteriori* implique que le propre d'une connaissance passe par un principe de dualité où catégories mentales et intuition empirique œuvrent de concert. Le deuxième dialogue est celui du concret et de l'abstrait : si l'approche intuitive du réel ne peut nous le donner dans toute sa complexité, la représentation abstraite ou l'idée qu'en tire notre esprit nécessite l'appui d'une représentation sensible. Gonseth qualifie de moderne cette dialectique qui opère un va et vient entre la présence concrète des choses données dans le cadre d'une expérience et les concepts chargés de les informer : « la pensée crée constamment de l'abstrait ; mais une fois celui-ci dégagé, elle ne l'habite pas à demeure. Elle revient en arrière et s'en cherche une nouvelle réalisation concrète, en général plus maniable que la première »¹⁴⁸. Le troisième dialogue qui implique les deux précédents est celui du sujet et de l'objet : Gonseth parle d'information réciproque pour qualifier la relation entre les termes. L'esprit ne peut poser des moules construits *a priori* pour aborder les choses et ces dernières ne se dévoilent à notre perception que par l'activité d'un esprit qui les assimile. Il y a, comme dans un organisme vivant, une étroite solidarité entre les membres ; une modification, un écart provoqué dans cet ensemble et c'est une nouvelle configuration qui devra être créée.

C'est exactement ce qui se produit, nous le verrons, dans les performances et les pièces de théâtre de Guy de Cointet : les personnages sont sans cesse en train de faire et défaire des schèmes idéaux qui renvoient aux formations d'une pensée qui crée des significations sur des choses qui n'ont pas de signes de reconnaissance. C'est pour cette raison qu'à la vision de ces performances, un sentiment étrange habite le spectateur qui garde en tête le nom de tel ou tel objet alors que le personnage qui manipule ce dernier est en train de le faire évoluer à un autre niveau, en le prenant pour ce qu'il n'est pas. Ce qui gêne précisément, au départ, c'est de donner au langage une forme matérialisée qui contredit l'idée abstraite, le mot appris dans notre scolarité pour désigner ce qui compose un monde. Le mot dans la phrase du metteur en scène va prendre des significations différentes suivant les objets dont il sera affirmé mais, et c'est là tout le contraire d'une conception classique de la connaissance, c'est pour mieux créer de l'absurdité, de l'incohérence. Le spectateur aura d'abord l'intuition que ce qu'il observe est une chaise, un cube, un plateau, une porte mais ces jugements implicites n'ont de valeur ici que sommaire. Entrer dans ce monde incohérent signifie basculer d'un système de pensée à l'autre en perdant les fils connecteurs : le fait de modifier l'emploi d'un concept en prenant l'objet dans ses mains pour le désigner par différents noms c'est en quelque sorte lui passer différents

¹⁴⁸ F. Gonseth, *Qu'est-ce-que la logique?*, Paris, Editions Hermann, 1937, p. 72.

costumes, c'est un travestissement qui se joue d'un savoir reçu de mémoire ou par tradition.

La dialectique comme moteur de réflexion critique a une portée telle qu'elle est tour à tour absorbée par différents champs de connaissances qui empêcheraient par la même de prétendre à son universalité. Tant qu'elle reste ce noyau commun de différentes philosophies, elle reste un nom rattaché à un système de pensée, dans l'Histoire. Il faudrait trouver dès lors une activité humaine capable de questionner ces catégories disciplinaires, de les renverser. Le titre choisi pour notre thèse ne comporte pas d'article déterminant devant « dialectique » car l'on désigne ici ce par quoi des créations de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècle sont élaborées : ce n'est pas penser LA dialectique en art contemporain, relative à un nouveau fait, mais c'est le propre de productions artistiques qui nous sont contemporaines d'être dialectiques, en faisant de sujet et d'objet, ces différents, leurs *mediums*¹⁴⁹.

D'un sujet qui pense l'œuvre, d'un objet résultant de ce processus d'invention et d'un regard médiateur pourvoyeur de sens, la nouveauté serait de proposer, en parallèle de cette progression, une nouvelle clé d'interprétation. Les productions d'art contemporain possèdent différents versants, matériaux, qui ne peuvent être soumis à un seul et même ordre, où chaque création en modifiera les perceptions antérieures : les sculptures de Philippe Ramette se comprennent conjointement à ses performances ; les *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm sont rattachées aux *Sculptures d'extérieur* et *Sculptures Performatives* qui fonctionnent en résonance ; les dessins et les cryptogrammes de Guy de Cointet sont incarnés par des acteurs donnant corps aux images produites dans les décors de ses performances ; les vidéos d'Isabelle Cornaro prolongent cinématographiquement le montage visuel inauguré par ses installations.

Un plasticien ne peut savoir où l'emmène son travail en raison des différents *mediums* qu'il convoque ; en cela même il est à la recherche de cette mise en difficulté, il cherche à perdre le sens d'une production après l'avoir donné. Il enfreint les propres règles qu'il s'était fixé, notamment dans la visée d'un travail en série : Isabelle Cornaro a souvent décliné les mêmes teintes pour ses socles jusqu'à en retirer peu à peu les éléments moteurs, ses objets de

¹⁴⁹ Au sujet de ce terme parfois confondu, à tort, avec la « pratique multimédia », on renverra à l'article de Michel Guérin, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? » in *Appareil*, 17, 2016 [En ligne <http://appareil.revues.org/2308>] « Le concept de médium caractérisant spécifiquement l'art autonome n'est apparu qu'au vingtième siècle, apparemment sans lien de dérivation par rapport aux précédents emplois du terme. Il a, comme on sait, servi de base à la formule du modernisme américain durant et après la Seconde Guerre mondiale [...] Ce milieu plastique, c'est ce que nous appelons le médium et que les époques précédentes ont appréhendé sous d'autres vocables, plus mystiques, pour s'expliquer l'œuvre d'art comme véritable carrefour, point de rencontre unique entre le sensible et l'intellectuel [...] L'œuvre, donc, est milieu. Elle se confond, si l'on peut dire, avec son "bouillon de culture", avec son environnement nourricier ; sa matérialité est plastique et non solide, elle est à la limite une toile infiniment complexe de fils qui s'entrecroisent. »

collections personnelles, pour ne laisser deviner que des formes floues, reléguant l'objet à de l'anecdotique. Il n'en reste aujourd'hui, en apparence, qu'une surface passée au spray ou une laque dorée dissolvant la géométrie de l'ensemble en plusieurs strates colorées. Voyons à présent comment la dialectique de sujet et d'objet a façonné son univers.

Objet à sujet absent : décor cherche acquéreur

*Paysage avec Poussin et témoins oculaires*¹⁵⁰ [fig 52 et fig 53] désigne une série d'installations initiée en 2008. Isabelle Cornaro en propose dix versions, nourries d'une même discipline quant à la disposition des objets dans l'espace d'exposition. L'artiste ne les dispose pas par ordre chronologique, elle s'intéresse avant tout aux systèmes de représentation et à la façon dont notre vision du monde et des choses se construit selon les lois d'un savoir scientifique. La perspective comme outil de mesure et d'élaboration d'un paysage est avant tout un mode de connaissance, qui renseigne sur la manière dont les êtres et les objets sont distribués dans l'espace pour mieux ensuite en restituer l'harmonie. Elle est donc présente dans chaque installation, où une échelle des plans est discernable : premier plan, plan moyen, arrière-plan. A mesure que nous distinguons ces trois zones, la hauteur des socles augmente, les plans se resserrent avec (suivant l'éclairage) l'ombre portée des objets de masses différentes sur le socle à proximité provoquant une confusion entre l'objet réel et son image : plus nous progressons dans cet étagement des plans, plus les objets rapetissent et se fondent dans un décor dont ils sont eux-mêmes les acteurs. La dialectique qu'elle crée et active dans l'espace du regard se fonde sur des histoires entre sujet et objet, présentes simultanément en un même espace, mises sur un pied d'égalité par l'usage d'un socle uniforme. La situation de chaque élément permet ensuite au visiteur de tisser (ou pas) un lien avec un objet pris pour cible dans le cadre de son expérience [fig 54].

¹⁵⁰ Les installations sont également désignées par Isabelle Cornaro comme la série *Paysage* ou *Paysage I* ; *Paysage II* ; *Paysage III* etc. suivant la version réalisée.



[fig 52]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (I)*, 2008, installation, socles et cimaises en bois, tapis, vases, objets variés, dimensions variables.

© La Ferme du Buisson, Noisiel.



[fig 53]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (II)*, 2008, installation, socles et cimaises en bois, tapis, vases, objets variés, dimensions variables.

© Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.



[fig 54]
Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (I)*,
détails, 2008, installation, socles et cimaises en bois, tapis, vases,
objets divers, dimensions variables.
© La Ferme du Buisson. Noisiel.

Pour rappel, voici les différents types de matériaux et techniques employés :

- contreplaqué de bouleau : de qualité supérieure, c'est le plus coûteux et le plus difficile à trouver. Il possède une surface fine avec des motifs de bois agréables à l'œil. Léger, il peut être verni et être utilisé pour l'ameublement ou les maquettes d'architectures. Il se travaille très bien pour faire des découpes, ce qui est important pour ne pas avoir d'éclatement à cause des différentes couches de placage. C'est donc un matériau noble pour créer des volumes dans les installations.

- laiton : cet alliage de cuivre et de zinc est très utilisé en bijouterie et en décoration en raison de sa belle couleur et de sa maniabilité. Son utilisation est ancienne : on en trouve pour faire des poignées de porte par exemple ou des serrures, pour ses qualités esthétiques.

- peinture acrylique : peinture moderne par excellence, elle peut être diluée à l'eau et a des avantages sur la peinture à l'huile car elle sèche plus rapidement tout en ayant les mêmes pigments de coloration.

- panneaux de particules fines de bois : ils ont une surface lisse et fine et s'utilisent en opposition au contreplaqué de bouleau, plus massif. L'acrylique, en séchant plus vite, peut rester en surface et est par conséquent plus adaptée. Ils offrent aussi la possibilité d'absorber une partie des pigments de la peinture à l'huile et donc d'influer sur la teinte finale.

- plastique stratifié : il est caractéristique des magasins de décoration pour les intérieurs domestiques : parquets, plans de travail, meubles, pans de murs, vitrines de boutiques. Son avantage est qu'il dispose d'une quantité de motifs, de couleurs, d'épaisseurs et de textures faciles à mettre en œuvre : leurs découpes et assemblages permettent un gain de temps important.

Chaque type de panneau est donc utilisé pour élaborer les installations : plus ou moins moderne dans sa facture, plus ou moins chaud dans ses couleurs, léger ou épais dans sa texture, il influe sur l'atmosphère dégagée de l'ensemble ; le choix des matériaux se fait en fonction du style attribué à chaque variation de la série.

Isabelle Cornaro a comme beaucoup d'entre nous une relation ambiguë avec les objets qui composent son vécu : elle explique ne prendre aucun plaisir à faire le tour des marchés aux puces et autres brocantes pour choisir les bibelots, outils ou vieilleries qui peupleront chaque pièce de ses installations en même temps qu'elle confère à l'ensemble de chacune un dispositif méticuleux d'alignement. Elle y scrute un art de ranger, de classer ces choses avec lesquelles

nous établissons d'ordinaire des liens affectueux, sentimentaux voire presque «pornographique» comme elle l'explique à propos de l'exposition à la Verrière en 2016¹⁵¹. Son travail est parfois qualifié «d'esthétique décorative» associée à un geste de la pensée, qui tend à l'éloigner des citations d'avant-garde ou de la culture populaire mondialisée sur laquelle s'appuient certains de ses contemporains. La plasticienne précise que l'aspect positif et très sentimental de cette relation avec la culture est pour elle improductif. Il faut que les objets avec lesquels elle travaille la rendent mal à l'aise, provoquent en elles une tension. Ces vieilleries qui à force d'accumulation rendent l'espace domestique vivable, remplissent les pièces selon des affinités particulières, elle les aligne en associant leur forme comme autant de sculptures ou de petits paysages, débarrassés de leur valeur ornementale, chargés d'une symbolique et en même temps dialoguant avec des socles dénués de tout artifice. Ce paradoxe visuel nous conduit alors sur la partie absente des installations suggérée seulement par le titre «témoins oculaires». Les relations passées, les liens tissés entre le sujet et l'objet, la plasticienne va les dénicher sans autre critère que la forme des objets eux-mêmes, leur potentiel sculptural, à figurer dans un paysage développé en trois dimensions.

Il n'y a pas de dimension autobiographique dans ce travail, même si Isabelle Cornaro inclut aux installations des éléments de sa propre classe sociale. Parce qu'elle a grandi avec eux, évolué avec leur présence, comme matériel environnant, ils renferment autant de souvenirs qui lui sont familiers [fig 55] : « les premiers objets que j'ai jamais utilisés pour faire de l'art sont des bijoux qui appartenaient à ma mère. Non seulement je les ai portés, mais je les avais également vus dans de vieilles photographies qui datent d'une époque où mes parents vivaient dans une ancienne colonie française. Les bijoux étaient fabriqués avec de l'or local et des diamants [...] Aujourd'hui, la plupart des objets avec lesquels je travaille seraient plutôt des copies de ces bijoux précisément: des substituts ». ¹⁵² Le spectateur lui n'a pas connaissance de cette dimension lorsqu'il aborde les installations, les objets sont pris pour ce qu'ils apparaissent selon le point de vue qu'on leur porte. C'est l'organisation créée par l'artiste dans notre champ visuel qui laisse penser qu'ils sont des pièces rares.

¹⁵¹ Cf. entretiens en annexes, pp. 378-379.

¹⁵² Dans *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui* (2003-2007), le territoire d'Afrique est dessiné à l'aide d'objets personnels. Les premières productions d'Isabelle Cornaro associent la valeur sentimentale et économique des objets, comme transports de mémoires, aux impressions paysagères de pays africains : elle posait déjà la réflexion sur ce que l'objet, en tant que tel, provoque à sa vision et ce que cela fait de poser les choses les unes à côté des autres, de les faire passer de l'usage à la commémoration.



[fig 55]

Isabelle Cornaro, *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui*, 2003-2007,
bijoux sur contreplaqué, tirage pigmentaire
sur papier Archival, 49 x 34 cm.
©Galerie Des Multiples, Paris.

Les premières versions de *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* laissent découvrir des imitations de tapis d'Orient roulés et serrés devant les socles ou déroulés derrière eux, des objets en porcelaine, des lampes en verre, des vases et surtout des instruments servant à voir et à représenter la nature : sextant, règles, cadres, jumelles. Tous ces outils permettent en effet à l'œil humain d'ajuster son rayon à l'élément qu'il prend pour cible. Il s'agit bien de cela, une «cible», car qu'est-ce donc que le fonctionnement du globe oculaire sinon de parcourir rapidement l'objet dans sa totalité avant de s'attarder sur toutes ses faces, de viser des points de détail, de haut en bas, de droite à gauche? Si aucun sujet n'est présent *dans* l'installation proprement dite, il n'est pas absent pour autant des intentions de l'artiste : il est à chercher en amont, dissimulé comme un indice dans l'énoncé de l'œuvre car l'ensemble présenté ne peut s'entendre sans le rôle joué par un sujet-artiste qui choisit chaque objet, le réplique, l'installe et un sujet-spectateur qui observe. Tous deux sont présents dans le titre : le «témoin oculaire» c'est celui sans qui l'invention du paysage est impossible puisque son regard en exprime l'histoire. «Dans tous les cas nous sommes les "témoins oculaires" [de l'installation], nous entrons dans l'espace de la scène et définissons une échelle pour les nouveaux spectateurs découvrant l'œuvre»¹⁵³. On remarque que forme et fonction des objets se rejoignent avec une note d'humour puisque le «poussin» du titre renvoie au peintre français homonyme, devenu un coquetier en forme de poussin comme le vase prend l'apparence d'un bouquet de plantes¹⁵⁴. La référence au maître des paysages idéalisés et à l'école classique (rendre une nature non

¹⁵³ V. Sky Rehberg, *Isabelle Cornaro*, «Point de fuites et formes émergentes», Paris, JRP Ringier, 2011, p. 6.

¹⁵⁴ Ces objets sont dits «tautologiques» au sens où ils sont images de leurs fonctions.

seulement telle qu'elle est mais telle qu'elle devrait être) n'est pas anodine puisqu'elle rappelle aussi la technique de Nicolas Poussin : construire des boîtes noires percées d'un trou (dont les socles de Cornaro sont peut-être la transposition) par lequel l'artiste regarde ses propres mises en scène d'objets de cire composant les paysages qu'il est en train de peindre. Ces objets qui devenaient alors des figures dans les représentations picturales sont bel et bien chez la plasticienne des objets concrets, et pour certains répliqués par le processus du moulage. Placés selon des points de vue en perspective, ils désignent par là même les lois du «comment voir» et sont voisins de ces instruments de mesure du monde, de ces règles et mètres qui guident la perception du sujet et sans que le lien entre êtres et choses est inexistant.

Ce qui ressemble à une présentation d'objets décoratifs, pouvant meubler par exemple un intérieur domestique et nous faisant penser à des pièces de collection particulière se base en fait sur un décalage. Les objets de petite taille sont posés sur de hauts socles quand les vases massifs sont placés eux le plus souvent à l'horizontale sur de petits piédestaux : le regard du spectateur qui circule à travers ce paysage est alors confronté à un équilibre fragile, à une difficulté d'ajustement. Le paysage n'est pas une vue naturelle, c'est une invention du regard qu'exprime la composition picturale obéissant à des plans, une disposition savante propre à une convention qui donne à chaque élément du cadre une place. Le spectateur se heurte d'emblée à un équilibre fragile où les objets sont certes offerts au regard comme motifs de contemplation mais nécessitent constamment une mise au point : il faut s'approcher, s'éloigner, moduler sa vue en fonction de la distance adoptée vis-à-vis d'un monde qui découvre peu à peu sa structure. «Un ajustement apparemment mineur provoque un changement de registre, une transformation de la géographie intérieure de l'espace»¹⁵⁵. Cet espace conçu à l'intérieur d'une galerie ou d'une salle d'exposition n'est pas, contrairement aux apparences, statique mais soumis aux points de vue changeants d'autant de sujets qui découvriront chaque objet et le distingueront du suivant ou du précédent sur l'échelle des socles ; ces socles qui sont des modules de taille variable tous issus d'un matériau naturel : le bois.

Ces choses sans légendes pour les accompagner et en signaler la provenance nécessitent donc le regard d'un sujet pour fonctionner entre elles, à la fois comme actrices d'une mise en scène et comme *matière* d'un décor, chacune ayant une origine, un signe distinctif. La frontalité de l'ensemble, accentuée par l'accrochage vertical de trois tapis sur des panneaux de bois, offre certes l'illusion d'un spectacle à regarder de loin mais le va et vient de chaque côté de l'espace révèle que l'on navigue en réalité dans une sorte d'immense présentoir ; comme si un visiteur

¹⁵⁵ V. Sky Rehberg, *op.cit.*, p. 11.

curieux étudiait chaque objet avant de faire son choix, d'en être l'acquéreur. Le paysage de Cornaro est, comme l'indique le titre, un paysage *avec témoins*, mais où concrètement aucun propriétaire des objets n'est présent. Chaque spectateur peut donc se fixer, après une première ronde d'ensemble, sur l'objet particulier qu'il affectionne, et ce parce que chaque pièce semble sortie tout droit du monde de l'antiquaire ou d'un musée ethnographique. Deuxième indice qui renforce cette proximité et désignerait cette œuvre davantage comme un environnement : les tapis, socles, vases, pendules ne sont pas surélevés, ils ne sont pas mis en valeur par une estrade. Ils sont à même le sol et les tapis déroulés sous certains socles ajoutent à la confusion entre l'espace d'exposition en lequel l'installation est montrée et l'espace créé par l'œuvre elle-même¹⁵⁶. L'hésitation du spectateur est légitime : doit-on garder ses distances puisque l'exposition stipule de ne toucher qu'avec les yeux? Si l'on ne marche pas sur le tapis pour circuler entre chaque socle, on fait le tour de l'ensemble et ainsi un nouvel angle est adopté, un nouveau rapport entre chaque nature d'objet se dessine. La position et la place des sujets, autrement dit de l'artiste et des spectateurs, interagissent avec ce champ d'objets et à l'intérieur de lui : «l'installation fonctionne sur une tension entre une première appréhension de l'œuvre de loin, une vision d'ensemble, ensuite complétée ou contredite par la lecture de près des objets»¹⁵⁷. Le mot lecture employé par Cornaro doit attirer notre attention : qu'est-ce que la lecture si ce n'est cette action de déchiffrer visuellement des signes, de construire, d'élaborer sans cesse des rapports?

L'espace que la plasticienne construit de manière rationnelle intègre aussi des accidents de cadrage, des hésitations de parcours que le visiteur pourra provoquer : «la négociation constante entre la vue synthétique de loin et l'examen attentif de près ne cesse d'éclairer et de clarifier la manière dont nous voyons et ce que nous voyons [...] ce que nous pensons être fixe se révèle instable»¹⁵⁸. Il se fonde sur nos premières observations et leurs remises en cause : c'est notre mode d'être aux œuvres, notre activité lors de la visite de la galerie, du musée qui est aussi questionnée et comme ce paysage est une référence indirecte aux œuvres classiques de Nicolas Poussin, il y a cette prise de liberté indéniable à l'égard du libellé d'accrochage, du paysage peint d'après nature mis sous cadre. Isabelle Cornaro opte elle pour la *nature* d'un paysage, l'envers de sa conception selon les lois de la perspective dont les tranches sont rendues

¹⁵⁶ On rappellera pour mémoire la remarque de Rainer Rochlitz au sujet de l'installation dans son essai *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994 : «cette fragilité inhérente au dispositif qui ne peut se passer du soutien institutionnel car incarnant le rapport de force entre artiste et institution dans le cadre de cette dernière.»

¹⁵⁷ I. Cornaro, «Entretiens avec Alice Motard», *op.cit.*, p. 50.

¹⁵⁸ V. Sky. Rehberg, *op.cit.*, p. 5.

concrètement visibles. En questionnant la relation entre spectateur et œuvre, elle nous montre aussi que l'objet d'art que l'on contemple, juché sur un socle, c'est par extension le statut de l'œuvre elle-même. Celle qui avant de représenter quoi que ce soit de «réel», fût-ce le plus vraisemblable des paysages ou la plus idéale nature, est un objet élaboré à partir de matériaux divers : la toile, le châssis, le cadre ou, lorsqu'il s'agit d'une sculpture traditionnelle puisqu'il y a bel et bien ici des socles en bois, l'orientation de l'objet exposé dans l'espace, le matériau servant à sa confection. La force de ce travail réside précisément dans les multiples origines attribuées aux objets : décoratifs, utilitaires, techniques, industriels, provenant de lieux divers, de civilisations différentes, ils ont chacun une «histoire». En mêlant les registres et les styles, l'artiste renvoie également à des manières de faire, des usages et des contextes singuliers ; et en les exposant sur le même type de socle elle fait se côtoyer diverses époques.

Appel d'œil

Avec quoi et qui la mise en scène de l'artiste dialectise-t-elle? Comment progresse-t-elle? Le choix du terme «paysage» est la clé de compréhension de l'œuvre : il signale avant tout un genre pictural, un type de représentation qui requiert la présence d'un spectateur à une distance idéale, assigné à résidence selon l'infini point de fuite. Or, le paysage de Cornaro n'est pas un tableau, ce n'est pas une œuvre illusionniste, nécessitant d'un sujet qu'il projette un monde en lequel il puisse s'imaginer marcher. Le positionnement du spectateur n'est pas guidé ou forcé, il n'y a pas de bandes ou de limites qui signalent l'interdiction de s'approcher de plus près. Les choses visibles se conçoivent en relation avec des corps libres, des êtres qui progressent dans l'espace, vont et viennent. Si la mise en place de chaque pièce sur chaque présentoir semble obéir à un index, un critère de classement, une logique calquée sur les structures spatiales d'un paysage «à la Poussin», la circulation des visiteurs, elle, est totalement libre et ne peut être anticipée absolument. Non seulement le sujet peut contempler un paysage d'objets à distance, mais il peut saisir la manière dont il est construit, organisé. Il est spectateur d'une représentation d'objets (mise en scène) et visiteur d'un décor où les présentoirs agissent au même titre que les objets qu'ils supportent : ils ménagent des interstices de tailles variables, entre eux se perçoivent des béances. Interrogeons-nous sur la fonction d'un décor : à quoi sert-il dans une pièce et pourquoi l'emplacement d'un objet de collection est-il tant calculé d'ordinaire? L'objet fait partie d'un patrimoine : il comble le vide, donne une âme à une pièce à vivre, étaye un domaine, signe de richesse matérielle ou expression d'un héritage. Chez Cornaro c'est le décor tout entier qui devient espace, il ne sert plus seulement à meubler une absence mais laisse voir des zones vides entre chaque «plan». Ce vide qui n'est que supposé ou projeté mentalement dans une

représentation en deux dimensions, on en fait ici physiquement l'expérience en tant que témoins de passage puisque nous visitons une exposition. L'ensemble n'est pas là pour combler l'espace vacant à l'intérieur d'une pièce, il interroge ce souci du détail, du parfait alignement en créant des béances entre chaque plan, en le rendant presque sensible. Les termes de Jean Baudrillard nous éclairent à nouveau : «sans relations pas d'espace, l'espace est la liberté réelle de l'objet, sa fonction n'est que sa liberté formelle.¹⁵⁹» Dans cet univers, le sujet ne rencontre personne avec qui converser mais juste ce «salon» auquel il fait face et avec qui il doit nouer des relations : en un mot, se l'approprier.

La dialectique fonctionne donc à plusieurs niveaux :

- matériel : le choix du socle, support de présentation de l'objet, est inversement proportionnel à la taille de ce dernier. Cette inadéquation provoque ainsi un déséquilibre pour celui qui ajuste ses yeux au décor, le forçant à s'avancer pour mieux distinguer chaque chose ou à reculer pour avoir une vue d'ensemble. Notre capacité à distinguer et à évaluer le réel est décomposée par l'artiste car elle nous oblige à prendre le temps de mesurer notre propre parcours. Nous finissons par regrouper certains objets sous une même famille, nous remettons en ordre, associons, rejoignons ces éléments par types pour tenter de cerner la logique du système qui est mis en place.

- historique et artistique : l'artiste fait passer le principe de représentation illusionniste dans un espace à trois dimensions en se fixant toujours sur les lois de la perspective. Elle détourne aussi l'assignation du spectateur à un point fixe en multipliant les angles de vue que le corps de la personne en mouvement déclenche. «Si le sujet percevant et l'objet perçu sont fondamentaux dans le concept de perspective, aussi que dans la compréhension de l'espace et la formation des savoirs, l'artiste ne s'engage dans cette histoire que pour mieux la dévoiler et la dévoyer.»¹⁶⁰ C'est donc en œuvrant sur le système de vision et par ce système que l'artiste expose des manières de voir : manières plurielles, insistons bien, puisque si c'est le sens universel de la vue qui entre en jeu, il y a aussi une sensibilité propre à chaque observateur qui est mise à l'épreuve face au caractère de l'objet présenté : son ornement, sa parure, sa préciosité.

- culturel : tous ces objets, dont l'origine finalement importe peu, sont choisis. Ils ne sont pas fabriqués mais répliqués, moulés, photographiés ou filmés. Il s'agit toujours d'un motif de reproduction qui signale que l'artiste n'en est pas la créatrice. Ce qui est propre au sujet artiste ici, c'est le geste et le médium qui lui correspond. Collecter, répliquer, présenter : ces

¹⁵⁹ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Seuil, 1968, p. 32.

¹⁶⁰ A. Motard, *Isabelle Cornaro, op.cit.*, p. 49.

termes situent la pratique de Cornaro dans la lignée artistique du début du vingtième siècle, celle qui fait la part belle au *geste*. Un de ses premiers instigateurs est français lui aussi : Marcel Duchamp est un des premiers à avoir misé avec le *readymade* sur ce rapport producteur de sens entre un sujet spectateur et un objet du quotidien détourné de ses fonctions. Tous ces gestes de l'artiste questionnent l'utilisation et la valeur affective, esthétique ou sociale que l'homme attribue aux choses qui l'accompagnent dans son existence. C'est, explique Baudrillard, «questionner les faits et gestes de celui qui manipule et équilibre un système : ni propriétaire, ni usager mais informateur actif de l'ambiance». [Celui qui] «ne consomme pas les objets mais les maîtrise et les ordonne, dispose de l'espace comme structure de distribution, détient toutes les possibilités de relations réciproques¹⁶¹». Ces objets ont tous un rôle, une origine différente mais, nous l'avons dit, n'ont pas de propriétaires, ils motivent donc encore plus par leur disposition une recherche d'ambiance propre à celui qui les contemple. Ils réveillent en nous de par leurs qualités esthétiques, leurs styles, le désir de la collecte, de la possession : ils créent une atmosphère différente selon que le sujet qui les découvre pourra ou non se les approprier par familiarité puisque «les choses ont non seulement pour fonction mais pour mystère de fonctionner». ¹⁶² Il est d'autant plus frappant de remarquer que ces objets sont si bien imités et reproduits qu'on croirait avoir affaire à des originaux : ce que le spectateur pourrait donc bien désirer ne serait qu'un double, une *réplique*.

Ces installations sont donc aussi, en plus d'une réflexion sur le système de représentation, un travail sur la fonctionnalité : les objets présentés sont affranchis de leur valeur d'usage pour faire sens entre eux, en dépit de leurs origines diverses. Il y a une attraction qui réside non pas dans le maniement d'un objet en particulier mais dans une atmosphère produite par un certain rythme des objets entre eux : «les formes dégagées ainsi de leurs fonctions pratiques deviennent relatives les unes aux autres et à l'espace qu'elles rythment»¹⁶³. C'est l'art d'une combinaison d'objets comme autant de signes matériels que l'artiste met en œuvre car elle ordonne un système et en même temps en révèle les mécanismes, les rouages grâce au déroulement des plans dans l'espace : «cette faculté de s'intégrer à un ensemble où l'objet pourra dépasser sa fonction vers une fonction seconde comme élément de *combinaison* dans un système universel de signes»¹⁶⁴. Le mot *combinaison* est important pour nous puisqu'il exprime très bien la difficulté du choix, du geste de sélection et d'installation qui caractérise l'art de la plasticienne.

¹⁶¹J. Baudrillard, *op cit.*, p. 25.

¹⁶² *Ibid.*, p. 45.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

Non content de créer un espace, il est aussi question de réfléchir sur l'acte de disposition lui-même, sur l'art et la manière pour un sujet, en occurrence ici l'artiste, d'installer les choses dans un environnement (puisque le spectateur joue bien un rôle déterminant dans les installations). C'est interroger notre propre conduite quand arrive le moment de choisir une place où poser l'objet que l'on détient : du coup, l'œuvre nous révèle que cette activité n'a rien de futile ou de naturel. C'est une construction, une manière d'agir qui reflète un système de pensée, une hiérarchie implicite tout comme la représentation d'un paysage exprime le cheminement d'une pensée et d'un savoir en exercice.

Un autre médium nous aide à comprendre comment l'œuvre d'Isabelle Cornaro s'élabore. *Vanité à vif*¹⁶⁵ est le titre d'une vidéo réalisée par l'artiste en 2001, la seule à ce jour où elle s'est mise pour la première fois en scène, à travers son geste : celui qui consiste à collecter et reproduire est alors au premier plan. Justement, c'est un plan fixe qui cadre une table de cuisine, sur laquelle sont peu à peu disposés des aliments, ustensiles ou objets ménagers par un avant-bras qui entre et sort du champ jusqu'à ce que le «tableau» soit achevé. Ces images montrent le moment où les objets réunis entre eux commencent à faire tableau, c'est-à-dire sens, réalisent une composition harmonieuse pour l'œil du spectateur. Un échange a lieu entre nous, spectateurs, et celle qui se filme installant les objets : entrent en conflit à la fois notre propre sens de l'organisation («moi qui n'aurais peut-être pas mis cet objet à cette place-là») et celui de l'artiste qui joue à mettre en scène non seulement un espace domestique (la table de cuisine) mais aussi, comme dans la série *Paysage*, un genre pictural, un motif de tradition artistique. Il est question de vanité «à vif», taillée en largeur et profondeur, pour en révéler le mode de représentation. Cette vanité qui plus est donne l'impression au spectateur d'être mobile mais c'est plutôt l'intrusion d'un corps un mouvement (le bras de l'artiste) et le médium employé (succession d'images fixes) qui créent l'illusion de mouvement. Les objets inertes sont sous le joug à la fois d'un objectif qui enregistre temps de l'action et cadre l'espace et d'un sujet qui les change de place pour parvenir à cette science d'un décor dynamique : «le contrôle ne s'évalue plus sur le bon fonctionnement technique d'un objet mais sur le bon fonctionnement mental du système¹⁶⁶».

La force de cette vidéo est qu'elle révèle le processus de mise en ordre, étape indispensable à l'élaboration du décor, qui, rappelons-le, désigne cet ensemble qui sert à parer, orner ou embellir une habitation mais aussi ce qui entoure quelque chose ou quelqu'un, ce

¹⁶⁵ Isabelle Cornaro, *Vanité à vif*, 2001, vidéo 8 mm, 3 min montée en boucle, courtesy de l'artiste. La vidéo n'étant pas disponible en accès libre, nous en faisons ici une description fidèle à la version d'origine.

¹⁶⁶ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 64.

milieu dans lequel vit un être. Le décor est un cadre dans lequel se produit un phénomène mais il peut aussi désigner une apparence qui, en général, cache une réalité différente. Le simple fait de filmer les étapes du placement d'objets sur une table donne bien à voir l'envers du résultat final, ce tableau que nous voulons composer pour rendre une pièce harmonieuse. Nous disposons en effet des objets de manière à ce qu'ils fassent sens dans l'espace et surtout qu'ils fassent sens pour les sujets qui les observent puisque sans ce regard de l'homme face aux choses le décor ne saurait être, le *fond* n'aurait pas de consistance. Un décor a ceci de particulier qu'il est conçu par et pour l'homme dans un souci esthétique d'aménagement de l'espace : comme l'explique l'historien d'art et critique Clément Dirié, «ce qui intéresse Cornaro n'est pas tant la valeur des choses que la valeur que prennent les choses à être représentées»¹⁶⁷. Comment l'homme met-il en ordre les objets dont il dispose et qu'il a autour de lui pour aménager l'espace dans lequel il aime à vivre? Les propos de Baudrillard là encore, dans *Mots de passe*, qualifient assez bien le sens des œuvres créées par l'artiste, œuvres sans lesquelles cette question de l'ordre, du système abstrait de représentation ne prend force qu'avec la présence du spectateur, des «environnements» disions-nous à propos des *Paysage* : «cet objet qui, jusqu'au début des années soixante et dans l'art occidental, fut le reflet d'un ordre total, conception bien définie du décor, de la perspective, de la substance et de la forme, ce point de tangence qui démarque l'intérieur de l'extérieur est ici transporté dans un *environnement* moderne, un système de signes¹⁶⁸ ».

Les pièces de Cornaro jouent bel et bien sur les limites géographiques et historiques des environnements qu'elle compose, le tout sous une composition rationnelle qui reprend au mètre près «dans la perspective de l'espace d'exposition, ce qui est, plan à plan, un ordonnancement classique d'espace paysagé - du moins tel que la tradition picturale occidentale nous l'a livré»¹⁶⁹. Rejouer la spatialité (illusoire) d'un tableau, dérouler la profondeur pour mieux en révéler les contours et les manies de l'arrangement, du calcul des périmètres, c'est aussi travailler sur le sens esthétique d'un objet et sa charge symbolique ou sentimentale, très présente dans la série *Moulages sur le vif (vide-poches)* [fig 56] qui sont des compositions davantage comprises en terme de délimitation que d'installation. L'artiste explique qu'[elle] «utilise certains modèles et certains objets parce qu'il sont codifiés, chargés d'un sens ajouté

¹⁶⁷ C. Dirié, *Isabelle Cornaro, op.cit.*, p. 59.

¹⁶⁸ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 88.

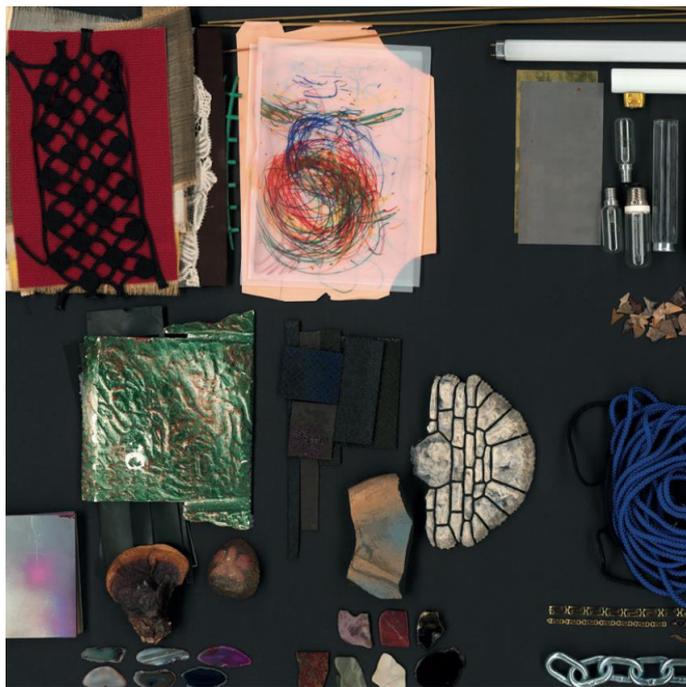
¹⁶⁹ M. Canet, «Isabelle Cornaro à la Ferme du Buisson», Zérodeux online, www.zerodeux.fr/isabelle-cornaro-a-la-ferme-du-buisson.

(symbolique, affectif). L'écueil serait de les vider de leur sens et d'opérer un nivellement des signes. Je préfère voir cela comme des ajouts continuels -de propositions formelles, poétiques et discursives. C'est l'idée du "et" : être quelque chose, et autre chose et encore autres chose»¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Isabelle Cornaro, *op.cit.*, «Entretiens avec Alice Motard», p. 50.



[fig 56]
Isabelle Cornaro, *Moulages sur le vif*
(*vide-poches*), 2009,
impression pigmentée sur papier chiffon.
Courtesy de l'artiste et Galerie Balice
Hertling, Paris.
© François Doury.



[fig 56]
 Isabelle Cornaro, *Moulages sur le vif (vide-poches)*, détail, 2009,
 impression pigmentée sur papier chiffon, 89.99 x 89.99 cm.
 Courtesy de l'artiste et Galerie Balice Hertling, Paris.
 © François Doury.

Vis-à-vis du premier binôme

Au regard des démarches de Philippe Ramette et d'Erwin Wurm, si les univers sont différents et les intentions spécifiques à chaque parcours d'artiste, on remarquera cette importance du socle et du matériau qui le compose : comme dans l'installation *Montaigne, Descartes, Kant* d'Erwin Wurm la place et le rôle des socles ont une importance particulière. Loin de faire de la figuration ou d'être de simples supports, ce sont d'abord eux que l'on voit, avant les objets qu'ils sont chargés de mettre en valeur. Leur apparence est dénuée de tout artifice, de tout ornement. Uniformes, comme des plots chargés d'une signalétique, ce sont leurs dimensions qui produisent le basculement dont le spectateur est témoin lorsqu'il passe d'une perception d'ensemble à un examen plus précis et rentre de plain-pied dans le paysage (ce qui est physiquement impossible lorsque nous contemplons un tableau). Ils renvoient qui plus est aux boîtes à l'intérieur desquelles l'œil d'un peintre regarde pour représenter c'est à dire figurer le réel en deux dimensions sur une surface plane : lorsque l'artiste les expose, elle dévoile autant de machines à voir que le spectateur est effectivement en train de distinguer au fur et à mesure qu'il parcourt la salle grâce à ses yeux.

Elles sont les signes d'un travail et d'une méthode d'artiste, un artiste célèbre faisant partie d'un patrimoine culturel, comme les socles de Wurm valaient pour leur seule présence à première vue alors qu'un examen attentif nous permettait de voir sur leur surface poussiéreuse la trace de bustes. Il s'agissait de philosophes, non d'artistes, mais les figures n'en étaient pas moins célèbres et renvoyaient là aussi à un savoir, un monde des idées. Il y a cette même volonté de signifier un homme et son parcours, des œuvres et une richesse intellectuelle, par un objet tout aussi neutre et insignifiant qu'un caisson, une boîte qui sert à poser ou à ranger. A exposer le contenant sans autre indication (et c'est là sa limite) que de nous faire tourner en rond, on nous oblige aussi à prendre (ou peser?) du temps : là semble être un point commun des œuvres de nos artistes européens. Le fait de travailler et d'insister sur cette question du savoir et du voir, de la lecture d'un monde c'est-à-dire de sa compréhension, n'est pas innocente. La question de la vitesse et de l'urgence rythment nos parcours quotidiens, mais quand prend-on le temps de voir? quand même la visite d'un musée se fait souvent au pas de course parce qu'il faut tout faire, tout regarder? Ainsi, se heurter à trois socles dans une pièce vide ou une salle qui contient l'équivalent d'un salon d'arts décoratifs n'est pas exactement ce qui est attendu face au parcours fléché, au sens de la visite.

Comme les boîtes et autres nombreux contenants conçus par Philippe Ramette, c'est aussi le bois contreplaqué qui est utilisé, produit d'une technique industrielle moderne qui consiste à superposer des plaques de bois déroulées. Matériau de construction, nous l'avons rappelé, il est

utilisé aussi bien comme structure que comme aménagement intérieur en raison de sa souplesse et de sa résistance : or, si les bibelots et autres instruments de mesure que présente Cornaro dans ses installations sont visiblement fragiles et rares du fait de leur provenance, les socles sont uniformes et «tels quels», sans signe distinctif pour les différencier les uns des autres en dépit de leurs tailles. Il n'y a pas de surenchère, pas d'effet décoratif sur les caisses de bois : cette économie de moyens les rend désespérément anonymes, sans vie, contrastant avec des objets personnels, des objets de musée que l'on verrait plutôt dans une vitrine (et que l'on voit d'ailleurs dans l'exposition «Du proche au lointain»).

Comme chez Ramette, il est aussi question de «savoir voir» et de «comment regarder», il suffit de prendre les intitulés du plasticien pour s'en convaincre : «objet à voir le monde en détail», «objet à se voir regarder», «objet à voir le chemin parcouru». Tous ces prototypes sont faits en bois, en apparence de simples boîtes percées d'un trou ou équipées d'une sangle ou d'un miroir pour accompagner le chemin d'un sujet. Il y a chez ces artistes le souhait de déconstruire l'apparence naturelle du voir à travers des supports neutres, semblables à des installations minimalistes, et ainsi de questionner nos systèmes de représentation à mesure que l'on progresse dans les espaces que l'on investit et que l'on modifie.

Dans l'ensemble des versions qui composent la série *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, on découvre des subtilités qui nous permettent de retracer le parcours de l'artiste, son évolution à l'égard des mises en scène et son questionnement sur le rôle du spectateur dans les installations. C'est aussi une thématique commune au premier binôme que nous avons étudié : un thème est déployé sur plusieurs années, par variations, en gardant la même structure. Ces alternances de situations, de formes, de textures et surtout de nature d'objets vont aussi influencer sur les réactions des visiteurs. Ainsi, les vases peuvent être disposés à la verticale sur deux plans distincts ou bien n'occuper que le premier plan, à l'horizontale. Ces ajustements déterminent la profondeur donnée à l'espace mais aussi le nombre d'objets exposés (on en dénombre une quinzaine dans les premières versions). La quatrième version introduit sur ce point un changement de ton [fig 57].



[fig 57]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (IV)*,
2011, socles et cimaises en aggloméré recouvert de béton, objets variés en
aluminium et en bois. Courtesy Stéphane Ribordy (Genève). © Josef Hannibal.

Réalisée en 2011, elle est régie selon le même principe de perspective géométrique que les autres versions mais ici les socles en bois sont remplacés par du béton et les tiges en acier de tailles variables prennent la place de tapis roulés au sol : «les objets présentés sont des mécanismes et des pièces de moteur, ainsi que les moules industriels servant à les fabriquer».¹⁷¹ Dernière distinction, on peut aborder cette installation de tous les bords, de face, de profil et de dos alors que les trois autres nous obligeaient dans un premier temps à une vision frontale. Au loin, des fenêtres recouvertes d'un voile créent une atmosphère presque ouateuse. Il y a d'abord comme une vague impression de pénétrer dans un entrepôt et non plus dans un intérieur domestique où le clinquant des pièces précieuses aurait cédé la place au gris, au métal, à l'industriel, à l'objet qui sert à produire (mettre en marche) et au produit servant à le fabriquer (le moule). Cet ensemble détonne dans la mesure où il semble aussi se confondre avec le lieu qu'il est censé investir : il s'agit de l'espace d'art 1m3 à Lausanne¹⁷². On ne sait plus si ces revêtements de béton proviennent ou non du lieu même en lequel ils ont été installés, si les pièces présentées ne proviennent pas d'une usine adjacente ou si on ne les a pas sorties d'une réserve à proximité. Ceci est d'autant plus frappant que les autres versions étaient imprégnées de l'atmosphère du *white cube*¹⁷³, espace du musée ou de la galerie, aux tonalités similaires : sol gris, murs blancs cassés (carrelage dans la version *IV*), néon ou spot éclairant du plafond. L'artiste semble vouloir accentuer le flou entre les éléments appartenant au décor naturel de l'espace qui lui est fourni (tuyauterie, radiateur) et les pièces répliquées que les blocs en béton surélèvent. Elle met ainsi en confrontation ce qui est de l'ordre de la salle à visiter, celle où le spectateur entre, et des objets qu'on aurait très bien pu retirer d'un lieu similaire pour les offrir au regard.

Cette différence entre les outils industriels exposés comme l'étaient les objets précieux des autres versions et les installations sanitaires qui font fonctionner l'endroit (radiateur, néons, tuyaux) est une différence de *statut* qui là encore, ne s'entend pas sans l'acteur du changement de perspective : le spectateur. Les uns font partie d'un système visuel et tactile, au centre d'un arrangement «en perspective» par l'artiste qui les a répliqués ; les autres sont l'espace lui-même, matériau de construction de l'entrepôt. Le flou résulte de cette impression qu'ils appartiennent à la même famille, celui du fonctionnement. Le sujet qui s'y confronte n'a pas pour habitude de contempler les entrailles d'un mécanisme, les rouages de moteurs comme pièces de

¹⁷¹ V. S. Rehberg, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷² Exposition « Le vertige de la moraine, strate I. Isabelle Cornaro < Du cinématique », Espace d'art 1m3, Lausanne, 4 février - 18 mars.

¹⁷³ Le terme fait ici référence à l'ouvrage de Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP|Ringier-Coéditions Maison Rouge, 2008.

collection. Rien à chercher du côté de ce monde industriel qui fait la part belle à la technique, qui semble très loin de l'image de l'artiste démiurge, du génie créateur qui agence de toute pièce un monde. Non seulement ces objets ne sont pas de son monde mais en plus l'appareil à reproduire est présenté à leurs côtés, sur le même plan : les uns sur un socle, les autres à terre ou accrochés aux parois de béton comme pourrait l'être un tableau sous cadre. Le soin pris à la disposition est le même, c'est le point de vue du spectateur et sa réaction face à l'objet qui change.

Une autre variation réalisée pour le Centre d'art contemporain de Grenoble retenait également le caractère industriel d'une ancienne halle de 1900, conçue en deux espaces : la Rue et la Galerie ; la sélection des objets par l'artiste tenait compte de la charge symbolique du lieu aménagé en 1980 par l'architecte Patrick Bouchain pour devenir un espace d'exposition [fig 58]. Il faut ici préciser que l'organisation de l'œuvre répondant à une commande précise nécessite la participation de professionnels du secteur industriel : les cimaises et socles sont construits sur place en fonction de l'espace d'accueil, les objets fait de métaux lourds utilisés dans le bâtiment, les transports ou les télécommunications sont sélectionnés par l'artiste mais acheminés par des artisans ou des ouvriers de chantiers : le plan donné au superviseur, Cornaro viendra ensuite régler les écarts entre chaque espace de cimaises et la disposition de chaque objet par rapport à l'autre une fois le montage principal terminé. La dialectique que l'artiste va donc construire, elle la délègue aussi à des tierces personnes sans qui le transport et la pose de matériaux et objets lourds ne seraient possible.

Non seulement l'installation inaugure un espace relationnel de l'objet avec l'humain qui viendra la voir exposée mais elle est au départ construite dans un rapport sensible entre le sujet et l'objet dans la mise en forme de l'œuvre proprement dite : ce sont des sujets qui choisissent, transportent et disposent des objets de reproduction industrielle qui ne sont d'ordinaire pas destinés à être contemplés mais manipulés comme des outils servant à construire, communiquer voire détruire. Cette situation diffère sensiblement des premières variations de *Paysage* en laquelle les tapis et les vases référant à l'exotisme et un passé colonial : dans la version V, nulle trace d'un bibelot ancien ou d'un moulage d'un pot de fleur, c'est un morceau d'escalier posé à l'horizontale qui ouvre le paysage conçu par l'artiste.



[fig 58]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (V)*,
2011, bois, béton, objets trouvés, dimensions variables,
vue de l'exposition « Le monde entier observe »,
Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.
© Blaise Adilon.

Cet escalier qui d'ordinaire sert à monter ou descendre pour soit prendre de la hauteur sur un environnement ou au contraire entrer dans un sous-sol, est disposé comme un éventail, suggérant de principe la façon dont le regard va se déployer dans l'espace de l'œuvre : l'aperçu des objets de manière frontale deviendra cinématique par le déplacement du sujet dans l'espace. Le choix des objets se fait en fonction de leur sens, du symbole qu'ils renvoient pour que la relation avec un sujet soit narrative et abstraite : c'est aussi un choix formel, de rapport de couleur, de type pictural. Le petit carré rouge du fond attire l'œil et crée une circulation du regard avec le bloc rouge du premier plan.

Nous l'avons dit, dans les trois premières versions, la qualité des objets présentés vient de ce qu'ils composeraient à merveille l'intérieur luxueux d'un salon, leur préciosité apparente et leur matériau de fabrication (faïence, porcelaine, bois verni, bronze) renforce d'autant plus le désir de les posséder et non plus de les contempler dans le cadre d'une exposition. Ils ne servent à rien ou du moins ne servent plus parce que le temps a fait sur eux son œuvre et qu'en plus leur provenance est inconnue. Dans la version *IV* au contraire, ces formes abstraites et leur système de fabrique sont à situer d'ordinaire dans un objet qui marche, qui sert à quelque chose. Montrer les pièces détachées d'un appareil c'est mettre le relais des mécaniques au rang de l'apparat de collection, avec des teintes nettement plus austères qui caractérisent la pièce - gris métallisé, blanc cassé, vert, soupçon de rouge. Le décalage tient à la nature des objets présentés et aux regards portés sur eux, leur charge symbolique. Qui plus est, on peut en faire le tour, on peut se familiariser avec cet endroit comme on visiterait un lieu de production, une usine ou un atelier de manufacture, à ceci près que les outils sont disposés au millimètre près. Dans la version *IV* également, on observe un décalage d'époque puisque le double-mètre en éventail et l'équerre en bois verni ont été remplacés par le té en métal, la règle plate en fer.

C'est donc aussi un changement lié à la maîtrise de l'homme sur la nature, à son contrôle, sa manière encore et toujours de se situer par rapport au réel, non plus seulement pour le comprendre, le découvrir mais pour le modifier. Ce n'est pas insister tant sur le résultat que sur le moyen. Qu'en est-il du sujet? Il tente de faire une synthèse géographique des éléments qu'il perçoit dans un même ensemble quand leur provenance et leur époque sont d'horizons différents et n'obéissent pas au traitement linéaire d'une histoire. Selon Cornaro en effet, le spectateur doit effectuer une « opération de montage »¹⁷⁴. A la sentimentalité qui se dégageait des précédentes versions succède une impression d'uniformité, de rudesse.

¹⁷⁴ Cf. entretiens en annexe p. 377.

L'exposition de 2011 au collège des Bernardins à Paris, *Du proche et du lointain* [fig 59] pourrait conclure les recherches entamées avec la série *Paysage* sur le statut des objets, leur disposition dans l'espace et la marche en avant d'un sujet qui peu à peu les découvre. Le principe du moule est conservé, cette fois les couleurs sont vives, même agressives, les vitrines ont remplacé les socles de bois ou de béton. Les objets ne sont plus offerts sans paroi, mais enveloppés de vitres transparentes. Le spectateur accède à la salle d'exposition, une sacristie du quinzième siècle, par un petit escalier comme si ces objets devaient se mériter pour être vus. Comme s'il fallait alors préparer leur rencontre, l'artiste a joué avec les impératifs techniques du lieu, une cloche, des voûtes, accentuant ainsi la confusion des genres et des époques. Il est question de temps, distincts selon que l'on se place du côté du lieu, des objets ou du visiteur actuel de 2011. Un métronome est d'ailleurs là pour nous rappeler cette superposition d'époques et de styles que les objets sont censés incarner. La circulation est libre, on a le choix de s'attarder sur un exemplaire, sans toutefois pouvoir s'en approcher de trop près car l'aspect vitrine du contexte nous bloque dans cet élan. On pense à un cérémonial, cette fois bien plus fort et présent que ne l'était le décor composé des *Paysage*.



[fig 59]

Isabelle Cornaro, *Le proche et le lointain*, 2011, installation, six vitrines avec compositions colorées et objets variés, 700 x 700 cm environ, hauteur variable, vue de l'exposition «Du proche et du lointain», sacristie du Collège des Bernardins, Paris, 5 mai-3 juillet 2011. © Guillaume Ziccarelli.

Isabelle Cornaro a soin de préciser dans ses entretiens que «[les] vitrines par leur organisation interne ne s'apparentent pas à des vitrines de musée» où souvent l'indexation des pièces constitue la logique du système. Le répertoire par styles, par formes ou par taille doit permettre une lecture sans heurts, continue, harmonieuse. Dans le cas par exemple des muséums d'histoire naturelle, la logique du répertoire gouverne le dispositif puisqu'il s'agit de renseigner le visiteur sur la provenance et la situation géographique de spécimen. Le cartel et la notice explicative accompagnent alors le visiteur dans son exploration. Or ici pas de légende, pas de notice, pas «d'instruction» : c'est un jeu, une manœuvre, une réplique. L'artiste mélange sans cesse, juxte des textures différentes, des formes contradictoires pour, dit-elle, «occuper l'espace de façon dynamique», de sorte que «l'organisation des objets obéit à des rapports d'équilibre de masses (chargé/vide)»¹⁷⁵.

C'est donc bien en fonction de leur situation et de leur confrontation que les objets vont influencer sur les allers et retours d'êtres curieux de distinguer leurs natures. Ce n'est donc pas partir du sujet qui place et déplace des éléments mais de la manière dont les choses sont centrées ou décentrées pour induire une conduite. «Les objets sont placés par catégories (motifs décoratifs de recouvrement, figures naturalistes, etc...) ensuite rompues en effectuant des glissements d'un plan/vitrine à l'autre. Je souhaitais tester l'impact de ces objets dans leur emploi immédiat, dans une mise à distance moindre que *Paysage avec Poussin* »¹⁷⁶. Que se passe-t-il en effet si l'on est attentif à la façon de contempler ces choses? Chaque regard porté sur un plan de vitrine nous oblige presque à revenir à celui vu juste auparavant, à la recherche d'une différence, d'une correspondance possible. Mais il y a à chaque fois un petit monde qui se dessine, un univers en miniature qui force un regard neuf : soit nous concevons cet espace comme recueil de genres différents, soit nous pensons qu'il s'agit d'une somme d'objets trouvés, liés peut-être à l'histoire personnelle de l'artiste. Mais ce ne sont que de suppositions, et l'intérêt de ce travail en est redoublé : c'est par la question, l'intrigue que l'artiste construit le rapport entre l'homme et l'objet, il n'y a pas de certitude ou de plan fixe, en dépit de l'immobilité des pièces. Nous avons l'intuition d'une image plane puis nous prenons conscience de l'organisation régulière de chaque élément, comme autant de fragments d'espace, des petits paysages en eux même.

Les objets sont à portée d'yeux sans pouvoir être touchés de la main : cette attention paradoxale amène le spectateur à s'aventurer davantage dans ce paysage avec témoins dont il se fait participant. Mettre un pied dans le paysage d'Isabelle Cornaro c'est accroître sa lisibilité

¹⁷⁵ V. S. Rehberg, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁶ *Idem.*

et son histoire : chaque élément renvoie à une période historique et culturelle que l'artiste laisse identifiable. L'assise théorique préside au dispositif mais ne le domine pas entièrement, car naviguer à l'intérieur de chaque portion du paysage, délimitée par les caissons de bois, offre l'occasion de multiplier les points de vue : les vases de Chine laissent entrevoir, du point de vue duquel on se place, les flacons de parfum en verre qui ne sont pas directement perceptibles au loin. En forçant l'œil du spectateur à s'accommoder progressivement aux objets disposés selon des angles précis, Cornaro l'amène à construire sa propre histoire avec les objets qu'il découvre.

Ceci est d'autant plus accentué dans les versions les plus récentes, qui tendent vers le minimalisme : les versions *VI* et *X* [fig 60 et fig 61] inaugurent une dimension plus organique, une *mimesis* de la nature où c'est un morceau de bois posé à l'horizontale qui fait office de passerelle vers des objets situés en profondeur de l'espace. Le pot de fleurs ressemble à des fleurs réelles mais est en réalité composé de faux marbres. Le matériau de construction est alors associé à la valeur symbolique de l'objet qu'il compose, sa préciosité. Il ne réfère pas, comme dans la version *V*, à une ère industrielle de reproduction de masse. On passe de socles et cimaises en bois naturel à des blocs uniformes patinés de noir ou laqué de doré, dissolvant la géométrie de l'installation. De l'image d'ensemble à sa déconstruction, nous entrons dans le détail grâce à des petites choses brillantes, un appel d'œil lié au fétichisme des objets : cette relation ambiguë que tout sujet possède avec un objet de son histoire personnelle, non seulement l'artiste la met en scène mais en expose les phases d'approche, de séduction et d'appropriation. Elle réussit le tour de force de rendre des objets ornementaux sans vie des acteurs d'un environnement en lequel le sujet à l'opposé ne peut être figuré que par suggestion. Il faut en faire l'essai en visitant l'exposition et constater que c'est à l'approche d'un sujet mobile et curieux que chaque objet use d'un pouvoir de séduction que l'artiste a activé par une disposition rigoureuse de chaque pièce, l'une en regard de l'autre.



[fig 60]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (VI)*, 2014, contreplaqué de bouleau peint, laiton, divers objets et tissus, 700 x 1200 cm environ, vue de l'exposition à la South London Gallery, Londres, 2015. © Andy Keate.



[fig 60]

Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (X)*, 2016, installation, boule Baltique, peinture acrylique, laiton, vis, tissu de velours, champignons séchés, racine d'arbre, agate en forme de verre, chaînes métalliques et bijoux, pièces de monnaie, modèle scientifique, 609,6 x 535,9 x 266,7 cm. Courtesy de l'artiste.

© Hannah Hoffman Gallery, Los Angeles.



[fig 61]
Isabelle Cornaro, *Paysage avec Poussin et témoins oculaires (X)*,
2016, détails. Courtesy de l'artiste.
© Hannah Hoffman Gallery, Los Angeles.

Les commissaires Guillaume Deshanges et Benjamin Thorel qualifient le travail d'Isabelle Cornaro en ces termes

les œuvres ne sont pas dans la démonstration mais s'attachent à créer des généalogies affectives [...] son travail prend une forme de mélancolie si tant est que l'on considère celle-ci comme une forme de désir sans objet[...] elle introduit autant de vases, de plats, de boussoles, de tapis, de bijoux, de vaisselle, d'ampoules qu'elle arrange, modifie, reproduit, expose de différentes manières soigneusement élaborées [...] Installés comme un décor, assemblés sous une vitrine, moulés et pétris ensemble sur une table, les objets s'offrent au regard tout en échappant à la main. C'est une sorte d'attention paradoxale [...] les objets gagnent en abstraction ce qu'ils perdent en réalité. Le point de vue les éloigne et suspend leur usage comme leur signification.¹⁷⁷

Cette analyse très juste fait écho à ce que, dans le cœur de notre recherche, nous nommons dialectique : cet état de tension et de pivotement où l'une et l'autre part vont se rencontrer, s'éloigner et se rejoindre en dépassant une contradiction apparente. Il n'y a plus de liens affectifs dans les installations d'Isabelle Cornaro puisque les objets sont abstraits de leur fonction, le lien de l'objet à son propriétaire est rompu. Ils ne sont plus que des succédanés : des imitations d'objets mélangés à des objets de valeur, des petits morceaux d'histoires qui ont appartenu à des individus. La notion de dialectique éclaire ici le thème de la propriété de l'objet par le sujet au sein de son expérience, ce qui l'aidera à se construire : en quoi les différents objets présents dans un décor reflètent-ils son identité, son style de vie, son rythme? L'objet perd de sens à mesure que la mise en scène élaborée par l'artiste lui adjoint des voisins de décor voire multiplie leur présence en se référant à des contextes de fabrications différents, abstrait des différents mondes auxquels ils appartenaient.

¹⁷⁷ G. Deshanges et B. Thorel, « Isabelle Cornaro », cycle « Des gestes de la pensée », *Le Journal de la Verrière*, n°10, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, 215 janvier-26 mars 2016, pp. 4-17.

La mise en scène est un point commun entre les artistes de notre corpus et vient jouer dans la relation dialectique de sujet et d'objet un rôle fondamental :

Erwin Wurm fait une mise en scène de ses performances par des photographies en scénarisant ses instructions par des croquis d'étude ou des schémas explicatifs. Les accessoires sont choisis : élément du mobilier domestique, vêtements ou encore aliments périssables.

Philippe Ramette se met en scène dans des photographies pour résoudre la question de l'éventuelle utilisation de ses objets-prothèses.

Isabelle Cornaro est bien un metteur en scène doublé d'un sculpteur qui intègre à des objets issus de brocantes ou de marchés aux puces des copies, moulages, répliques présentés d'un seul bloc. L'environnement qu'elle conçoit et par lequel le spectateur passe est vacant, il laisse des marges de respiration, ses bornes sont indiscernables, la réserve suggérée.

Qu'y a-t-il à l'inverse lorsqu'un territoire d'objets absolument neutres et dépossédés de toute qualité esthétique prend la forme d'un spectacle vivant?

Guy de Cointet en a proposé le questionnement dans les années soixante-dix. Parce qu'on ne sait pas très bien où le situer en art contemporain et peut être en raison de la diversité des supports choisis, c'est une référence «perdue» dans le vaste domaine de la performance. L'artiste était-il en avance sur son temps, comme l'explique Richard Jackson dans le documentaire que lui a consacré Marie de Brugerolle en 2014? Son œuvre était-elle trop multiforme et hermétique au contexte avant-gardiste de la scène artistique californienne dans les années soixante-dix? Pourquoi dès lors fait-il une réapparition au début des années deux mille par le biais d'une première exposition globale au Mamco de Genève et de récentes monographies en 2011 et 2014? Ce sont peut-être les différents médiums qu'il a explorés et unifiés au cœur d'une œuvre à la fois mystérieuse et cohérente, qui le portent à nouveau sur le devant de la scène artistique. Fasciné par les éléments de culture populaire, des *soap operas* aux objets de grande consommation, le travail de Guy de Cointet s'apparente bel et bien à une nébuleuse, à l'image du site internet exposant l'ensemble de son œuvre : maniant aussi bien la vidéo, la photographie, le texte sous forme de poésie visuelle et les performances jouées dans des théâtres, l'artiste a su élaborer un monde avec ses propose codes, développés par un travail sur le langage, sa typographie, son sens et son élocution. C'est ce qui parfois a pu l'associer à un art dit «conceptuel», un artiste qui ne fait pas seulement des peintures mais qui pense, réfléchit le geste artistique, la construction d'une pensée en marche. Guy de Cointet a commencé par une activité de peintre et de dessinateur avant d'être remarqué comme une figure du théâtre contemporain, à la fois étrange et prolix, capable de fabriquer des histoires sans intrigues et de susciter à son époque curiosité et réserve. Trop cérébrale pour le théâtre parisien de l'époque,

l'unique représentation de la pièce *De toutes les couleurs* fût vécue comme un échec alors que l'artiste avait adapté une création entière pour ce spectacle joué en France avec des comédiens en vogue. Les captations vidéos des performances réalisées de son vivant se limitent à quelques films parfois incomplets et ont le mérite de restituer le contexte dans lequel les pièces étaient initialement créées puis interprétées lors de leur première diffusion (centres artistiques, galeries new-yorkaises, musées d'art moderne). Il faudra attendre 1996, soit plus de dix ans après son ultime pièce, *Five Sisters* en 1982, pour redécouvrir son œuvre au Centre d'art Le Magasin de Grenoble à l'initiative de Paul McCarthy, ami et témoin de son parcours à Los Angeles et grâce aux recherches entreprises par la commissaire Marie de Brugerolle. La dernière publication sur le *Théâtre complet* de Guy de Cointet est un ouvrage remarquable réalisé par François Piron, Hughes Decointet et Marylou Thiébault : il donne la matrice de l'art de cet homme mystérieux, qui parlait peu à ses acteurs mais avait une idée très précise de la manière d'imaginer leurs personnages sur scène.

Son univers peut ici éclairer la dialectique sous un autre angle : puisque chaque objet ne possède *a priori* aucune fonction apparente ni ne vient décrire la qualité d'un espace donné, c'est au sujet présent sur scène de créer des situations où le dialogue entre chaque individu déroulera une histoire, aussi insolite soit-elle.

OBJET ET SUJET À TOUT FAIRE

Cubes, cônes, rectangles : curieux abécédaire

Quelles œuvres naîtraient aujourd'hui de l'art de Guy de Cointet si la maladie ne l'avait pas emporté en 1983? Sans doute aurait-il trouvé dans notre surconsommation d'objets, leur vitesse de prolifération et leur mise en réseaux de riches thèmes pour ses pièces. De 1973 à 1983, il développa une œuvre théâtrale de vingt-cinq pièces indissociables de son œuvre plastique, la plupart jouées pour une représentation. Son admiration pour les voyages scientifiques et exotiques de Jules Verne et Pierre Loti imprègnent un théâtre d'effets où musique, rythme, couleurs rendent les pièces parfois fantasmagoriques.

Dans un avertissement intitulé «Introduction indispensable à la lecture de *Tell me*», il indique : «il ne s'agit pas d'un théâtre de texte» et «impossible d'en avoir une idée à la simple lecture». Nous nous permettons sur ce point de reprendre des extraits du critique de Frantisek Deak pour *The Drama review* et d'en proposer notre traduction. Document d'époque, elle est un outil d'analyse indispensable à notre étude car elle montre combien l'œuvre de l'artiste se situait aux marges des arts plastiques et du théâtre, interrogeant non seulement la question du jeu de scène, de la «représentation» mais aussi surtout la relation des sujets aux accessoires [fig 62 et 63].



[fig 62]

Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, vue de la performance,
Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Guy de Cointet a écrit et dirigé des pièces de théâtre durant quatre ans. Sa façon de travailler, d'écrire, d'auditionner les acteurs, de répéter sont les usages mêmes d'une production théâtrale. Il ne fait pas semblant de faire du théâtre. Il ne fait pas des performances, il engage des acteurs en tant que metteur en scène. *Tell me* est sa dernière pièce, elle fut jouée douze fois à la Rosamund Flesen gallery à Los Angeles en Mars 1979. C'est une pièce qui aurait pu être une production *off Broadway* et non une performance d'art visuel comme on en voyait à l'époque dans des galeries. Néanmoins, s'il en a les motifs, son théâtre ne se conforme pas à la trame du drame classique avec un début, une progression logique de l'action et une fin.

Au départ, ce n'est pas le théâtre en soi qui intéresse l'artiste. C'est pour lui une extension de son premier domaine : le dessin et l'écriture, à plat, sur le papier, lorsqu'il traduit le système, les codes d'un langage en un autre par des signes, des anagrammes ou des rébus. Ce travail-là, l'artiste l'a projeté dans le temps et l'espace et c'est ce qui l'a amené à le *jouer*¹⁷⁸ sur scène. La pièce a pour point de départ trois femmes [une a le prénom d'un homme], Michael, Mary et Olive, de très bonnes amies qui se connaissent depuis longtemps. Elles sont réunies chez Mary et attendent le petit ami d'Olive, que l'on ne verra en fait jamais, et finiront la soirée chez le nouveau voisin, Arthur. Voilà pour le cadre, mais ce n'est pas le sujet de la pièce, ce dont elle parle. Elle nous parle...de paroles justement, de jeux de scène, d'entrées et de sorties. Il n'y a en fait pas d'intrigue, de dénouement, on a juste des conversations marginales mises bout à bout, extraites de romans à l'eau de rose ou de séries B. Les dialogues ont l'air réaliste, pris dans un contexte ou rattachés à une histoire, mais ici ils ne sont pas un fil conducteur de la pièce, ils n'expriment pas la «marche» à l'histoire traditionnelle [...]

La première scène débute ainsi : Mary et Michael entrent. Mary porte un objet, un tableau blanc avec des lettres majuscules (ADMT) aux quatre extrémités et au centre un S en rouge : elle le désigne par «une vieille carte». Le dialogue s'engage alors au «présent» et lorsque Michael décrit la carte, c'est dans un style très rhétorique, déclamatoire, exagéré [...] Les "fournitures" qui composent le décor sont délimitées par les murs blancs de la galerie de telle sorte qu'ils font penser aisément à une œuvre d'art contemporain. L'ensemble a l'air d'une installation, sans les acteurs. Mais avec eux, avec leur jeu, cet aspect disparaît : on a alors une scène, un décor planté, le salon. Ensuite, chaque objet est *identifié*¹⁷⁹ : il est soit nommé directement soit visé à travers une action. Le rectangle à trois bandes verte et blanche est une peinture car il est "décrit" comme tel. Le rectangle blanc n'est pas un monochrome mais un miroir. Le T vert au mur est un téléphone. La pyramide de cubes orange est un livre. Dès lors, à mesure qu'il y a pièce de théâtre, l'installation abstraite devient concrète par référents : quelque chose représente quelque chose en vertu du code spécifique au genre théâtral, chaque objet présent sur scène jouant son rôle [...]

¹⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁹ *Idem.*

Il faut noter que même dans le cadre d'une scène réaliste où l'ensemble des objets peuvent être identifiés par ressemblance avec les objets de notre quotidien, certains sont quand même identifiés grâce à l'action des personnages. Ici, on nous apprend dans la pièce que la porte à gauche par exemple, face au public, mène à la cuisine et celle de droite mène à l'extérieur. Le processus de reconnaissance des objets et de leur fonction sur scène, les codes qu'ils impliquent, sont d'ordinaire perçus automatiquement et sans effort. Or en transformant un ensemble abstrait (les objets en apparence neutres posés dans la galerie) en situation concrète (leur interaction avec les personnages de la pièce) Guy de Cointet rend ce travail visible et conscient. C'est ici qu'intervient le jeu de scène, un élément clé dans *Tell me*, car il unifie le texte au décor. En soi cela n'a rien d'extraordinaire car le jeu est indispensable à la structure de la dramaturgie. Mais dans *Tell me* la fonction liante du jeu des actrices est mise à découvert intentionnellement. On le voit dans la première scène avec la «vieille carte» accrochée au mur quand le texte extrait des Mines du roi Salomon est déclamé avec emphase. La relation entre l'objet et le texte récité n'est pas évidente à première vue. Ce n'est que lorsque l'actrice Denise Domergue coordonne le texte qu'elle dit avec chaque lettre que cela le devient. L'actrice récite le texte et pointe du doigt les initiales de chaque fin de phrase pour finir par le S central. C'est en fait l'actrice qui fait le lien entre les éléments linguistiques et visuels. Elle ne décode pas la carte, elle est juste le liant manquant qui permet d'activer son sens. Elle complète la structure [...]

Voilà pourquoi les indications de jeu sont si importantes et les répétitions si précises. Il n'y a pas d'improvisation, les actrices ne peuvent pas se permettre de fantaisie. Elles doivent interagir avec les objets de manière crédible quand ceux-ci ne représentent à première vue rien de familier pour nous [...] Les répétitions ont duré un mois et demi, Guy de Cointet demandait une exactitude parfaite du rythme, du temps et de la clarté de chaque geste. On voit dans son plan de départ que les diagrammes correspondent à chaque moment de la pièce, Guy de Cointet y légendait le décor initial avec précision, expliquant la nature et la fonction des objets et supports. Sans oublier les costumes et le physique des actrices. Trois types différents, élégantes mais pas extravagantes avec des talons pour accentuer leurs démarches sur la petite scène. Les robes n'ont pas de demi-tons. Leur simplicité s'accorde avec les objets sans «fards» qui les entourent. Pendant les répétitions, Guy de Cointet encourageait ainsi chaque actrice à développer un jeu singulier, basé sur son propre tempérament : ainsi, on obtient trois personnages qui dans leurs manières, leurs voix et leurs gestes sont les plus riches et les plus ambigus éléments structurels de la pièce.¹⁸⁰

¹⁸⁰ F. Deak. «Tell me. A play by Guy de Cointet». *The Drama Review* (MIT Press), vol. 23, n°3, *Structuralist Performance Issue*, Septembre 1979, pp. 11-20.

Ce document est un témoignage inédit sur la «performance théâtralisée»¹⁸¹ écrite et dirigée par l'artiste et interprétée par des comédiennes professionnelles. On y perçoit l'ambivalence de cette œuvre d'art contemporain à la limite de deux disciplines et l'interprétation fine de ses enjeux qu'en donne Frantisek Deak. Le dramaturge s'intéresse en particulier aux éléments de structure de la pièce, à savoir sujet autant qu'objet, leur interaction ou dialogue qui confère à cette œuvre d'un nouveau genre son originalité : ni histoire à proprement parler, ni spectacle expérimental où l'improvisation serait reine. Des représentations exceptionnelles ont été données au Crac de Sète en 2006¹⁸² avec les mêmes comédiennes et dans le cadre du Nouveau festival organisé par le Centre Pompidou en février 2013 [fig 63]. Les textes écrits, les instructions pour le décor et sa forme initiale ont permis une reconstitution fidèle à la première représentation américaine. Les comédiennes ont repris leurs rôles à presque trente ans d'intervalle sans rien perdre de la teneur et du jeu qui faisait l'originalité de l'œuvre en 1979, lui donnant une nouvelle actualité.

Que retenir de cette première analyse? Tout d'abord, cette performance met en scène trois femmes, des objets abstraits, hors-contexte, que les personnages manipulent ou plutôt sur lesquels ils s'appuient pour énoncer récits et dialogues. Pour décor, on trouve les objets les plus élémentaires faisant d'ordinaire salon : table, chaises, toile, journal. Un imprimé avec un titre en lettres majuscules «Avant-Garde» fait écho à un tableau rappelant celui des ophtalmologistes, accroché au mur du fond de scène avec les lettres A D M T et un S rouge au centre que l'un des personnages nomme «une vieille carte». Un rectangle de bandes vertes et blanches incarne quant à lui une peinture. La situation de départ est ainsi décrite : «Californie du Nord, Octobre 1979. Une fin de journée chez Mary sur la rive de Sacramento. Après une journée de travail, Mary est à la maison avec l'intention de passer la soirée avec plusieurs de ses meilleurs amis».

¹⁸¹ L'expression est de Marie de Brugerolle, à l'origine des rétrospectives de son oeuvre en Suisse et en France depuis 2004.

¹⁸² Dans le cadre d'une exposition thématique réunissant des oeuvres inédites de Guy de Cointet, Mike Kelley, Paul Mc Carthy et Catherine Sullivan, «Faire des choses avec des mots/Making words with things» (comm. Marie de Brugerolle), Crac de Sète, 17 novembre 2006-04 février 2007. On renverra le lecteur aux enregistrements vidéos des représentations mises en ligne par la galerie Air de Paris et avec l'autorisation de la Guy de Cointet Society [<http://vimeo.com/40242722>]



[fig 62]
Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, vue de la performance
(avec Denise Domergue, Helen Mendez, Jane Zingale),
Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.



[fig 62]
Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, vue de la performance
(avec Denise Domergue, Helen Mendez, Jane Zingale),
Hill's Gallery, Santa Fe, New Mexico, 1979.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.



[fig 63]
Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, vue de la performance reprise au Centre Régional
d'Art Contemporain, Sète, 2006.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Mary, vêtue d'une robe rouge, se dirige vers la «vieuse carte» accrochée au mur et raconte, sur un ton de conférencière, le début d'une histoire¹⁸³ : «au cœur profond de l'Afrique, encerclées par de traîtres déserts, protégées par des montagnes dangereuses, gardées par des tribus sauvages, se cache un trésor, les légendaires mines du roi Salomon»¹⁸⁴. Elle pointe chaque lettre du mot qu'elle prononce pour désigner un continent (l'Afrique), un espace (Déserts), un relief (Montagnes), des humains (Tribus) et un personnage biblique (Salomon). Le spectateur comprend alors que les initiales en majuscules sont en fait les signes de situations fictives contées par les deux protagonistes¹⁸⁵. Voilà planté dans notre imaginaire un environnement autrement plus exotique que les accessoires abstraits et neutres de la scène sur laquelle évoluent les comédiennes. Leurs personnages semblent être les parfaits stéréotypes de ces longues enfilades de banlieues chics et confortables du sud de la Californie où résidait l'artiste. A de rares exceptions près, les objets et les livres n'ont d'autre sens que leur fonction *performative*. Un texte écrit ou des gestes codifiés leur donne vie et leur sens fluctue au gré du récit, nous renvoyant à l'ouvrage majeur de John Austin, *Quand dire c'est faire*, dont le titre était le point de départ de l'exposition à Sète en 2006. La philosophie analytique est une des influences majeures, avec le structuralisme, du travail de l'artiste sur le langage, son ordre, sa structure et son mode d'énonciation. Ses premiers dessins, typographies et poèmes s'employaient à en creuser les sens, à les rendre visibles. Dans la performance qui nous occupe, ce travail de «sape» du texte et de la parole jouée sur scène par des actrices met le public dans une situation inconfortable. Il ne sait au départ à quel domaine se raccrocher, car que doit-on suivre au juste?

-l'exercice théâtral appuyé de l'actrice qui raconte son récit comme on raconte un conte aux enfants?

-les lettres d'un tableau qu'elle désigne, un nouvel art visuel et conceptuel puisque le texte est mis en tableau?

-l'envers du discours résultant de ces deux perspectives?

Lorsque les sujets se déplacent, prennent des objets, les démontent ou les changent de place, on se demande «à quoi bon?» puisque visuellement ils ne représentent rien, du moins le rien faisant référence à ce qui est connu de nos catalogues, classements et autres inventaires ; nous qui rangeons chaque objet en fonction d'une utilité particulière ou d'un contexte

¹⁸³ Un extrait du célèbre roman d'aventure dont l'action se situe en Afrique, *King Solomon's Mines*, de Henry R. Haggard, paru en 1885.

¹⁸⁴ *Deep in the vast heart of Africa, encircled by treacherous desert, shielded by hazardous mountains, guarded by fierce and savage tribes, lies a legendary treasure: the fabled storehouse of King Solomon's mines.*

¹⁸⁵ Ce principe est au cœur des performances de Guy de Cointet, on le retrouve entre autre dans *My father's diary* (1975), *Going to the market* (1975), *Two drawings* (1974) et *Ethiopia* (1976).

significatif. Ici les actions ne débouchent sur rien, les objets sont sans nom, tous vaguement uniformes, sans genre, sans nature qui permettent de les distinguer. En l'absence de comparaison, de critères, le spectateur est obligé de se pencher sur le discours des personnages mais est de nouveau intrigué par l'absence de liens logiques ou de chronologie entre les thèmes de conversations. Exemple de dialogue où, alors que les deux protagonistes parlent de la grand-mère de Michael, cette dernière change subitement de conversation et demande une cigarette¹⁸⁶ :

-Mary, tu n'aurais pas une cigarette par hasard?

-Une cigarette? Tu ne préférerais pas un scotch?

-Non, je préfère prendre un verre. (Elle pointe du doigt le D sur la «vieille carte» au moment où elle prononce *drink*).

-Qu'est-ce que tu aimerais boire?

-Une Marlboro (elle pointe le M)

La «vieille carte» est ainsi successivement support d'un conte récité et d'une scène de vie de femmes ordinaires, à ceci près que les noms désignant les objets ne correspondent pas à leur fonction habituelle. Marlboro est une marque de cigarette qui devient ici, par suggestion, un verre d'alcool. La conversation continue ensuite sur un mode tout aussi absurde : Mary propose un Havane et Michael répond «j'en boirais bien un aussi». Même procédé, même décalage. Ramenant deux cigares, les deux femmes miment avec exagération les gestes de l'amateur de bons cubains, sauf que c'est bien de «boire un verre» dont elles parlent. Un peu plus loin, Mary substitue au mot «moustiques» celui «d'escargot» en faisant le geste de chasser les insectes. Les phrases sont bien construites mais les mots employés ne sont pas les bons voire remplacés par des onomatopées en fin de phrase. On voit par exemple Mary saisir un rectangle orange et s'en sert comme s'il s'agissait d'une lime à ongle, de la façon la plus naturelle qui soit. Elle commence à raconter la visite de son père la veille mais très vite un jeu phonétique se met en place :

-Hier mon père est passé à la maison. Il m'a montré les deux plus beaux *matamatamatamata* que je n'ai jamais vus.

Guy de Cointet a donc mis la langue en objets en rendant concret ce basculement grâce à des sujets qui articulent un texte sur scène et en désignent objectivement la structure par leurs gestes. L'artiste «utilise les personnages et les accessoires comme des couleurs, la parole et le mouvement comme un dessin, comme un tissu conjonctif entre les bouchées de texte»¹⁸⁷.

¹⁸⁶ C'est nous qui traduisons.

¹⁸⁷ M. de Brugerolle, *Guy de Cointet*, Zurich, JRP|Ringier, 2011, p. 15.

Opération d'autant plus complexe qu'elle mêle des genres différents, de la littérature aux résidus d'annonces publicitaires (celles qui rythment les séries télévisées de la côte ouest nord-américaine) en passant par des expressions à prendre «au pied de la lettre», une didascalie et un renvoi constant à l'exotisme. Élément indispensable à cette étape, la typographie ne renvoie à aucune écriture manuscrite mais à une police de caractère occidentale générique. Les lettres d'alphabet comme les cubes et triangles de couleurs évoquent ce que l'enfant manipule pour construire des mots ou recomposer la chronologie d'un événement. Marie de Brugerolle qualifie l'installation de l'artiste de «paysage rhétorique» et confirme cette idée de lettres mises en objets ou de gestes joints à la parole, renvoyant aussi à la posture du rhéteur/orateur dont les expressions verbales et la posture physique nécessitent mesure pour convaincre de la portée du discours : non tant sa vérité ou son sens que l'art de sa déclamation. Le spectateur aurait donc l'impression d'être au milieu d'un récit pour initiés, un texte dont le sens est à refaire en permanence puisqu'une lettre, un mot, un objet en appelle un autre comme autant d'éléments de liaisons et d'artifices. Guy de Cointet précise : «dans mes performances, l'usage du langage, la poétique, le “système de croyance“, définissaient les objets comme des êtres animés ou inanimés»¹⁸⁸.

C'est bien une aire de jeu que l'artiste a construite. Les manipulations d'objets qu'accomplissent les sujets renvoient à un stade élémentaire d'apprentissage chez tout individu en devenir, chez tout détenteur en puissance d'un savoir : sa capacité à ranger les éléments d'un discours, ou les objets d'une pièce par ordre, chronologie, index. Ce souci de l'organisation permanente, d'être bien ordonné (la fameuse injonction : «range ta chambre») renvoie aussi au titre d'une exposition qui mettait en lumière les différents objets composant la scène de *Tell me* : «Ne pas jouer avec les choses mortes»¹⁸⁹. On y retrouvait deux de nos plasticiens adeptes de la dialectique sujet-objet, Erwin Wurm et Philippe Ramette. Marie de Brugerolle indique à propos de l'exposition que «la force des propositions est de ne pas se soumettre au persistant clivage corps-objet mais de l'excéder ou à l'inverse de l'ignorer purement et simplement pour introduire à la notion plus singulière de présence [...] A la différence sans doute de la plupart des objets exposés à la Villa Arson dans le cadre de *Ne pas jouer avec les choses mortes*, c'est moins le statut de l'objet comme sculpture autonome, voire comme trace ou comme relique qui est en jeu que sa fonction authentiquement dramatique»¹⁹⁰

¹⁸⁸ Guy de Cointet, *The set of Tell me*, Franklin Furnace, New York, 1980.

¹⁸⁹ Exposition d'« objets » issus de performances artistiques réunissant une trentaine d'artistes internationaux, de Paul McCarthy à John Bock, dir. Eric Mangion et Marie de Brugerolle, 29 Février-26 mai 2008, Villa Arson, Nice.

¹⁹⁰ E. Mangion (dir.), *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Les presses du réel, Villa Arson, Nice, pp. 65 et 72.

Fait notable : il n'y a que des femmes dans *Tell me* ; apparence soignée et talons aiguilles¹⁹¹. A leurs robes rouge, noire et blanche répondent des objets qui composent le *living*: cubes noirs, blancs, rouge. Leurs mouvements sont amples, démesurés, les intonations appuyées pour exagérer le ton des phrases. Tout se passe comme si ces sujets en représentation devaient pallier la neutralité de l'espace qui les entoure. On sait qu'il s'agit d'un espace domestique parce que leur attitude féminine, leur manière de s'y déplacer nous le suggère. Elles font comme si tout ce qui les entourait avait une fonction particulière et une apparence connue (une peinture, un miroir, une table, un vase) sauf que concrètement il n'en est rien. Elles n'imaginent pas mais agissent et conversent. Le spectateur lui, relie, invente, structure ou lâche prise.

A l'abstraction des objets présents sur scène, attendant d'être activés, répond l'identité marquée des protagonistes ; écrite, pensée et jouée comme s'il fallait accentuer le contraste entre l'expérience d'un sujet face une chose sans nom, sans nature si ce n'est sa forme initiale, son enveloppe en carton peint. Les hommes eux sont absents physiquement du jeu mais convoqués par l'intermédiaire d'une boîte bleue, machine à écrire un code pour envoyer un message à son amant. Le texte n'est pas lisible bien sûr, encore moins compréhensible, mais les femmes jouent le jeu, c'est ce qui importe. Les objets ne sont pas à proprement parler «identifiables». Au mur, sur tables, sur scène, ils ne représentent rien, ils ne renvoient pas par leurs styles, leurs aspects extérieurs ou leurs origines géographiques par exemple à une réalité. Ce sont des formes qui fonctionnent avec des signes alphabétiques, ceux nécessaires à l'articulation de paroles, pour former un discours. Les lettres majuscules, accrochées au mur comme des tableaux, forment un abécédaire restreint permettant d'y projeter autant de noms propres ou communs que la culture est capable de créer. Ces lettres sont aussi des objets, au même titre que le mobilier neutre composant l'espace, et servent de relais aux actrices : elles structurent leurs discours et leurs permettent de joindre le geste à la parole. A l'évocation d'un nom propre ou commun, un sujet pointe du doigt la première lettre du mot correspondant : durant la pièce, il dévoile en même temps que le thème de la conversation (un récit d'explorateurs en Afrique), l'envers de sa construction, tel signifiant pour tel signifié. A chaque lettre un nom, à chaque nom une intonation.

Les sujets désignent donc l'envers du langage qu'ils pratiquent sur scène. Puisque nous

¹⁹¹A propos de l'importance du costume, on citera une remarque extraite de l'article de Philippe Perrot, « Parure pudeur étiquette » in *Communications*, n°46, Paris, Seuil, 1987. «Le vêtement est un système de prescriptions morales auxquelles on se soumet ou que l'on réfute, en tant que mise en valeur de l'apparence. Le costume par son pouvoir autorisé de travestissement est ce par quoi s'opère la transformation ou l'assujettissement du corps».

avons décidé, nous, êtres savants, qu'un sac est un sac, une chaise une chaise, un miroir un miroir, pourquoi ne pas revenir au fondement de ces distinctions? C'est ce qui nous pousserait à qualifier son œuvre de «conceptuelle» : par cette question faite sans relâche à la fameuse «étiquette» en vertu de laquelle tel objet est culturellement identifiable, rangé, nommé par un sujet. S'il choisit des triangles, cercles, cubes ou rectangles pour contenir toutes les possibilités, toutes les choses qui peuplent notre existence, c'est pour justement ne poser aucune frontière préalable entre elles, les articuler voire les briser à l'image de cette pyramide de cubes oranges que Mary détruit puis reconstruit comme le ferait un enfant dans une aire de jeux. Les cubes montés/démontés du jardin d'enfants se retrouvent ainsi dans le salon de l'adulte. Autre exemple caractéristique de cette dynamique : lorsque Mary et Michael déplacent chacune à leur tour, face-à-face et tournant autour d'une table, des cubes noirs et blancs de même taille. C'est là leur manière de jouer à un jeu de société dont elles commentent les parties : « la mise en scène permanente, le rythme [des] pièces s'inspire des *soap-opera* mettant acteurs et produits au même niveau (à cause des coupures de publicités se télescopant au feuilleton)»¹⁹²

Cette mise en scène épurée suscitant en permanence l'imagination du spectateur, sa capacité à constituer un univers et les liens entre les éléments d'un décor, se rapproche du travail d'Isabelle Cornaro à une différence près mais déterminante : au contraire de cubes, triangles, cercles débarrassés de tout ornement, elle opte d'abord pour une présentation qui insiste sur les qualités ornementales d'outils de mesures et de vases orientaux. Non tant des choses ou des trucs dont on se sert pour tout et n'importe quoi que des objets d'art, des bibelots précieux, des reliquaires (du moins dans les trois premières versions car dans la quatrième, exposée à la Galerie 1m3 de Lausanne en mars 2013, ce sont des rouages, des pièces de moteur assez uniformes). De Cointet, lui, insiste sur l'interaction réelle entre ces choses dont on se sert pour plusieurs actions et les sujets qui leur attribuent des fonctions différentes suivant leurs préoccupations: parce que leur apparence, leur enveloppe est neutre, leur adaptabilité à tout contexte est d'autant plus forte. L'artiste a installé ces choses «à l'économie» pour à l'inverse multiplier les répliques et situations des protagonistes à leur rencontre. Isabelle Cornaro, elle, ne convoque aucun comédien pour donner l'origine des objets présents. C'est au public de s'y diriger, par suppositions, à mesure qu'il visite le lieu où sont exposés les sextants et autres vases. De Cointet nous met face à de réels sujets en train de créer une fiction sur des objets sans nom, alors que Cornaro invite le public à tisser une relation avec l'objet auquel il sera le plus sensible, suivant l'axe du proche et du lointain. Ici, le spectateur entre physiquement dans le

¹⁹² M. de Brugerolle, *op. cit.*, p. 35.

décor mais dans la performance *Tell me*, on assiste comme au théâtre à la rencontre de sujets et d'objets sur scène. Dans l'une la dialectique se pratique, s'éprouve en fonction du point de vue d'un quidam face à de belles pièces, dans l'autre elle est interprétée, partie intégrante d'une performance écrite et jouée par des professionnels du spectacle.

Quel que soit le support utilisé (mots, lettres, chiffres, transcriptions scéniques ou décor de performances filmées) le travail de Guy de Cointet laisse apparaître un sujet qui énonce une situation dans une langue inconnue ou au travers de phrases déconstruites, associées sans fil directeur. Présent au côté de cadres figurant des lettres de l'alphabet, le sujet incarné par une actrice ou un acteur va nous faire entrer dans un monde par projection : il faut ainsi se s'imaginer dans la situation suggérée par son auteur, la construire. L'artiste Jeffrey Perkins explique dans le documentaire *Who's that Guy*¹⁹³ qu'il débattait souvent avec Guy de Cointet de la vie propre des objets et sur la possibilité pour la science moderne de leur donner, un jour, une autonomie complète. L'artiste tentait-il dans ses pièces de leur donner le premier rôle quand les acteurs n'auraient qu'une place secondaire? Les mots eux-mêmes deviennent des choses, éléments d'écriture mais aussi de cryptage : au côté des autres objets scéniques ils donnent cette tonalité particulière aux performances. Si l'objet est manipulé, il devient manipulateur dès qu'on le touche. Il est à sa manière, comme dans le travail de Cornaro, une fabrique, une réserve à histoires. Chez de Cointet, les objets scéniques gardent leur fonctionnalité première : une chaise est une chaise, on peut s'y associer, mais dans le cours de l'action, elle peut devenir autre chose. Qu'il s'agisse de grands livres ou de journaux aux titres énigmatiques, leur présence sur scène permet d'amplifier certaines conventions, d'exagérer certains codes de conduite dans un espace domestique. La critique d'art et conservatrice Catherine Wood précise : «le fait que ses objets scéniques passent du statut d'ustensiles à celui de personnages et qu'ils finissent par diriger l'action ajoute au trouble. Ce qui est problématisé et mis en question ici est l'humanisation de l'objet en retour de la réification de l'humain»¹⁹⁴. L'objet est donc bien au cœur d'une dialectique par la parole et le geste, passant de motif à accessoire, et d'accessoire à protagoniste de scène ; un objet scénique qui joue son rôle et dicte sa loi au sujet qui le convoque. Il y a une tension palpable dans les performances de Guy De Cointet, comme si l'ensemble des accessoires risquait de ne pas tenir en place, au-delà de leur installation codifiée, de leur agencement de départ. Le décor inaugural, intitulé *Le décor de Tell me* [fig 64], avait d'ailleurs

¹⁹³ *Who's that Guy? Tell me more about Guy de Cointet*, documentaire de Marie de Brugerolle, 1h22, VOSTF, entre2prises, Les Presses du Réel, 2014.

¹⁹⁴ Catherine Wood, «The things that dreams are made of», in *Ne pas jouer avec les choses mortes*, Villa Arson, Nice, 2008.

été exposé en marge des premières performances pour ne donner que la part belle aux sculptures devenant tour à tour des mots, des choses ou des personnages avant de redevenir inertes.



[fig 64]

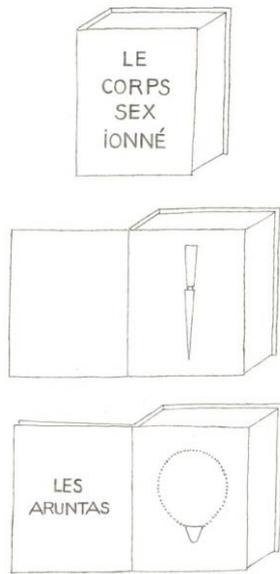
Guy de Cointet, *Tell Me*, 1979, décor avec objets, CRAC, Sète, 2006.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

De toutes les couleurs [fig 65] est construit sur le même principe que *Tell Me*. C'est une des dernières pièces jouées du vivant de l'artiste en 1982. La distribution initiale comprenait les acteurs Fabrice Luchini et Sabine Haudepin et fut jouée au Théâtre du Rond-Point à Paris. Une reprise de huit séquences de la pièce originale et mise en scène par Yves Lefebvre fut jouée au Palais de Tokyo en 2013. Là encore, le synopsis imaginé par Guy De Cointet est un subterfuge : on nous présente une certaine madame Dupin, artiste peintre, et son fils, vivant dans les environs de Paris, dans une demeure à l'écart d'un village. Sa nièce est une traductrice couronnée d'un prix littéraire, son fils un chimiste passionné. Tous attendent la visite d'un fameux docteur.

Proche d'une situation à la Ionesco, le cours de l'histoire bascule en digressions et comiques de situations à mesure que les personnages se fixent, étreignent, jouent avec les accessoires présents sur la scène. Là encore, l'agencement des différents objets et la circulation des acteurs sur la scène obéissent au principe instauré dans les performances précédentes : chaque sujet évolue dans l'espace en activant autant d'objet comme des formes variées, leur attribuant des rôles aléatoires. Les titres visibles sur les grands livres ne sont pas faits pour être compris mais sont des points de relais, des signes servant à déjouer des conventions. Les tableaux au mur figurent ce que l'on veut bien y voir une fois que le sujet lui attribue une représentation par une articulation des phrases démesurées ou d'un nom célèbre prononcé avec emphase. Les sujets ne lisent pas les livres ou les journaux mais se cachent derrière eux, s'appuient sur leur rebord, amplifient ou exagèrent leur forme apparente à mesure que l'action se déroule. Guy de Cointet use sur ce point du même procédé que dans *Tell Me* : il utilise les expressions populaires comme des cuts-up et reprend le principe des coupures publicitaires qui interrompent le cours de l'action. Une histoire contée par une des protagonistes bifurque soudain vers la présentation d'un objet placé à proximité à la manière d'une vidéo de téléachat. Dans *De toutes les couleurs*, le point de départ est la traduction d'un livre dont un des personnages vante la reliure comme si elle allait vendre un des éléments du décor. Les photographies capturant le jeu des comédiens lors de la première en 1982 illustrent cette dynamique : leurs actes confèrent à leurs personnages l'allure d'un jeu, comme s'ils évoluaient dans un jardin d'enfant avec des objets adaptés à leur taille d'adulte.



[fig 65]
Guy de Cointet, *De toutes les couleurs*, 1982, vue de la performance, Théâtre du Rond-Point, 1982, collection Musée National Reina Sofia. Madrid. © Olivier de Bouchonv.



[fig 65]

Guy de Cointet, croquis et décor de la performance *De toutes les couleurs*, 1982, collection CRAC, Sète, 2006.
 © Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Qu'y a-t-il donc à faire quand concrètement sujet et objet sont là, intègres, dans une exposition, prenant la place de tableaux? L'objet commun, banal, déjà vu, l'accessoire de cuisine ou de ménage est bien là physiquement et mis à nu, non plus représenté ou sacralisé mais «déshabillé» de peinture pour reprendre le terme de Gérard Wajcman¹⁹⁵. Il n'y a plus de distance ni de cimaise, ni de toiles ou de perspective illusionniste. Dans les installations d'Isabelle Cornaro, le spectateur s'y dirige de son corps physique, attirés par ces objets saisissables, mais il persiste une barrière mentale, parce qu'il sait qu'il est visiteur d'une exposition et qu'il ne doit toucher qu'avec les yeux. Lorsque Marcel Duchamp a placé une roue de bicyclette ou un porte-bouteille dans un musée, un nouveau rapport de force s'est créé entre le sujet qui juge sur pièce et l'objet prétendu «art» : qu'advient-il en effet lorsqu'un objet aussi dégradant et insignifiant qu'un urinoir occupe la place de ce qu'un sujet sérieux devrait tenir? Qu'y a-t-il à dire sur un urinoir, si ce n'est que le coup d'essai (et de maître) de Duchamp est d'avoir supposé que la deuxième part de la pièce était ce sujet-là, visiteur présent face à la «pissotière», qui se demande : pourquoi une *Fontaine*? Il n'y a pas que l'art qui est renversé mais avant lui, sur le plan des acteurs, la relation de sujet à objet. L'objet chez Duchamp a droit à tous les regards alors même que «les objets, ces choses mortes qui nous aident à vivre, tout ce bazar nous met loin des objets d'art, de ces choses religieusement alignées dans le temple des musées.»¹⁹⁶.

L'objet est une nécessité, mais une nécessité impérieuse : il colmate, c'est un catalyseur ; parfois même acheté sans trop savoir l'utilité future mais utile probablement, donc rassurant. Il va *meubler* l'espace à la guise du détenteur. Si dans la vie quotidienne, cet échange se monnaie, l'art lui expose l'échange, le met en scène : «un truc hors-champ qui fait tampon, qui tamponne le manque, l'absence, les intermittences des mères [...] la multitude des objets, c'est un magasin de bouchons, un comptoir de compléments, une réserve de pièces détachées pour corps troués à réparer [...] le supermarché c'est la boîte à doudous pour grands»¹⁹⁷. Reste à savoir, choses ou objets? il y a une nuance qu'explique Wajcman : «Quand Lamartine questionne : "objets inanimés, avez-vous une âme?", il donne l'idée d'une vie, enclose dans une matière immobile. [...] Objets et choses se séparent. En français, objets à âmes, choses sans. A la différence des objets, les choses sont inengendrées, elles ne naissent ni ne disparaissent. Les choses sont toujours déjà mortes. "Choses mortes" c'est la chose dépouillée de sa forme, de tout, ramenée à sa matière. Il devient possible de jouer avec elles. De leur insuffler une âme.

¹⁹⁵ G. Wajcman, «Le jeu de l'objet» in *Ne pas jouer avec des choses mortes*, *ibid.*, p. 72.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁷ *Idem.*

Jouer est peut-être une façon d'élever la chose à la dignité de l'objet»¹⁹⁸. Ce jeu, la dialectique, comme mouvement jamais fixé sur une seule vérité, en est l'expression reine. Guy de Cointet la met en scène par une «présence performative», Isabelle Cornaro l'exprime dans un environnement où le public circule. Cette réciprocité engage donc corps d'un sujet actif et forme d'un objet présent dans un échange : l'art est une manière, comme la littérature ou la philosophie, de l'exprimer et d'en révéler les rouages. Il y a la manière dont on se sert de l'objet avant que bientôt ce ne soit lui-même qui se serve de nous, pour nous faire la leçon.

Le théâtre des variétés

Une réflexion de Gaston Bachelard rappelle ce paradoxe inhérent au rapport du sujet à l'objet dont nous ambitionnons la connaissance dès la première appréhension : le nommer, le dire, en vertu des représentations mentales ou des visées affectives qui émailleront le discours porté sur lui

il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit²⁰⁰

Une parole qui désigne quelque chose placé devant soi n'est donc pas objective mais nourrie d'un inventaire de significations déjà établies et par lesquelles on viendra construire du sens sur l'objet que l'on cherche à débusquer, à découvrir : Guy de Cointet, Isabelle Cornaro, Erwin Wurm, Philippe Ramette ont tous réfléchi ces façons de nommer l'objet en fonction d'un imaginaire collectif, d'une mémoire dont ils ont chamboulé voire perverti les codes. La chaise lévite chez Ramette, le verre à whisky devient un cigare dans *Tell me*, les bijoux personnels de Cornaro sont recouverts de filtres chromatiques pour en masquer peu à peu la provenance ; le canapé-lit ou l'armoire chez Wurm devient un complément au corps du sujet dans les *One Minute Sculptures*. A travers le langage, c'est donc plus une information sur le sujet qui énonce que sur l'objet énoncé qui est dévoilée, ce que Guy de Cointet, parmi notre corpus d'artistes, a particulièrement mis en valeur dans ses performances et ses livres, ses écritures. Il fallait que les personnages parlent un nouveau langage, avec de nouveaux dialectes, de nouveaux sons,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.75.

²⁰⁰ G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, « Avant-Propos », Paris, Gallimard, coll. « NRF idées », 1949, p. 11.

inventés et tapés à la machine par Guy de Cointet lui-même, pour créer de nouvelles manières d'être aux formes géométriques de ses décors. On aurait tort de vouloir séparer les signes graphiques de l'auteur, les typographies ou *codex*²⁰¹ des installations composant l'atmosphère de ses pièces. Les onomatopées prononcées par chaque actrice, les notes de ses carnets, les cubes, cylindres, rectangles cartonnés et peints fonctionnent ensemble pour sans arrêt changer de registre dans un monde paradoxal.

Une annonce extraite de l'hebdomadaire *France-Soir* du 7 Janvier 1982 donne bien le ton de cette représentation d'un autre genre que ceux des spectacles produits à la même époque au Théâtre du Rond-Point :

«Les objets inspirent [aux sujets] leurs paroles et leurs actes - un procédé qui a connu le succès à New-York dans les musées d'art moderne»²⁰².

La pièce est pour la première fois donnée dans un théâtre français après des représentations dans des galeries indépendantes à Los Angeles et à New-York. Jeune comédien à l'époque, au côté de Pauline Haudepin, Fabrice Luchini livre ses impressions sur cette œuvre de théâtre étrange : quand on lui demande si cela ne le perturbe pas trop de passer d'Eric Rohmer à un théâtre «sensuel où l'on s'amuse beaucoup», il qualifie les répétitions d'un moment «dur mais agréable». Dur en raison du nombre conséquent de manipulations sur les objets, du rythme des textes et des actions à réaliser sans qu'il n'y ait de lien narratif ; agréable pour cette liberté laissée aux comédiens de tenter des choses avec les volumes disposés sur scène. *De toutes les couleurs* possède un univers proprement théâtral : les personnages lisent des livres ouverts tout au long de la pièce. En langage codé, leur présence physique sur scène donne au texte son ossature : ils permettent de coller et de monter des fragments de textes en rompant le ton des phrases, tandis que dans *Five Sisters* [fig 66], les objets ont disparu et sont remplacés par la lumière et la couleur qui affectent les émotions des personnages, les nimbe d'un «halo fantasmagorique»²⁰³.

²⁰¹ *Codex* réfère au manuscrit consistant en un assemblage de feuilles de parchemin, de forme semblable à nos livres actuels.

²⁰² D. Solignac, « Comment s'aiment les éléphants », *France-Soir*, 7 janvier 1982.

²⁰³ H. Decointet, F. Piron et M. Thiébault, *Guy de Cointet, Théâtre complet*, paraguaypress, p. 13.



[fig 66]

Guy de Cointet, *Five Sisters*, 1983, vue de la performance (avec Mary Ann Duganne, Helen Mendez, Peggy Margaret, Jane Zingale), Barnsdall Park Theatre, Los Angeles, 1983.
© Guy de Cointet Society et Eric Orr. Photo : Hal Glicksman.

Le passage des arts plastiques aux arts du spectacle vivant, à l'univers théâtral et aux codes scénographiques (répétitions, didascalies, disposition du matériel configurant le décor, placement des comédiens) est significatif à la fois de l'attrait et du mystère ressentis devant les échanges entre sujet et objet que nous découvrons sous nos yeux. Pourquoi ainsi qualifier son œuvre de dialectique comme nous le ferions pour les trois autres plasticiens de ce corpus? Que les objets «inspirent des paroles et des actes» est une formule qui doit nous alerter ici : dans la vie quotidienne, c'est plutôt des objets qui, autour de nous, en notre présence, sont inspirés par des paroles et des actes les désignant et les matérialisant. Ils sont pour nous davantage le support de nos actions qu'un déclencheur. Pour le plasticien c'est au contraire comme si l'objet matériel impulsait, provoquait le sujet à façonner un acte, une tâche, presque à la sculpter lorsque nous voyons les personnages mimer des actions dans le vide et nous permettant de les imaginer.

Le succès rencontré à l'époque dans un cercle restreint d'amateurs et le jeu millimétré des comédiens provient sans doute de cette inversion des entités dans un univers crypté qui détient sa propre symbolique des objets. Le spectateur sait qu'il n'a pas les codes en mains pour comprendre sans effort ce qui se trame sur la scène mais il éprouve pourtant aussi une jouissance à rentrer dans ses nouveaux formats, ses chorégraphies si singulières. A-t-on déjà vu des livres aussi grands, aux titres imprononçables ou référant à des ouvrages méconnus du grand public et dont la connotation exotique étaye notre curiosité? Ces objets-livres qui masquent le visage des interprètes, devenant presque des parties d'eux-mêmes à mesure que ces derniers les manipulent. Ce que Guy de Cointet extrapole ou augmente, ce sont bien parfois des attitudes d'enfants qui jouent aux grandes personnes avec des objets trop gros pour eux, trop complexes mais dont ils s'efforcent d'obtenir le sens de lecture, par devinettes, rébus, balbutiements : ils se racontent des histoires dont ils sont les héros. Il faut jouer à être une personne dans un univers donné qui n'est pas encore le sien, faire partie d'un monde qui n'est pas encore trop sérieux mais que l'on s'amuse à fabriquer avec ses mains, en empilant de petits objets, en sortant les livres de l'armoire, des instruments de bureau. C'est un peu de tout cela, retourné, mélangé, qui ressurgit dans l'univers de Cointet, enrichi d'intrigues sur lesquelles se fixer pour démarrer l'action principale qui bifurquera vers un encodage permanent au fur et à mesure que la pièce sera jouée.

Dans le *Quotidien de Paris* également, chaque interview des comédiens fait ressortir les mêmes remarques : en 1982, le terme «performance» est difficile à définir, «à raconter», est qualifié de «moyen d'unir les arts plastiques à l'art dramatique», «un moyen de mettre en scène

la peinture, de la dramatiser» écrit le journaliste²⁰⁴. Si la formule peut nous apparaître maladroite ou non appropriée au genre qu'est devenu cette pratique institutionnalisée et reprise au compte d'autres domaines (parfois publicitaires) on remarquera cependant le «mettre en scène la peinture» comme si elle était précisément...un objet. Comme si pour Guy de Cointet, sujet-peintre et écrivain, l'écriture proprement dite et les possibilités de combinaison infinies qu'offre le langage, les jeux de texte permettaient de mettre à distance, d'encadrer son activité de peintre, à laquelle il rendrait justice avec des acteurs et des actrices - des sujets- manipulant des objets colorés, des volumes étranges aux combinaisons infinies. Pour mettre en objet sa peinture, Guy de Cointet amorce dialectiquement des rencontres entre des êtres humains et des objets matériels qui subissent des variations à mesure que les pièces gagnent en complexité. Jouer dans des salles devant un large public peu coutumier de l'art de performance, exporter également son art des Etats-Unis, de l'ambiance californienne au théâtre français, est un pari audacieux : cependant, il n'a pas à s'embarrasser de la transposition d'une langue à l'autre puisque celle-ci est déjà en partie chiffrée, codée. N'essayez pas de prononcer les titres des journaux, des affiches ou des livres que de Cointet a créés, c'est en fait infaisable. En revanche, habituez-vous à les percevoir, à les appréhender comme éléments matériels, palpables, comme des objets indépendants d'un ordre de lecture. Il y aurait quelque part une visée universelle qui se jouerait des modes, des époques, de temps donnés pour exprimer un aspect fondamental de notre culture, la façon dont nous la construisons, en essayant simultanément de qualifier ce que nous fabriquons ou découvrons, de mettre un nom sur un mode de connaissance. C'est cet aspect là de l'intelligence humaine, outre la barrière de la nationalité, qui l'intéresse et qu'il s'amuse à chiffrer.

Certains critiques ont souvent énumérer ce qui pourtant ne se raconte pas chez le plasticien : un mélange d'écrivains, d'essayistes, de dramaturges ou d'artistes conceptuels (Kafka, Joyce, Roland Barthes, Harold Pinter, Marcel Duchamp) et d'un brin de série télévisée américaine éducative (*Sesame Street*). A défaut d'avoir une référence stable tant son théâtre échappe aux conventions, il faut plutôt ici cerner comment il s'imprègne de ses références littéraires pour les introduire dans son propre univers : mettre ses sources littéraires en objet comme des jeux, des arrangements, les dialectiser. Ce sont des sources d'univers opposés et dans le temps et dans le mode de narration mais il faut pourtant les faire coïncider dans une unité de temps et de lieu : une galerie de peinture ou une salle de spectacle dans le monde des variétés. Le monde des «variétés», ne serait-il pas une expression assez juste pour exprimer ce

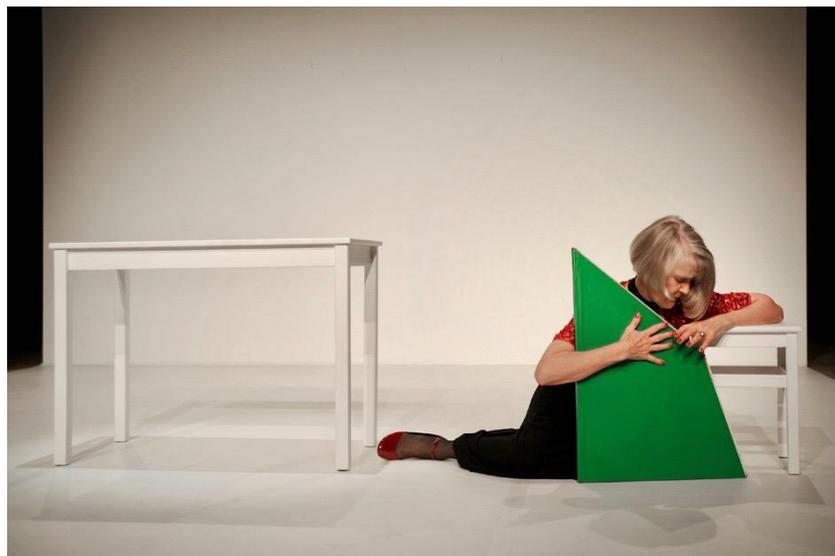
²⁰⁴ A.H. « Quatre comédiens en quête de leurs personnages », *Le Quotidien de Paris*, n°655, 4 janvier 1982.

qui chez ce plasticien rend son univers si particulier et riche? «Variétés» ne réfère pas ici, en un sens péjoratif, aux comiques de scènes ou aux pièces de boulevards à ressorts comiques et repris au format télévisuel dans les années soixante-dix. Si le «théâtre des variétés» désigne des émissions, spectacles, composé de divers numéros (chansons, sketches, danses, numéros de music-hall) généralement sans liens entre eux, le terme lui-même désigne d'abord un type, une sorte ou espèce d'éléments d'un ensemble, un caractère de ce qui est présenté de différentes manières. C'est cette capacité aussi qu'a eu de Cointet de glisser d'une sphère à l'autre, métamorphosant ses textes et ses objets scéniques, qui font de lui un dialecticien, entendons par là : un inventeur.

Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que, comme dans la série de *One Minute Sculptures* intitulée «Theory of Painting» [fig 67] d'Erwin Wurm ou encore l'installation *Espace Meeting* de Philippe Ramette, nous retrouvons l'utilisation de couleurs comme part de l'interaction entre sujet et objet : rouge, bleu, jaune, vert [fig 68] constituent une sorte d'appel visuel pour la vue et le corps à entrer en contact, c'est un stimulateur d'actions. Dans le cas de «Theory of Painting» par exemple, des carrés de tissus absorbants de taille identique et de teintes différentes sont disposés sur un petit socle blanc avec à sa gauche un cartel d'information détaillant la nature de l'œuvre présentée dans la salle d'exposition, au côté de peintures sur toile ou d'autres œuvres de facture académique, et précisant qu'il s'agit de «matériaux mixtes». Le site officiel de l'artiste précise bien *performed by the public* lorsque la *One Minute Sculpture* fut réalisée au Musée d'Art d'Indianapolis en 2014. Le corps vivant du sujet est un matériau comme les autres pourrait-on dire, autant que les tissus de différentes teintes qui lui sont attribués. Si les œuvres et les modalités d'exécution de la performance sont différents il est frappant de constater visuellement la similitude des deux vues : l'habit noir, ton sur ton, porté par l'individu réalisant la posture, des carrés prédécoupés et collés en guise d'objets aux formes géométriques, faisant penser à un «nuancier» (un nuancier qui peut faire penser à une association sensible entre couleurs et humeur par exemple), et un mur blanc en guise de support sur lequel est dessiné au feutre noir l'instruction liminaire d'une *One Minute Sculpture* à réaliser. Guy de Cointet met aussi ses acteurs dans des dispositions incongrues mais à la différence notable qu'ils sont au cœur d'un dispositif scénique, joué dans le monde de la scène.



[fig 67]
Erwin Wurm, *Theory of painting*, 2014,
matériaux mixtes, performance réalisée
par le public, vue de l'exposition
« Euclidean Exercises », Indiana Museum
of Art, Indianapolis, Indiana, Etats-Unis,
2014. Courtesy IMA.



[fig 68]
Guy de Cointet, *My Father's Diary*, 1975, vue de la
performance (reprise), STUK, Louvain, Belgique, 2008.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.
Photo : Liesbeth Bernaerts

L'œuvre de Guy de Cointet se joue d'abord dans le milieu des galeries et des espaces artistiques indépendants pour ensuite gagner en visibilité dans des lieux plus officiels, des salles de spectacles ; l'œuvre d'Erwin Wurm joue sur les différents types d'institutions artistiques auxquelles il adapte ses travaux : musée d'art moderne, biennales, galeries, coupures de presse spécialisée. Une fois que les *One Minute Sculptures* sont réalisées, ne perdure qu'une vue photographique de l'installation d'objets et des instructions disposées sur le sol, en attente d'être manipulés par un sujet. Si l'on mettait certaines pauses des *One Minute Sculptures* au côté des clichés photographiques des performances de Guy de Cointet sans le nom de leurs artistes respectifs, il serait difficile de les différencier : les gammes chromatiques, les postures physiques sont étrangement ressemblantes.

Marcel Duchamp obligeait le sujet à se poser la question de la place occupée par un objet dans un contexte lui étant prépondérant et dont l'artiste avait, comme sur un échiquier, déplacé la fonction, le code de lecture selon l'environnement choisi. Marc Décimo exprime cette idée en parlant d'une « négociation de vie sémiologique » où le spectateur, face à des choses et des mots déplacés et dissociés d'un espace discursif à l'autre oblige celui qui regarde à retrouver une curiosité d'enfant qui apprend à nommer, désigner, déplacer un objet qui porte un nom. Les « mécanismes de reconnaissance en situation sont sollicités » écrit Marc Décimo comme si par un déplacement d'un objet d'un contexte à l'autre, il fallait reconstruire, pour le sujet, toute une culture. Détail important souligné par l'auteur, ce qui garantit au regardeur l'expérience nouvelle de cet art *ready made*, c'est le rôle du socle, qui met en scène dans un lieu d'exposition une nouvelle vie de l'objet : « il garantit l'identité nouvelle de cet objet » et doit susciter un « appétit de compréhension » selon le propre terme employé par Marcel Duchamp au sujet de cette peinture qui ne doit pas être seulement « rétinienne »²⁰⁵.

Si l'on prête attention à l'univers créé par Guy de Cointet c'est ce qui se produit sur scène, rien n'est strictement visuel : le visuel est à proprement parler, un appât, un attrait de sens pour bifurquer ensuite vers des constructions mentales où les choses deviennent objets de nouvelles catégories, intervertibles. On remarquera que chaque volume utilisé par de Cointet est placé sur de petits socles ou des bases dont ils sont ensuite défaits. Marc Décimo parle bien d'identité comme si précisément l'objet devenait le sujet, la matière à discourir de son étude et c'est

²⁰⁵ M. Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu - à propos du processus créatif*, Paris, Les presses du réel, domaine « Avant-gardes », coll. « L'écart absolu - Chantiers », 2004 : « la chose n'acquiert sa plénitude qu'à travers ce processus [...] sans quoi la chose resterait sans doute visible à l'oeil nu, visible en surface [...] Un sèche-bouteilles acheté au BHV passe inaperçu [...] C'est parce que l'urinoir n'a plus sa fonctionnalité qu'il est. C'est *un Duchamp* ».

exactement la situation qui se joue dans le travail de Marcel Duchamp : déplacer l'objet comme point de chute, comme visée de l'acte, comme pièce rapportée, en sujet de discussion, pourvu d'un rôle social et culturel. On s'interroge sur la présence d'un urinoir devenu *Fontaine* dans une institution artistique et sur l'identité qui lui est attribuée à ce moment précis : «cet objet s'éloigne donc de l'empreinte mentale du mot qui lui correspondait»²⁰⁶. Cette empreinte mentale est celle-là même que nous devons quitter lorsque nous assistons aux performances *Tell me* ou *De toutes les couleurs* par exemple : il n'y a que des empreintes mentales dans le théâtre de Cointet, à la différence qu'elles sont mélangées comme dans un puzzle ou un «Memory», ce jeu de société créé en 1959 qui consiste à retrouver les paires de cartes portant des illustrations d'objets identiques. Pour rappel, «Memory» implique que chaque joueur retourne deux cartes de son choix. S'il découvre deux cartes identiques, il les ramasse et les conserve, ce qui lui permet de rejouer. On peut tout à fait concevoir le théâtre de Guy de Cointet comme jeu de société grandeur nature : un jeu qui possède un règlement, un principe de fonctionnement.

Des acteurs, un décor, une scène, un public, un texte écrit ; qui fait appel à la réflexion, à l'observation, la vivacité et la mémoire. Il faut se souvenir, à mesure que se déroule l'action entre les personnages, que tel objet en désigne tel autre, que ce verre désigné par une des protagonistes est en fait un cigare qu'il aura utilisé auparavant sous la forme d'une assiette. Si l'on garde en tête les différents mécanismes essentiels à l'élaboration d'un jeu de plateau, on remarquera qu'ils pourraient convenir à ce que les performances de Guy de Cointet créent comme ambiance:

- tactique car les mouvements des sujets sur la scène sont des combinaisons exécutées avec beaucoup de rigueur, de précision.
- adresse car les sujets sont habiles avec les objets qu'ils manipulent, savent où ils sont placés et ce pour quoi ils agissent avec eux sur scène.
- mémoire puisque le public présent dans la salle doit être capable de retenir des informations pour pouvoir avancer dans la pièce à mesure que les acteurs renvoient dans leurs monologues à des thématiques culturelles.
- observation puisqu'il faut être capable de repérer visuellement des éléments alors même que les seules formes présentes sur scène sont géométriques et peuvent se toutes se ressembler, se fondre de manière homogène.
- mobilisation des sens puisqu'il faut être constamment en alerte aux sons, images ou

²⁰⁶ *Idem.*

touchés pour suivre le déroulement de l'action.

Jouer, donc, comme sur un plateau où se déroule l'action que l'on fait tourner sur un support selon le nombre de joueurs : il faudrait voir cette situation comme une qualité propre à l'art qui nous est contemporain, non celui que nous qualifions comme un genre ou une période mais bien plutôt comme un sas où l'on déplace, cite, déforme et configure des pions. Sujet et objet dans leur dialectique sont comme les dés et jetons d'un jeu de société dont nous sommes à la fois les acteurs et les critiques. Artistes, écrivains, philosophes ont tenté de comprendre ce contemporain, placé dans le titre inaugural de notre thèse, comme un phénomène à la fois étrange et indéfinissable : la racine même du terme, *cum*, ne signifie pas être *de* son temps mais *avec*, elle induit nécessairement ce mouvement d'un être, d'une forme ou d'un espace avec un autre qui lui co-existe. Pour cette raison peut-être, des productions d'art contemporain ne paraissent pas directement actuelles, dans l'air du temps, mais en décalage comme si elles laissaient sentir que quelque chose est en train de se produire et qui pourtant n'advient pas encore absolument. Emmanuel Aloa qualifie le contemporain d'accompagnateur, un temps : « il partage par le *cum* son "être avec", un moment du nôtre.²⁰⁷ » Les productions d'Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro ont toutes en elles cette situation de décalage, physique dans l'appréhension des œuvres, mental dans la considération des concepts qu'elles transfigurent. Cet art contemporain dont on reste parfois dubitatif ou qui suscite l'incompréhension est aussi celui de Guy de Cointet, qui anticipait des années auparavant le comportement de sujet et objet du vingt et unième siècle sous un théâtre littéraire, surréaliste et multi référencé. Un ensemble de pratiques non réductibles à leur datation, leurs esthétiques mais qui coïncident ensemble : c'est là leurs forces.

²⁰⁷ E. Aloa, « Le contemporain, l'intempestif et l'imminent » in *Pylône magazine* (dir. Gilles Collard), n°8, « Qu'est-ce que le contemporain? », Bruxelles, Filipson, 2011, p. 68.

Des arts qui nous sont contemporains

Les arts plastiques du début du vingt-et-unième siècle invitent à repenser la scénographie de ce que l'on continue de nommer « exposition » mais qui tend aujourd'hui à se montrer comme un « événement » ou une « programmation » : les thématiques des biennales internationales, celles d'expositions françaises et européennes, les rétrospectives ou les invitations d'artistes à re jouer des mouvements propres à l'histoire de l'art moderne se déroulent dans un laps de temps diffus, suffisamment étendu pour se laisser constituer de petites fictions qui composeront chaque salle ou étage des centres qui accueillent un ensemble de plasticiens, architectes, designers, metteurs en scène ou vidéastes. La notion même d'arts plastiques, abolissant les catégories académiques et les genres codifiés des Beaux-Arts n'a jamais pris tout son sens que dans la direction de ces mêmes espaces donnés non plus à des conservateurs mais des « curateurs » à savoir commissaires à plusieurs talents : à la fois professeurs, régisseurs, conseillers de collections ou critiques. Ces événements peuvent, à la manière d'une enquête policière, faire du public un co auteur ou un nouveau scénariste en lui laissant la possibilité de briser les scellés : l'exposition « Double je » en 2016 au Palais de Tokyo²⁰⁸ a connu un fort taux de fréquentation en raison de cette possibilité de passage libre entre chaque type d'espace dévoilé au visiteur, de résoudre une énigme en temps réel et de partager ses découvertes d'œuvres sur les réseaux sociaux : cette pratique était d'autant plus déterminante dans ce contexte qu'elle permettait de donner une visibilité forte à une nouvelle génération de créateurs émergents, issus pour la plupart des métiers d'art.

Inclus dans un atelier géant, un laboratoire où se côtoient diverses formes d'expression, ces dernières sont un miroir de la propre existence du visiteur : sons, lumières images fixes et animées se dévoilent simultanément pour permettre de s'immerger dans un monde semblable à un rêve, sa structure et ses retournements symboliques. De plus en plus, on implique le visiteur dans des séquences visuelles, sonores et architecturales qui reprennent ces codes pour donner non seulement l'occasion de contempler les œuvres mais de faire en sorte de ne pas vouloir quitter cet état contemplatif, semblable à un état d'hypnose dont on lui renvoie souvent le reflet par l'abondance de surfaces réfléchissantes dans de nombreuses programmations : miroirs, parois transparentes, métaux brillants, surfaces polies permettent de décupler le potentiel d'expression du lieu choisi mais aussi de se voir, côte à côte d'un semblable, évoluer dans un contexte nouveau.

²⁰⁸ «Double je. Artisans d'art et artistes», Palais de Tokyo, Paris, 24 mars-16 mai 2016. Collaboration entre 15 artisans d'art, et 8 artistes, sur un scénario imaginé par l'écrivain Franck Tilliez.

«Art contemporain» cependant, a fini par désigner une expression, un genre fourre-tout en lequel des tendances -minimaliste, conceptuelle, installative, performative- sont mêlées sans cohérence. Sa périodisation fait aussi défaut lorsque l'on ne sait le situer depuis 1945 ou depuis 1960 voire lorsque l'on cite le «geste de la pensée» de Marcel Duchamp en 1917 comme un précurseur de nouvelles pratiques. On ne peut considérer l'art contemporain comme catégorie chronologique qui viendrait s'opposer à l'art classique ou à l'art moderne, qui ne soit ni un progrès linéaire ni un éclatement post moderne de pratiques, mais plutôt comme ce que Nathalie Heinich nomme un «paradigme»²⁰⁹, à savoir un ensemble de formes que peut prendre un élément. L'œuvre d'art, comme objet clos, autonome, n'existe pas de même que ces limites traditionnellement assignées à l'œuvre d'art que furent les cadres et les socles : il y a un au-delà de l'objet d'art, d'une forme exposée et close auquel nombre d'études, depuis une dizaine d'années, lui préfère le terme «d'expérience».

L'art contemporain, ou plutôt ces formes d'art qui nous sont contemporaines, s'expérimentent au travers de récits qui nécessitent d'être démarrés, des montages d'expériences incomplètes dont nous, auditeurs, public, visiteurs, avons un désir d'achèvement. Ces récits pourraient être, et c'est la thèse que nous défendons ici, des dialectiques de sujet et d'objet.

«Le paradigme contemporain» selon Nathalie Heinich est celui par lequel l'art consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art et de la transgression des critères encadrant cette notion. Le carré d'artistes que nous avons choisi pour cette thèse pourrait être perçu comme un terrain de jeu où la dialectique sujet-objet s'exprime et par là même questionnerait ce nouveau paradigme. Le récit serait «le point de départ des façons d'étendre l'œuvre au-delà de l'objet»²¹⁰ : elle prend pour exemple le récit de présentation du *ready-made* dont il ne resterait, sans lui, rien d'une telle proposition. Nous pouvons aller plus loin, partant de cette réflexion, pour proposer l'idée suivante : dans ce champ du récit, il y aurait des façons, pour l'œuvre, de s'étendre à travers des histoires de sujet et d'objet qu'elle mettrait en scène. Ces histoires seraient des dialectiques exprimées par les plasticiens de notre étude. Les termes de récit et de jeu sont prépondérants à l'analyse de Nathalie Heinich, c'est par eux que se dessine cette «révolution artistique» qui se déroule sous nos yeux depuis une

²⁰⁹ N. Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain - Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 2014.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

cinquantaine d'années. La présence de l'objet dans ces œuvres est définie comme un «activateur», pour un art contemporain devenu un art du «faire raconter»²¹¹, un art qui va entraîner des actions, des mots, différentes configurations de l'espace. Erwin Wurm, Philippe Ramette, Guy de Cointet et Isabelle Cornaro sont bien par leurs productions l'expression même de cette nouvelle règle du jeu de l'art actuel : un art du récit, de la légende, du commentaire et de l'interprétation. Les œuvres que nous étudions ici créent l'histoire d'un jeu de rôles de nos sociétés savantes où l'objet présenté dans la création d'un artiste agit comme un leurre : sa présence comme objet d'art ne réside pas dans sa matérialité mais dans la réinvention de son histoire. Et quel meilleur déclencheur que la présence réelle ou suggérée d'un manipulateur? Un sujet du monde, détenteur, légataire.

Plus l'objet est neutre, usuel ou usagé, plus ses propensions à générer une dialectique avec le sujet dont il est l'attribut est grande. L'originalité de pratiques contemporaines est de créer l'histoire, les histoires, de leur rencontre, de leur dispute, de leur dialogue. Ce que des œuvres actuelles mettent en scène à diverses échelles, ce sont des «dispositifs biographiques» où le nerf d'une relation dialectique entre sujet et objet, par leur co-présence, ouvrent aussi une nouvelle histoire à l'œuvre créée. Comme le précise Heinich, «de l'objet à l'acte : cette démultiplication et cette réticulation des “actants” constituant la proposition artistique, cette dilution de la matérialité de la chose au profit d'un fourmillement d'actions²¹²». Ce constat porte sur la nature du faire de l'artiste, l'envers du décor de la création pourrait-on dire mais on peut penser plus loin à ce que cet état des choses de l'art propre à notre temps existe bel et bien dans un décor comme élément central d'une œuvre : à savoir jouer à faire le choix, mettre en scène, installer ce «faire le choix de l'objet» à travers des attitudes. C'est une des raisons pour lesquelles l'exposition collective *Quand les attitudes deviennent formes*²¹³ est un repère historique dans l'art contemporain : «ce ne sont plus tant les objets créés qui deviennent des “formes” artistiques que les attitudes des artistes. A ceci près qu'il faudrait inverser la formule à présent que cette tendance s'est systématisée : les formes artistiques auparavant incarnées dans des objets sont désormais portées par des attitudes»²¹⁴. Ces formes sont celles par lesquelles les plasticiens déconstruisent la façon qu'a le sujet d'agir avec l'objet de son monde, par des sculptures de corps et d'objet en tension permanente ou des installations qui mettent en volume l'acte de visée d'un objet selon un contexte précis. Le principe d'une installation, rappelons-le, est de jouer sur le contexte même en lequel l'assemblage des différents matériaux,

²¹¹ *Ibid.*, p. 90.

²¹² *Ibid.*, pp. 91 et 98.

²¹³ Harald Szeeman (com.), *When attitudes becomes form : live in your head.*, Kunsthalle, Berne, 1969.

²¹⁴ N. Heinich, *op. cit.*, p. 109.

d'origines diverses, crée une situation.

Nous évoquions en introduction le tort de réduire certaines productions à des tendances conceptuelles ou minimalistes. Or, quelque chose frappe lorsque nous avons une vue d'ensemble des travaux d'artistes : l'apparente simplicité, la rigueur formelle des objets employés ou fabriqués avec lesquels les sujets interagissent. Ce sont des cubes, des sphères, des rectangles : autant de volumes qui évoquent par leur aspect une tendance minimaliste de l'art contemporain. Les formes de ces objets sont si parfaitement géométriques qu'elles leur donnent l'air d'être simples et accessibles. Si on les réduit à leur apparence première, elles sont un piège : l'objet en question n'est pas une sculpture minimale qui se suffirait à elle-même. Erwin Wurm, lorsqu'il réalise la série des *Dust sculptures* et en particulier *Montaigne*, *Descartes*, *Kant*, laisse d'abord un temps d'approche de ces objets, libre de toute contrainte. Trois socles blancs et rien d'autres que d'infimes traces de poussière sont placés sous nos yeux. Il n'y a aucun mécanisme déclencheur pour nous informer de ce que ces objets pourraient signifier voire renfermer et le titre reste allusif. Comment le sujet, face à l'œuvre qui se présente sous la forme d'un tel objet pourrait aller au-delà de la forme qu'il voit et en faire le récit, le commentaire? Comment pourra-t-il dégager le geste de la pensée qui fait advenir cet objet dans le contexte présent?

Isabelle Cornaro réalise des socles en bois brut : si leur taille est variable ils restent cependant sans signe de distinction si l'on évince la qualité des objets qu'ils supportent. Ces derniers font changer l'angle d'approche : que nous présente l'artiste? Le socle avec l'objet ; le socle et l'objet ; ou les objets-socles par variation de distance? C'est l'un avec l'autre puisque par la taille du socle on modère visuellement le point de rencontre : petit pour grand/ grand pour petit. De loin le vase semble à portée de main tandis que le sextant aux reflets brillants serait une pièce exceptionnelle, rare ou presque. Il attire l'œil. On avance, on s'approche : le vase est alors abordé sous tous les aspects de ses ornements, il devient une pièce rare, à la facture précise, signe d'un savoir-faire d'artisan d'art, et le sextant érigé sur un bloc de bois massif semble au contraire dépouillé, vide, comme une forme de L à angle variable qui n'a rien d'autre à raconter. En enlevant peu à peu les objets des socles pour ne conserver que des formes abstraites, on rejoint presque ce phénomène qu'étudie le sculpteur et théoricien Robert Morris : «on sait immédiatement ce qui est plus petit et ce qui est plus grand que soi-même. Bien que cela soit évident, il est important de noter que les choses plus petites que nous sont vues différemment que les choses plus grandes. Le caractère familier (ou intime) attribué à un objet augmente à peu de choses près dans la même proportion que ses dimensions diminuent par rapport à nous-mêmes. Le caractère public attribué à un objet augmente dans la même proportion que ses

dimensions augmentent par rapport à nous-mêmes.»²¹⁵

Guy de Cointet, lui, donne un temps, celui de la performance où l'installation de ces formes dénuées de tout artifice s'expose avant manipulation par leurs acteurs. Dans ce court moment, le public découvre des formes simples comme des cubes. Que sont-elles? A quoi ou qui renvoient-elles? Avant d'être très vite contaminé par le jeu des comédiens, cet espace met public et scène en regard. Il s'agit, rappelons-le, d'une performance jouée, il n'y a pas d'improvisation mais une récitation à la lettre de répliques comme s'il s'agissait d'une conférence. Un cube ne sert pas selon l'usage de machine à écrire. Or ici il n'est pas là pour servir à quelque chose : il est au contraire présent pour interroger ce fait que dans notre apprentissage des choses, telle forme x ou y devient une machine à écrire, ou un verre ou une table parce que telle est sa fonction selon un concept qui nous permet de la manipuler. Sur quels types d'objet imprime-t-on ces règles du langage destinées aux jeunes enfants? Des cubes de bois que l'enfant associera pour intérioriser les classements, les ordres de grandeur en associant des volumes à des couleurs, des couleurs à des sons. Dans les performances de Guy de Cointet, il ne s'agit pas de faire semblant d'utiliser un objet mais de fabriquer avec lui, sans qu'il soit porteur d'une figure ou d'une apparence familière, des petites histoires de la vie domestique qui peu à peu s'emboîtent. De Cointet ne conçoit pas performance jouée et décor minimal comme deux parties indépendantes d'une pièce ayant pour départ un jeu sur le langage et la construction de conversations apparemment absurdes, évocation plus ou moins directe de l'univers stéréotypé de pavillons californiens. Il ne s'agit pas d'une performance dans un décor d'art minimal qui serait caricaturé par l'artiste ; la performance met au contraire à égalité l'ensemble de ses acteurs dont font partie intégrante les formes valant pour leur seule présence, telles qu'elles sont perçues par l'audience et auxquelles les protagonistes ajustent leurs situations sur scène : leurs scripts. Ce que de Cointet appelle les *props*, ce sont ces volumes, qui ne sont nullement des accessoires de scène mais des éléments matériels qui rivalisent avec la place qu'occupe les sujet pensants.

Ces objets nous mettent ainsi face à un «dilemme du visible»²¹⁶ pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman. Le philosophe renvoie à la réflexion du sculpteur Donald Judd sur la simplicité formelle de l'objet minimaliste : «les formes, l'unité [...] l'ordre et la couleur sont

²¹⁵ R. Morris in «Notes on Sculpture», *Minimal Art, A Critical Anthology*, éd. G. Battcock, New York, 1968, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, éd. Territoires, 1979, p. 88.

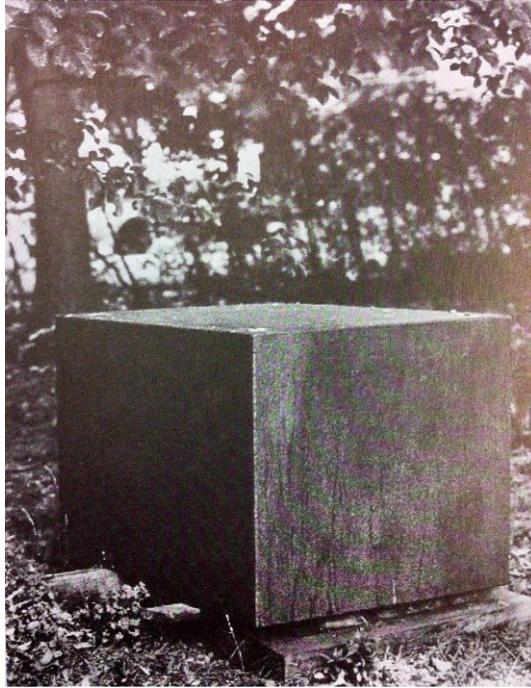
²¹⁶ G. Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. «Critique», 1992, p. 89.

spécifiques, agressifs et forts [...] Il s'agissait de donner quelque chose comme une puissance à la tautologie du *what you see is what you see*. Il s'agissait de dire que ce *what* ou ce *that* de l'objet minimaliste existe (*is*) comme objet aussi évidemment, aussi abruptement, aussi fortement et spécifiquement que vous comme sujet²¹⁷. Georges Didi-Huberman parle d'une image dialectique pour exprimer cet angle d'approche d'un objet au formalisme extrême, d'un seul pan face au sujet. Une sculpture de Tony Smith [fig 69] pour prendre un deuxième exemple nous force à dialectiser notre propre posture devant elle, son image est porteuse d'une latence et d'une énergétique qui transmet affects et sensations. Le cube est «anthropomorphique»²¹⁸ mais n'a paradoxalement pas de membres ni de corps visible : c'est un bloc mystérieux qui se confondrait presque avec l'environnement en lequel il est situé. Le peintre américain Frank Stella usait d'une métaphore sportive pour interroger cette apparente simplicité qui laisse le spectateur parfois démuné devant l'objet en question. George Didi-Huberman rapporte également ses paroles et les interprète : « “Quand Mantle [Mickey Mantle, grand joueur de base ball américain] frappe la balle si fort et qu'elle sort des limites du terrain, tout le monde demeure abasourdi pendant une minute parce que c'est si simple“ [...] Stella faisait dévier l'attraction de l'objet (ou du jeu entre les objets : une batte, une balle) vers le sujet (ou le jeu entre les sujets : Mantle d'un côté et son public de l'autre) par l'intermédiaire d'une emphase donnée au franchissement presque instantané d'un lieu normalement assigné à l'un comme à l'autre (c'est-à-dire la surface du jeu en regard des gradins) »²¹⁹. L'auteur souligne en ces termes la capacité de cet *objet* élastique, à devenir par un déplacement aérien d'un périmètre à un autre, un *sujet* d'égal à égal avec les spectateurs de l'exploit sportif. Cet objet minimaliste, réduit à une forme sphérique ou cubique, va donc prendre un rôle aussi conséquent que pourrait avoir une personne de chair et d'os : sa présence devient intimidante comme le serait la première rencontre avec un inconnu.

²¹⁷ D. Judd, «Specific objects», *Contemporary Sculpture : Arts Yearbook 8*, Paperback, 1965, n-p.

²¹⁸ G. Didi-Huberman, *ibid.*, p. 89.

²¹⁹ L'auteur reprend une citation rapportée dans une conversation entre D. Judd et F. Stella in « Specific objects », *Contemporary Sculpture : Arts Yearbook 8*, *op. cit.* n-p.



[fig 69]

Tony Smith, *The Black Box*, 1961, bois peint, 57 x 84 x 84 cm. Collection Norman Ives, New Heaven, Connecticut, Etats-Unis. D.R.

Cette question de limite et de jeu est aussi primordiale pour aborder le monde de Guy de Cointet, d'autant plus qu'une même performance peut être jouée dans des lieux différents, des cadres spécifiques et de fait s'adresser à différents types d'auditoires : scène de théâtre classique, public assigné à résidence/galerie, espace intimiste sans gradin ni estrade/ musée ou festival²²⁰. La dialectique du visuel que caractérise Didi-Huberman souligne l'importance du rapport intuitif de sujet à objet que chacun des plasticiens interroge. Elle est comparable à une démarche dans l'obscurité, lorsque le sujet vient à tâtons chercher son monde dans le noir ou la pénombre. Lorsque peu à peu il se dirige dans l'espace en mal de repères, ses objets sont comme des balises et en même temps ne peuvent se donner aussi aisément que dans notre expérience diurne : «la nuit [...] efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets»²²¹. Peut-être est-ce aussi pour cette raison que dans les *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* d'Isabelle

²²⁰ Sur ce point, nous renvoyons en bibliographie aux différents enregistrements des performances dans leurs versions originales et leurs reprises, p. 368.

²²¹ M.Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328.

Cornaro, la plupart des objets (vases, bijoux, statuettes, écrins, pierres, verres) scintillent lorsqu'ils sont aperçus de loin pour la première fois.

Design, désir : homonymie?

Les quatre artistes de notre corpus ont tous questionné, à travers les usages de l'objet et les conséquences qu'ils impliquent sur l'Homme, la place d'un art à la croisée de la réalisation originale et de la production en série dans nos sociétés occidentales : le *design*. La dialectique de sujet et d'objet s'y incarne à la fois sur le plan de notre relation à l'environnement et à son procédé de fabrication.

Elle renvoie à ce que Jean Baudrillard énonçait en 1968 avec clairvoyance à propos de l'homme de rangement et des nouveaux produits de synthèse dont la fabrication tendait vers un polymorphisme, un jeu d'association des matières : cet être ni propriétaire, ni usager mais informateur actif de l'ambiance qui dispose de l'espace comme d'une structure de distribution, qui ne consomme pas les objets mais les maîtrise et les ordonne. Cette logique de l'ambiance était le signe d'un environnement moderne perçu comme système de signes, où un matériau n'était pas tant choisi en fonction d'un goût particulier mais de sa cohérence au sein d'une organisation d'éléments, à un certain rythme de l'espace. C'est en soi un art d'association, de combinaison de différentes matières dont l'abstraction permet de les combiner à loisir. Ainsi, l'intérêt croissant pour l'objet de consommation courante que l'on aura soin d'exposer, à sa juste place, dans un environnement fonctionnel ouvert et libre a semblerait-il atteint un point culminant depuis une dizaine d'années : multiplication des publications consacrées à la fois au domaine artistique du design et à ses différents salons, exhibitions où l'on apprend à constituer son propre décor selon l'espace dont on dispose ; floraison des foires au design célébrant en Europe, aux Etats-Unis et en Asie les créateurs et les objets-stars de la saison²²². Ces événements sont à la hauteur et concurrencent même les fréquentations des foires internationales d'art contemporain, où les spectateurs ne viennent plus seulement voir des œuvres majeures, des noms d'artistes mais se délectent d'imaginer comment de beaux objets ou de beaux ensembles pourraient constituer leurs propres univers. L'exposition « L'esprit du

²²² Sur ce point, le principe de la revue *Architectural Digest* défie toute concurrence : elle associe à l'histoire des grands designers des rubriques-conseils : « comment habiller son salon avec élégance », présente à la fois le produit unique et explique comment s'en procurer un facsimilé ou une reproduction de bonne facture.

Bauhaus »²²³ au Musée des Arts Décoratifs de la ville de Paris [fig 70] comportait dans la dernière salle du parcours un appel pour la jeune création (née après les années soixante) à revisiter les concepts de mobilier, de valeurs d'usage et d'objets fonctionnels en réunissant sculptures, peintures et design contemporain.



[fig 70]

Alma Buscher, *Toupiés*, bois peint, 1923.
© Die Neue Sammlung - The Design Museum.
Photo : Alexander Lorenzo.

Pourquoi dès lors ce souci d'exposer des objets, et par extension sous-tendre les comportements à leurs égards, qui ressembleraient à s'y méprendre au domaine du « design »? Ce qui pourrait être destiné à une utilisation et plus loin, permettrait de jouer sur les sens de ces utilités dans différents contextes, dans un système à la croisée de l'art, de la technique et de la société, a lieu dans ce moment même où dialectique de sujet et d'objet est constitutive de

²²³ Il s'agissait, selon les termes du plasticien et commissaire Mathieu Mercier, « d'explorer l'héritage d'une école ayant fait mouvement : si le Bauhaus demeure essentiel, c'est peut-être en premier lieu grâce au décloisonnement disciplinaire qu'il a opéré et à la porosité qu'il a insufflée entre les différentes catégories d'objets. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes prêtent, sans hésiter, une fonction utilitaire à leurs productions, modifiant ainsi profondément la relation à l'art. Certaines œuvres relèvent de l'application des valeurs d'usage (Oscar Tuazon, Atelier Van Lieshout, Jorge Pardo, Tobias Rehberger, Andrea Zittel), non sans une belle ambiguïté (Carol Bove, Koenraad Dedobbeleer, Simon Starling) ; d'autres, du détournement d'objets usuels du quotidien dont le caractère utilitaire est annihilé (Gabriel Kuri, Leonor Antunes) ou auxquels une forme de vie surréelle est insufflée (Ulla von Brandenburg) ». Extrait du catalogue de l'exposition : *L'esprit du Bauhaus* (collectif), éditions Musée Arts Décoratifs, Paris, 19 octobre 2016 - 26 février 2017.

créations contemporaines. Pourquoi cet intérêt grandissant pour la pratique du *display*, cette disposition savante de pièces à éditions limitées sur un présentoir dont la terminologie est directement liée au marketing et à ses codes? Pourquoi inclure les disciplines du design et des arts appliquées dans des institutions jusqu'à présent restreintes au système académique des beaux-arts?

A mesure que la dialectique de sujet et d'objet imprègne la création contemporaine, il semble que l'on célèbre avant d'autant plus de vivacité nos manières d'user et de posséder des objets à la fois usuels et stylisés, devenant même des signes de reconnaissance entre initiés²²⁴. On réfléchit l'évolution et le propre de nos comportements à l'égard de systèmes fonctionnels : l'homme est non seulement un consommateur d'objets, un amateur éclairé ou curieux de nouveautés dans le domaine des innovations mais il en est aussi le penseur, le conservateur exigeant. Il faut étiqueter en ligne et partager en réseau la trouvaille du vingt-et-unième siècle, marquer de son expérience *l'objet-it* dont on sera le découvreur en avant-première. Le Salon du Meuble de Milan, grâce à l'essor des transports aériens à bas coûts et des nouveaux modes d'hébergements touristiques, a battu des records de fréquentation sur les cinq dernières années, totalisant plus de trois-cent mille visiteurs, lorsque, à titre de comparaison, la Foire Internationale d'Art Contemporain en comptait plus de soixante-dix mille²²⁵. La discipline se donne des airs d'inutilité, exactement comme pourrait l'être une exposition d'arts plastiques ou un festival temporaire invitant un plasticien reconnu. Dans une des éditions de ces salons d'objets de prestige, le designer néerlandais Marcel Wanders avait par exemple investi une usine désaffectée pour y loger une série d'objets en céramique difformes [fig 71]. Une bibliothèque de la marque Voronoi en marbre de Carrare créée par Marc Newson partait aussi d'un objet fonctionnel pour devenir une œuvre d'art inestimable comme si les designers produisaient davantage des objets artistiques que des choses utilitaires.

²²⁴ La Paris Design Week en septembre 2017, les Puces du Design organisées à Paris et à la grande Motte en juillet et novembre 2017 sont les premiers marchés historiques exclusivement dédiés à l'histoire du design des années cinquante aux années deux-mille.

²²⁵ Sources publiées par Salone del Mobile. Milano et FIAC Paris en juillet 2017 sur les sites officiels des manifestations. En ligne [<https://www.salonemilano.it/manifestazioni/salone-internazionale-del-mobile.html>] et [<http://www.fiac.com/foire-aux-questions/#lafiac>].



[fig 71]

Marcel Wanders, Egg Vase, 1997, céramique, 9 x 15 cm, développé avec Droog Design & Rosenthal. ©moooi.com

Design et désir (*desire* en anglais) débutent par les mêmes lettres : deux voyelles prises entre deux consonnes à la prononciation ouverte, entre douceur et turbulence²²⁶. Dire à voix haute chaque mot l'un après l'autre et l'on constate leur homophonie. Ce désir, le design est chargé de le créer et de l'accroître. C'est la réflexion faite par le directeur du Design Museum, de Londres, Deyan Sudjic, dans son ouvrage *Le Langage des objets* : « depuis qu'il a émergé comme une profession en soi, le design sert à créer du désir [...] l'idéologie du design était intimement liée à la résolution d'un problème ; aujourd'hui, c'est une catégorie d'objets totalement différente qui souffre à nous »²²⁷. Ce que l'auteur décrit en ouverture de son essai, sur le pouvoir manipulateur des objets réels de consommation courante, c'est à travers son expérience personnelle, la relation complexe qui l'unit avec un objet de télécommunication (un ordinateur signé Apple) dont l'allure suscite un désir, une envie. Non par le contexte géographique où se situe l'objet mais par ce qui se passe dans sa tête à l'instant précis où il le découvre pour la première fois : une frénésie d'émotions et d'idées, assez contradictoires, liées à des formes et des couleurs précises. L'approche de cet objet est semblable à un coup de foudre : l'homme n'a absolument pas besoin de cet ordinateur, présenté dans un hall informel et aseptisé d'un aéroport, mais il a soudain un besoin irrésistible de le posséder. S'y déroule alors ce que nous pourrions qualifier de rapport dialectique : un sujet du monde moderne, situé dans un lieu

²²⁶ *Design* se traduit littéralement par «projet» ou «dessin».

²²⁷ D. Sudjic, *Le langage des objets*, éditions Pyramyd, collection « :T », 2008.

où se croisent départs et arrivées, un *hub* de classe économique, se déplace parmi ses semblables qui deviennent pour un temps des acheteurs potentiels, comme lui, partagés entre la frénésie de l'achat et le souci de ne pas rater l'heure du vol. Le temps passé devant l'objet aperçu dans le hall s'apparente d'abord à une pause récréative pour le voyageur. A cet instant précis, notre homme a toujours, dit-il, dans un coin de la tête ce vieil ordinateur à l'obsolescence programmée qui quelques années auparavant l'avait attiré par le même angle d'approche, la même arme de séduction : son *design*. Quatre ans auparavant, c'était un appareil désirable, performant et authentique, qui par des éléments de décoration savamment distillés sur sa coque et son clavier faisait de lui un *it* de la saison.

Il faut voir Sudjic décrire l'aspect, la forme de l'objet qu'il a effectivement possédé pour comprendre les liens sentimentaux qui l'ont attaché à ces bijoux technologiques. Dans un laps de temps très court, cet objet autrefois désirable, l'auteur va le remplacer. Parce qu'il faut l'avoir, cet objet aux formes séduisantes, le sujet l'achète donc. L'acte est décrit à la fois comme compulsif et fétichiste : « un énième élément de décoration justifié par un alibi utilitaire, mais qui exploitait sans détour l'instinct de consommation de son propriétaire »²²⁸. Ce qui d'autre part séduit, c'est l'allure *minimaliste* de l'objet : ses formes renvoient à une extrême simplification géométrique ainsi qu'à des modalités élémentaires de matières et de couleurs. Ainsi paré, l'objet devient sous la plume de l'auteur un compagnon de route, avec au passage cette remarque frappante : il est aussi douloureux de se séparer d'un être cher que de jeter un objet, même inutile. La relation complexe entre l'inutilité de posséder ce qui ne sert plus et ce lien affectif qui le maintient pourtant dans notre existence est soulignée : « une fois qu'on en a fini avec eux, ils nous demandent, d'abord tout bas, puis avec de plus en plus d'insistance : prendras-tu un jour le temps de nous relire? »²²⁹. Tout, dans l'essai de Sudjic, fait de l'objet une personne faite d'un corps, d'une identité, d'un langage. La collection est perçue comme un étrange phénomène « écologique », une tentative de rembobiner le temps : « en collectionnant une série d'objets, on parvient, ne serait-ce que temporairement à imposer un ordonnancement à un univers qui n'en a aucun »²³⁰.

L'objet est la marque d'une personnalité qui évolue, comme un témoin, une balise qui suit l'évolution d'un caractère. Rien d'étonnant à ce que l'auteur place le designer comme le professionnel de ce langage qui façonne ces objets et adapte leur message : ces professionnels sont des conteurs capables à travers leurs créations de rendre l'objet appétissant tout en livrant

²²⁸ Deyan Sudjic, *Le langage des objets*, éditions Pyramyd, collection « :T », 2008, p. 21.

²²⁹ *Ibid.*, p. 30.

²³⁰ *Ibid.*, p. 31.

un fonctionnement le plus simple qui soi. Il suit lui aussi une évolution conséquente à cette nouvelle génération d'objets industriels, dont le renouvellement constant empêche de nouer une relation durable. Ce que tente de dégager l'auteur n'est pas tant la particularité des objets de notre temps, mais la capacité relationnelle qu'ils impliquent : désir, émotivité, passion, lassitude. En clair, le sujet du livre c'est l'objet, un être véritable, une star décryptée sous tous les angles et dont le *designer* serait l'agent, le porte-parole. Sa forme, sa matière, sa couleur, son mode de fonctionnement induiraient des façons d'être. Sur ce point, l'habileté de Dejan Sudjic est d'apposer deux conceptions : l'image d'un objet artisanal de tradition faite main (dont le tapissier William Morris était une figure exemplaire dans l'Angleterre de la fin du dix-neuvième siècle) et celle d'une unité de recherche publicitaire destinée à faire grimper les ventes (dont Raymond Loewy était une figure de proue en Amérique au milieu du vingtième siècle). Il faut ainsi donner une forme de vérité à l'objet, le vouloir intemporel, tel un Dieter Rams, créateur vedette de la marque Braun, qui voulait des objets capables de résister aux aléas du temps. Au lieu de réfléchir au lien entre forme et fonction d'un objet, c'est son apparence, sa facture première et les possibles significations qu'il recouvre qui ont leur importance à l'origine de tout projet de conception. L'exemple le plus frappant du livre consiste en une simple et banale cuiller, celle dont nous pouvons nous servir quotidiennement et qui n'est pourtant semblable à aucune autre : ainsi, le design du monde contemporain serait composé d'une sorte de séquence d'un code génétique, susceptible d'évoluer en toute sorte d'artefacts fabriqués par l'homme.

C'est en cela que l'objet a des choses à faire dire, à faire faire et c'est ce que les quatre plasticiens de notre étude ont aussi exploré. L'un d'entre eux a pu même restreindre la taille, la circonférence de l'objet pour en arriver à des styles d'écritures, des typographies : Guy de Cointet a joué sur les nuances qui façonnent une police de caractère et qui en font là un objet scénique hors-catégorie [fig 72]. Cette typographie permet de donner, dans ses performances, dans ses décors, un rôle aux lettres : elles deviennent un objet qui permet d'enclencher les séquences verbales entre les personnages, d'autant plus que le langage est codé : « une police exprime une gamme infinie de caractéristiques, d'une part à travers les associations et les souvenirs qu'elle suscite, d'autre part à travers les déclencheurs et les échos émotionnels qu'elle active [...] elle peut communiquer à un niveau conscient et inconscient avec chacun d'entre nous »²³¹.

²³¹ *Ibid.*, pp. 48-49.



[fig 72]

Guy de Cointet, *Going to the market*, 1975, vue de la performance (reprise, avec Mary Ann Duganne ; mise en scène Yves Lefebvre), Auditorium du Louvre, Paris, 2010.

© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Photo Camille Palopoli.

Par *design*, on entend donc cette catégorie artistique rattachée à la valeur utilitaire ou fonctionnelle d'un objet mais qui par un ensemble de gestes, d'éléments assemblés les uns aux autres ont une possible portée esthétique, à savoir que la forme, la matière, la couleur d'un objet concurrent à dépasser sa stricte fonction de départ pour s'offrir à la contemplation. La définition du Larousse désigne une «discipline visant à une harmonisation de l'environnement humain, depuis la conception des objets usuels jusqu'à l'urbanisme» ainsi que «l'ensemble d'objets créés selon l'optique de cette discipline». L'objet est un signe dont le design est le premier langage, une articulation de matières porteuses de significations et de valeurs à la fois humaines et culturelles : sa tonalité pourra être masculine, féminine, en fonction d'un âge, d'un physique particulier, d'une catégorie socio-professionnelle. Il serait curieux de mettre en parallèle l'anatomie humaine et l'assemblage d'un mécanisme, la composition d'un corps humain et celle des pièces d'un rouage. Pourtant, l'un et l'autre se correspondent. La constitution des éléments moteurs d'un objet laissent voir en filigrane l'usage que l'on en tire ou le potentiel exprimé d'un utilisateur. Parfois qualifié de «processus cynique» lorsqu'il conduit des objets de consommation courante à devenir des «jeux pour adultes», l'objet façonne une identité personnelle, qui en fonction du prestige dont l'objet est porteur, nous démarquera de notre semblable, nous distinguera au sein d'une collectivité. On montre volontiers comment marche

un objet mais il est plus difficile de le prêter à quiconque en aurait besoin. Il y a un acte de propriété que revendique le possesseur, qu'il soit porté par un achat réfléchi ou une pulsion passagère. Penser cette relation entre sujet et objet comme dialectique c'est aussi renforcer l'idée d'une certaine manipulation de l'une par l'autre part dans un monde investi par la rentabilité et la rapidité d'exécution. Tout en étant cet élément sortant de l'ordinaire ou se fondant dans le paysage de nos vies civiles ou privées, il doit pourtant renvoyer au sujet qui le détient un sentiment d'auto-satisfaction.

De l'usage ou de la contemplation qu'il en tire, le sujet obtient un plaisir personnel, un accomplissement qu'il aura souhaité de partager juste ce qu'il faut avec son semblable. Ainsi, «un objet réussi est une source de plaisir en soi - les aspects esthétiques et sculpturaux d'un verre ou d'une chaise [...] sont des manifestations créatives de ce qui nous séduit chez eux [...] le design nous donne les codes pour bien regarder et comprendre les objets»²³². Ces codes sont le fruit d'un apprentissage et d'une pratique quotidienne, parfois laborieuse. Nous apprenons à nous servir d'objets après quelques tentatives infructueuses, nous les modifions pour qu'ils conviennent mieux à notre morphologie. Si un plasticien s'empare de cet art appliqué qu'est le design pour en exposer les codes, les systèmes de production et d'utilisation, alors la dialectique en sera d'autant plus éprouvée par le visiteur : dans une galerie ou une salle d'exposition, des objets issus de mondes divers conserveront ainsi le mystère de leurs origines et entretiendront la confusion entre différentes qualités « d'artisanat ». Tout juste saura-t-on qu'ils sont l'œuvre d'un créateur qui a placé ces objets-là dans un certain contexte (un musée abritant diverses collections, une galerie de taille modeste, un espace multimédia) qui leur confère une signification. Bien regarder et comprendre la situation de ces objets signifie alors imaginer les chaînons qui les ont amenés à être exposés pour ce qu'ils sont : une cohérence de formes, matières, couleurs, donnant à l'environnement artistique son atmosphère et sa résonance dans notre propre milieu.

Chaque artiste de notre corpus semble avoir questionné ce glissement d'un champ à l'autre, ce mélange entre ce qui est artistique et ce qui pourrait être davantage perçu comme une relecture du « bel objet à utiliser ». Ce n'est pas tant le design comme discipline, doté d'une histoire et d'un cursus universitaire mais sa pratique quotidienne, à savoir la possibilité de se voir interagir avec un objet de consommation courante mais suffisamment exceptionnel dans sa stylisation qui est recherchée. On reproduit cet art de disposer des pièces rares dans son

²³² *Ibid.*, pp. 62-63.

propre salon que l'on cherchera à composer dans un style imitable à celui des catalogues de décoration. On n'expose plus des peintures ou des cadres aux murs, on installe des objets muraux qui peuvent nous servir mais que l'on placera aussi à un endroit suffisamment écarté du reste pour se laisser entrevoir et désirer : la variété des systèmes de supports ou de portant des les boutiques attenantes au Salon du Design en est un exemple. L'objet design pose la condition première d'une utilité, d'une fonction particulière mais dont sa facture d'origine en fait aussi une pièce d'exception. C'est bien cette dualité qui imprègne aussi des productions d'art contemporain.

Guy de Cointet et Isabelle Cornaro mettent en avant cette idée du fonctionnement d'un objet et du comportement qui lui est corrélé. Erwin Wurm et Philippe Ramette ont eux davantage flirté avec les lignes du design comme art établi en façonnant des œuvres dont on ne sait si ce sont avant tout des sculptures ou des objets d'art potentiellement serviables ou bien revisités à la manière d'un artiste contemporain : le *Casque Miroir* de Ramette ; les *Fat Cars* de Wurm [fig 73].

Les objets utilisés par Isabelle Cornaro ont pour certains d'entre eux ce que l'on pourrait appeler une belle facture, ils ont servi et ont aussi fait partie d'expositions aux Marchés aux Puces [fig 74]. Ils recèlent en eux la question de la propriété et relèvent parfois d'une manufacture exceptionnelle. Ce sont de petits bibelots exposés comme dans des salons d'antiquaires. Que l'artiste ait mis consciemment en valeur cet art de la disposition savante s'apparentant presque à un cabinet de curiosité a moins d'importance que le trajet créé par le public qui circule au sein de l'espace. Si l'on observe l'attitude des visiteurs dans les salons d'antiquaires ou les brocantes, il y a cette même attache à guetter sous toutes ses coutures l'objet ciblé. Qu'elle ait en revanche consciencieusement distribué dans ce même espace de faux objets, soit des moulures, soit des répliques de pièces rares, implique que le jeu sur la valeur matérielle et artistique exposée ait un lien avec le regard, le degré d'attraction porté sur elle : l'implication physique du visiteur est une lecture de l'œuvre en puissance puisque c'est à lui que revient l'art d'être un témoin de ces pièces en exhibition. Derrière son environnement paysager d'objets et de matières naturelles ou industrielles, Isabelle Cornaro initie des trajectoires physiques et mentales, le contexte d'exposition et sa scénographie sont ainsi déterminants : privilégier le *white cube* par exemple permet de mettre en valeur et de provoquer cette relation visuelle, une «pulsion scopique».



[fig 73]
Erwin Wurm, *Fat Convertible*, sculpture, matériaux mixtes,
130 x 469 x 239 cm, 2005,
© Studio Erwin Wurm. Photo : Vincent Everharts.



[fig 74]
Isabelle Cornaro, *Le proche et le lointain*, 2011,
installation, six vitrines avec compositions colorés et
objets variés, 700 x 700 cm environ, hauteur variable,
vue de l'exposition au Collège des Bernardins, Paris.
© Guillaume Zicarelli.

Guy de Cointet a lui joué sur le potentiel expressif de l'objet : nous faisons référence, à propos des prototypes de Philippe Ramette au « parc » d'objets mis en scène par Jacques Tati dans *Mon Oncle* et *Playtime*, en particulier la séquence de la villa de Madame Arpel où tout communique. Il s'agit moins de se servir effectivement des objets que de dévoiler à son visiteur leurs mille et une possibilités d'utilisation et surtout leur autosuffisance : l'objet mis en route par un bouton ou un presseur fait des choses tout seul. Dans la séquence du film, Madame Arpel reçoit son invitée dans un décor qui s'apparente à une vue d'ensemble des dernières nouveautés en matière de domotique, elle ne fait pas visiter sa demeure mais l'organise comme un salon d'exposant. Chaque objet permet au sujet qui le possède de mettre en valeur un automatisme déclencheur et pratique d'utilisation : Guy de Cointet a-t-il été influencé par cet univers? Mettre en parallèle la séquence du film et la performance *Tell Me* n'est pas incongru : le langage corporel des actrices reprend les airs maniérés de la bourgeoisie dont Tati faisait un portrait cinglant. Le décor nacré, les murs blancs, les tons unis, les formes cubiques, rondes, ovales se répondent également. Les deux univers partagent la même époque, la fin du vingtième siècle et l'avènement de produits de consommations de masse, mais dans des situations géographiques différentes : le plasticien s'inspire et détourne des *soaps opera* entrecoupés de spots de téléachats, Tati chronique, à regard d'enfant, l'essor du design industriel de la fin des années cinquante [fig 75 et 76].

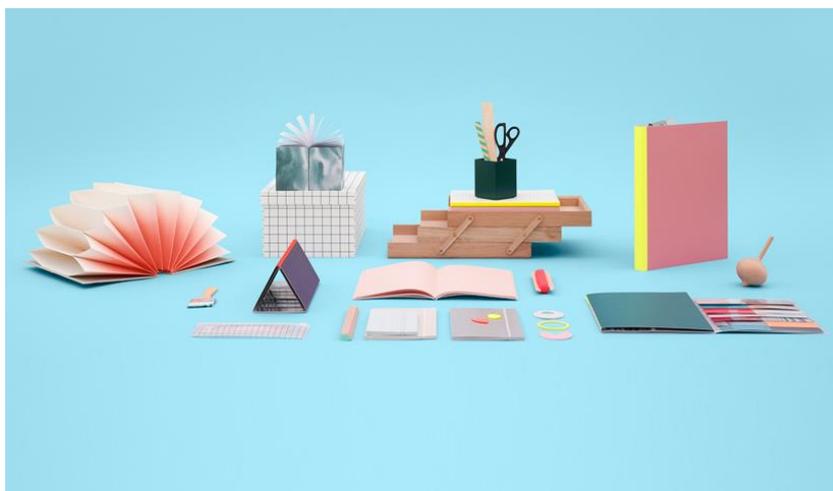


[fig 75]
 Jacques Tati, *Mon oncle*, 1957, capture d'écran, DVD,
 © Les films de mon oncle, Naïve distribution.

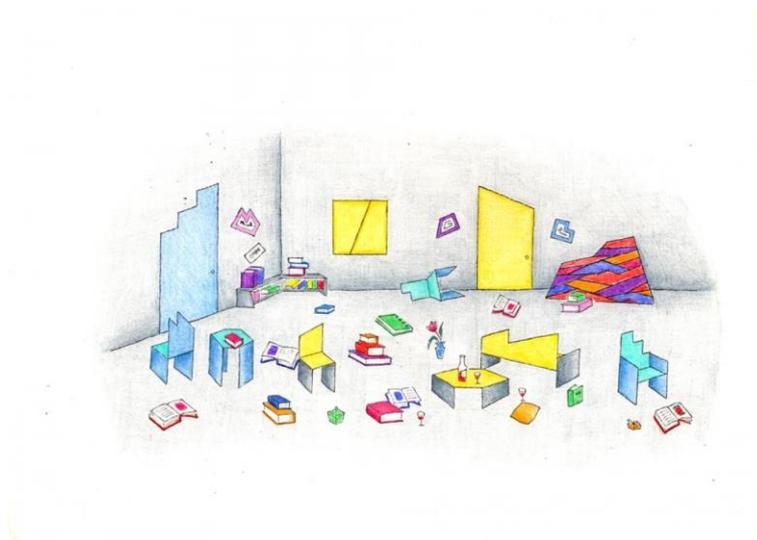


[fig 76]
 Guy de Cointet, *Tell me*, 1979, vue de la performance (reprise),
 « Nouveau Festival », Centre Pompidou, Paris, 2013.
 ©Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.
 Photo : Laurent Friquet.

On remarque aussi que les objets scéniques imaginés en dessin dans les carnets de notes ressemblent à s'y méprendre à du design contemporain : que le lecteur observe un extrait du catalogue de la marque danoise HAY pour exemple [fig 76 et 77] : les plateaux, les meubles de décoration qui attirent aujourd'hui une certaine catégorie d'acheteurs ressemblent à s'y méprendre aux *props* créées par l'artiste. Guy de Cointet a peut-être anticipé de trente ans notre relation aux environnements matériels et à la place du design contemporain, aux lignes épurées et aux formes de nos espaces de vie



[fig 76]



[fig 77]

Guy de Cointet, *De toutes les couleurs*, Théâtre du Rond-Point, Paris, 1982, croquis préparatoires, collection Museo Reina Sofia Centro de Arte, Madrid
© Guy de Cointet Society et Air de Paris.

Philippe Ramette est peut-être celui qui a joué le plus avec les limites entre art contemporain et design contemporain en confiant la fabrication de ses prothèses et de certains prototypes à des artisans d'art²³³ [fig 78] : ce partenariat donne à ses objets leur patine, leur marque et montre aussi l'intérêt double pour leur auteur à utiliser et replacer en vitrine ce qui a été utilisé, ce qui a servi. Le support d'exposition, le socle ou le présentoir place l'objet qui a été porté dans un contexte contemplatif, quand la trace de son usage est elle invisible. L'objet semble inutilisable par le mode d'exposition choisi mais il peut tout aussi bien servir parce que son intitulé y invite. C'est toujours un objet « à faire » quelque chose chez Ramette : le plasticien a-t-il joué sur le désir suscité par ses objets tels qu'ils sont montrés, acquis par des Fonds Régionaux puis sortis de leurs réserves le temps d'une programmation temporaire?



[fig 78]
Philippe Ramette, *Objet Intolérable*, 1991,
prototype, laiton, verre,
liège, 13,5 x 19 cm,
collection particulière.
© Galerie Xippas, Paris.

²³³ Cf. Section *Plasticiens, assistants, entreprise*, p. 248.

Les vases importés d'Extrême Orient par Isabelle Cornaro sont aussi archivés, listés puis replacés pour les besoins du montage de l'exposition, selon un plan d'assemblage bien précis. L'acquéreur d'une version des *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* aura également en main au moment de l'achat un schéma de mise en espace de l'œuvre, tel que l'artiste l'a élaboré. En devenant le propriétaire de l'œuvre, le collectionneur peut tout aussi bien décider de ne pas respecter le « cahier des charges » et d'agir à sa guise, en particulier lorsqu'il s'agit d'ajouter une production d'art contemporain à sa collection personnelle : et ce salon d'exposition, pratique de la haute bourgeoisie, d'être à nouveau configuré selon l'univers de son propriétaire, la valeur de son mobilier. La boucle est bouclée. Isabelle Cornaro a sorti des objets de leurs réserves, les a défaits de leurs possesseurs respectifs, mais laisse la possibilité, en vendant certaines de ses productions, de les replacer dans le même schéma de propriété de collections et de l'art de leur présentation. Entrer le nom de l'artiste dans un moteur de recherche, c'est découvrir aussi des pièces d'acquéreurs privés, entre New York et Genève, qui placent les tableaux-objets au côté d'autres toiles de maîtres, de meubles anciens, d'objets reçus en héritage. Ces propriétaires fortunés n'omettent également pas le soin, pour certains, de diffuser sur les réseaux sociaux la pièce nouvellement acquise, comme pour ajouter de l'attraction au spectacle. L'image peut même finir par se retrouver dans un exemplaire d'une revue destinée à la décoration, partageant l'univers des plus belles demeures et de leurs architectures.

« L'œuvre d'art contemporain » si l'on doit ainsi la qualifier se situe alors à la limite des arts appliqués et des arts plastiques : questionnant la nature et les codes des productions industrielles, elle devient elle-même un objet décoratif. L'art du *display* sur lequel joue l'artiste condense à la fois une pratique plastique personnelle et une dimension socio-culturelle. Des acheteurs qui souhaitent acquérir une version de la série *Paysage* sont des amateurs éclairés, possédant l'art de combiner des productions artistiques de différentes époques et de les accorder. L'artiste a joué sur cette particularité et s'est intégrée aussi dans ce même circuit pour en questionner les codes. Elle ne fabrique pas à proprement parler les objets exposés mais crée leur mise en espace, leurs degrés de relations. Sa manière de procéder laisse également une part de responsabilité aux monteurs de ses installations car des assistants vont chercher des objets requis pour les assemblages. La part d'enquête sur le terrain est confiée à des experts. C'est donc aussi un art de façonner un réseau d'intervenants autour de l'œuvre en élaboration.

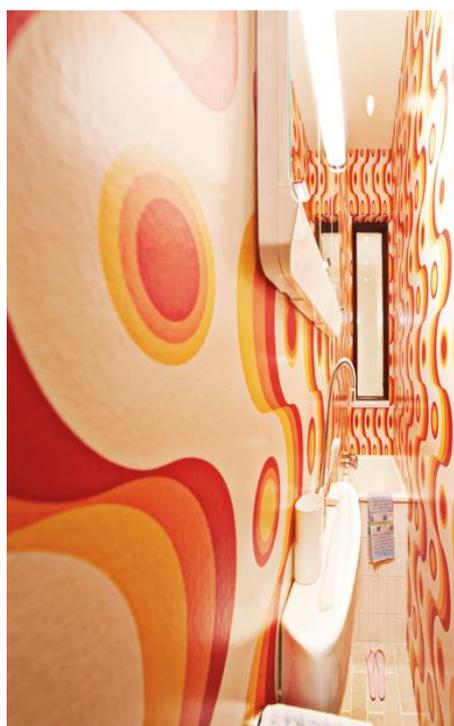
Les œuvres exposées ne sont plus pensées comme objets d'art réunissant un ensemble de composantes chromatiques, formelles, visuelles, ce sont des éléments pensés par des plasticiens qui sont introduits dans un contexte où se côtoient plusieurs disciplines artistiques, chargées de questionner leur statut. L'œuvre dont il est question est cette manipulation de sens renfermée

par le mot «objet» pour l'exploiter dans des codes propres à l'art au sens académique du terme et aux genres qui lui sont associés : «les objets n'existent pas hors de tout contexte : ils s'inscrivent dans une chorégraphie d'interactions complexe»²³⁴. Chaque binôme d'artiste que nous avons étudié ici possède cet aspect fondamental dans son travail et entretient également une certaine confusion quant à la polysémie que recouvre le concept : par *objet*, ils désignent aussi ce que sont devenus leur Œuvre dans son ensemble, à la suite des manipulations qu'ils ont fait subir à des objets de consommation courante : chaise, table, voiture, machine à écrire, règle, compas. Chaque *item* peut signifier un comportement, une attitude, une réflexion, c'est une sorte d'indicateur d'humeur, à multiples fréquences.

Chaque artiste qui plus est questionne le pouvoir des objets comme archétypes, à savoir ces modèles originaux ou idéaux sur lesquels sont faits un ouvrage. Lorsque Deyan Sudjic parle dans son essai du «paysage domestique» il le conçoit comme calibré par des «archétypes de toutes natures, qui vont de la maison familiale à la table, en passant par la chaise et l'assiette»²³⁵ : Erwin Wurm a travaillé sur cette dimension dans *Narrow house* [fig 79].

²³⁴ *Ibid.*, p. 69.

²³⁵ *Ibid.*, p. 82.



[fig 79]
Erwin Wurm, *Narrow House*, 2010, installation (et détails), matériaux mixtes, 7 x 1,3 x 16 m, vue de l'exposition « Sculpture at Pilane 2015 », Klövedal, Suède, 2015. Courtesy Sculpture at Pilane 2015.

En surdimensionnant les extérieurs domestiques ou en rétrécissant leurs intérieurs, leurs espaces de circulation privés, Erwin Wurm pose la question de la construction de leurs images dans notre culture : est-ce parce que l'on va se servir d'un fauteuil ergonomique que l'on gagnera en confort et en efficacité ou que l'on aura pour son bureau un fauteuil d'architecte à tête pivotante qui nous donnera un air beau au travail? Il y va de l'objet qui va servir un sujet vu s'en servant : on doit s'apercevoir qu'avec l'objet que l'on possède il y aurait toujours cette possibilité de le laisser se voir sans utilité. Moins un objet est utile, plus il est jugé précieux. Si art et design se partagent un même pouvoir ils n'ont pas la même finalité : ils concourent tous deux à «transformer un matériau en objet inestimable mais l'un en tant qu'outil critique, l'autre en guide pratique du savoir-vivre»²³⁶. La finalité du design serait marchande et matérialiste quand celle de l'art serait désintéressée et contemplative : ces deux domaines fusionnent tant et si bien aujourd'hui qu'ils assimilent l'un et l'autre leurs codes pour renouveler leurs pratiques, leurs genres. Une réflexivité de ces catégories a été incarnée, dans la première décennie du vingtième-siècle et alors même que le terme *design* ne renvoyait à pas à cette pratique institutionnalisée et enseignée aujourd'hui dans des écoles intégrées au cursus des Beaux-Arts, par le geste conceptuel du *ready-made*. Pour reprendre l'analyse de Deyan Sudjic, «l'impact de la fabrication en série sur la culture et la relation aux objets industriels [...] le processus -et peut-être aussi les objectifs- de la création artistique s'est rapproché du design et de la fabrication»²³⁷. L'organigramme de l'art contemporain, de ses hiérarchies, est aujourd'hui de plus en plus dirigé vers des circuits de production, d'entreprises, d'agents d'artistes, de dispositifs de présentation s'inspirant du marketing publicitaire. Cette dynamique découlerait peut-être de la mutation progressive du statut de l'objet, de ses significations, depuis les années soixante et l'ère de la production de masse.

La série *Paysage* d'Isabelle Cornaro explore également cette dimension : ses installations sont en quelque sorte une manière de décortiquer l'assemblage des rouages d'un objet et par là même, en seconde lecture, de réfléchir le sens du terme *assemblage* comme pratique plastique de l'art moderne du vingtième-siècle. La plasticienne invite à entrer dans la genèse d'un objet, de ses moules de fabrication à sa mise en espace : elle expose le réseau complexe de leurs composantes pour en arriver à un ensemble cohérent. Seulement, au lieu de le restituer en cet état, elle intervertit les milieux dans de multiples séquences visuelles et sonores, mélangeant

²³⁶ *Ibid.*, p. 204.

²³⁷ *Ibid.*, p. 224.

des objets qui n'auraient pas dû se rencontrer. Est-ce pour cette raison qu'autant de visiteurs se sont plus à passer devant les projecteurs diffusant la vidéo *Choses*²³⁸, pour voir apparaître comme par impression sur leurs corps, leurs visages, des séquences animées d'objets venus de mondes très différents, en un laps de temps très court : des vidéos de quelques minutes où des successions d'objets projetés à des cadences variables, des flashes colorés, s'avérait presque hypnotique?

Deyan Sudjic explique que nous sommes «conditionnés» pour comprendre le réseau qui amène à faire fonctionner un objet. Mais ne nous trouvons-nous pas désemparés en étant intégrés au sein du rouage, dans l'envers du mécanisme? Là où des objets sont façonnés, moulés, répliqués? Ils nous sont certes présentés comme pièces réunies dans un même espace mais rien ne nous est dit sur ce rayonnement en lui-même. Au lieu de penser l'assemblage comme geste artistique aboutissant à un objet d'art inutile, exposé dans une institution, les plasticiens vont renverser cette vision en proposant de créer un assemblage d'objets usuels, d'origines diverses, pour penser une nouvelle pratique au cœur des arts plastiques. Le design est pluri sensoriel, puisqu'au contact de l'objet une palette visuelle, tactile, auditive se déploie à la fois pour nous séduire et provoquer des réactions.

La particularité de productions d'art contemporain que nous étudions ici est de mettre cette relation à distance, de la suggérer par des détails, des clins d'œil à certains dispositifs qui donnent un «air design» tout en empêchant de s'approcher de trop près des objets qu'elles mettent en évidence :

- les *One Minute Sculptures* élaborées par Erwin Wurm sont des postures acrobatiques qui font s'associer des sujets à des objets de consommation courante détournés de leur fonction, et ce dans une durée limitée.

- les prototypes de Philippe Ramette sont un modèle exemplaire, l'étape décisive d'un projet mais ne sont pas directement destinés à une exploitation marchande ; même si le plasticien a revêtu ces dernières années bien des aspects du «travailleur contemporain» en étroite relation avec les sphères du capital²³⁹.

- les séries *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* d'Isabelle Cornaro transforment chaque objet en forme abstraite, associe des éléments originaux à leurs répliques sur une

²³⁸ I. Cornaro, *Choses*, 2014, 2'06, 16mm numérisé, couleur, muet.

[En ligne <https://isabellecornaro.com/films/choses/>]. Courtesy de l'artiste.

²³⁹ C'est la thèse défendue par le sociologue Pierre-Michel Menger dans son ouvrage *Du labeur à l'oeuvre : portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2003. Il développe l'idée que l'artiste est en étroite collaboration avec des artisans de métier mais aussi des cabinets de design, et participerait donc de la production et de l'institutionnalisation de ses oeuvres.

même plateforme, soumis à une technique picturale qui se déploie en volume dans l'espace d'exposition.

- les décors imaginés par Guy de Cointet attribuent une qualité et un nom à des supports minimaux, des volumes colorés, qui formellement n'en ont pas les spécificités.

Le point de jonction entre ces pratiques mêlant à la fois arts plastiques et arts appliqués, est une troisième part intervenant dans la dialectique comme relève, celle qui navigue autour de sujet et objet pour en devenir forme englobante et perceptive : un spectateur qui de *public* à *participant* deviendra un véritable *inter actant*.

Les œuvres respectives des quatre artistes de notre corpus bousculent les codes de nos espaces en maniant continuellement deux concepts qu'elles dialectisent. La relation sujet-objet sur le plan physique se double d'une réflexion sur les déterminations philosophiques que celles-ci engendrent, faisant évoluer cette paire dans nos consciences. La conciliation de sujet et d'objet au cœur d'une production artistique crée un nouvel espace en lequel l'observateur joue un rôle décisif. Le concept de sujet comprendrait alors à la fois les identités de public et de créateur comme « producteurs d'expériences » ou « ingénieurs d'effets » pour reprendre le terme du philosophe Yves Michaud²⁴⁰. Une question reste en suspens : est-ce le spectateur, le contemplateur ou l'utilisateur en puissance qui donne à une forme d'art une nouvelle dimension ? Sa possible indifférence ou son souhait de partage sont-ils déterminants dans la poursuite d'un travail ? Exemple : lorsque l'objet devient une maquette au centre du dispositif stratégique du plasticien auxerrois, le « je » artiste, Philippe Ramette, passe progressivement d'un paysage lamartinien, d'un « moi romantique », à un lieu commun, la cité. Son parcours part d'installations où il se conçoit comme solitaire d'une création à l'état expérimental pour mener à celles qui incluent déjà dans la matière poétique de l'œuvre le potentiel d'un groupe, d'un environnement préexistant.

²⁴⁰ Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

RELÈVE

*Quand on rêve, la pensée prend des formes dramatiques. C'est ce que disait Dryden.
La nuit, lorsque nous rêvons, nous sommes l'acteur, l'auteur, le spectateur et le théâtre.
Nous sommes tout.*

Jorge Luis Borges et Ernesto Sabato, *Conversations à Buenos Aires*, éditions 10/18, coll. «Bibliothèques», 2001, p. 95.

SUJET-OBJET-PROJET : DIALECTIQUE EPROUVEE

De l'individuel au collectif, du singulier au pluriel, sujet-objet-projet sont dévoilés sous différentes qualités de regards et en divers sites : galeries et résidences ; fonds régionaux ; parcours ou événements artistiques tenant compte de données historiques et géographiques. Le nouvel espace construit s'enrichit de la part explicite ou implicite du spectateur qui agit comme un médiateur au procédé de création. Son entremise est destinée à amener un accord, un accommodement entre deux composantes au sein du protocole voulu par le plasticien. Le spectateur est un acteur et performeur qui donne lui aussi les règles du jeu à suivre. C'est aussi en fonction de lui que Ramette réoriente l'usage potentiel de ses objets, que Wurm fait évoluer les instructions des *One Minute Sculptures*, que de Cointet codifie une partie de ses images et performances, enfin, que Cornaro décompose des séquences entières de ses installations en fonction d'un témoin oculaire. Cette inclusion progressive du public, qui permet de passer de la fiction représentée par le croquis de l'artiste à l'effectivité de son déroulement, constitue l'élément manquant d'un chaînon unifiant la poïétique de l'œuvre au contemplateur.

Publics en présence

Ce *quidam*, cet être quelconque choisi au hasard parmi des passants, les coupures d'un journal ou tout simplement présent lors de l'exposition incarne ce que le théoricien d'art Marc Jimenez nomme « l'instance performative »²⁴¹ : celle-ci participe de l'accomplissement de l'œuvre en incarnant une figure-type, un rôle précis qu'on lui assigne préalablement ou bien qu'elle tient de manière accidentelle. Sur ce point, précisons que les indications textuelles produites par Erwin Wurm associées à leur traduction graphique font directement référence à la distinction que le philosophe anglais John Langshaw Austin établit entre les énoncés performatifs, qui constituent simultanément l'acte auxquels ils renvoient, et les énoncés constatifs, affirmations qui se réfèrent au vrai ou au faux²⁴². Quant à l'utilité des objets de Philippe Ramette, elle serait évidente lorsque les titres font parfois fonction de mode d'emploi.

²⁴¹ M. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », « La crise de l'art contemporain », IX, « Les enjeux du débat », 2005, p.153. « L'art contemporain ne se contente pas de mettre en représentation. Il en appelle à la capacité de juger, d'apprécier, de contempler, de méditer ou de... s'ennuyer de la part du public. Ses énoncés et ses propositions sont en eux-mêmes des actes et ceux-ci opèrent de façon performative. Cet "art-action" fait plus que montrer. Il agit et sollicite la participation active des spectateurs-acteurs qui contribuent à l'élaboration de l'oeuvre. »

²⁴² J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (Traduction de Gilles Lane) et *Le langage de la perception*, Éditions Armand Colin, Paris, 1971 (Traduction de Paul Gochet).

Presque comme une science appliquée, son œuvre est semblable à une percée dans le domaine de la sémantique performative puisqu'il ajoute aux plus simples ustensiles « boîte », « machine », « fauteuil » ou encore aux plus abstraits ou métaphysiques « objets » et « espaces », les actions incongrues de « foudroiement », « voyage dans le temps », « manipulation du vide ». De tels actes, renvoyant certes au domaine de l'hypothétique, obéissent à la même logique injonctive d'Erwin Wurm, qui à la différence du plasticien auxerrois n'utilise pas de proposition infinitive mais une construction impérative d'où émerge le « vous » concerné.

Le concours du public participant à l'œuvre, sa conduite et son accomplissement restituent en premier lieu, dans le cadre artistique contemporain que nous privilégions, un savant mélange de deux pôles : activité et passivité. Les œuvres dont il est question dévoilent pour certaines autant le corps de l'artiste que la présence du public, de spectateurs, dont la seule présence même muette et immobile est indispensable à leur accomplissement : elle l'est d'autant plus lorsque l'expérience créée par le plasticien épouse à s'y méprendre le cadre de vies ordinaires.

Chez Philippe Ramette en particulier, c'est entre curiosité naturelle et hésitation que le spectateur peut ou bien se décider à franchir le pas et actualiser le phénomène (essayer l'objet) ou bien rester en retrait du cadre en lequel le prototype est exposé : la foule interrogée lors d'une rétrospective en 2001 à la Galerie Xippas se demandait si oui ou non, l'objet pouvait et allait servir, s'il est disponible à la vente. L'artiste entretient cette indécision en exposant la plupart de ses réalisations sans délimitation stricte entre l'espace de l'objet et celui du visiteur. Si le décalage temporel et spatial voulu par Ramette peut certes demeurer un obstacle à la compréhension de l'objet perçu, abordé dans toutes les dimensions de sa maquette, ce dernier s'insère en même temps dans un si parfait immobilisme qu'il parvient à se fondre avec aisance et discrétion dans le cadre de notre expérience. Certains devaient ainsi décrire un tour complet autour de la chose (lecture de l'œuvre semblable à la numérisation d'un scanner) pour s'étonner de son aspect et de sa fonction dérisoire, difficilement lisible en raison d'une minime légende. L'objet dans l'acte contemplateur même impliquait que l'on y revienne à deux fois. Cet espace projeté par le plasticien dans son œuvre, sous-entendu comme dédié au groupe ou à la collectivité future, se fixe par principe sur son pouvoir de libre-arbitre : à l'image de ce que Philippe Ramette déclare à propos du *Harnais* : « il n'est pas un carcan. C'est un jeu de pressions qui permet de l'enfiler et de le quitter. L'utilisateur est donc libre [...] Cette idée de libre-arbitre est nécessaire à la compréhension de l'ensemble de mon travail »²⁴³. Il n'y a pas d'obligation à

²⁴³ Philippe Ramette, « Entretiens », Le Collège Editions, dir. Jean-Yves Jouannais, 1995.

se servir effectivement de l'objet abordé, c'est juste l'incitation exprimée à travers le manuel de l'éventuel utilisateur qui lui est soumise. Le moment de réunification entre être et chose correspond alors aisément à cette prise de conscience développée par Hegel dans le premier tome de la *Phénoménologie de l'esprit*²⁴⁴ : un moment « spéculatif »²⁴⁵ où le concept, identité vivante et mouvante apparaît dans toute sa fluidité. Il semblerait que le spectateur-performer ou le possible manipulateur soit le spéculateur en question. Le public, cette troisième instance indispensable au projet en création, sait que la civilisation et l'Histoire ont instruit les concepts de sujet et d'objet au sein de propositions verbales et qu'ils se conçoivent comme modalités d'action et de réflexion capitales. Mais dans leur activité artistique, ils se rendent aussi compte qu'être et chose manipulés par les artistes, dans leur identité propre, leur nature, ne cessent d'évoluer au cœur de drôles d'histoires, de petites fictions. Comme le narre Philippe Ramette à propos d'*Espace Meeting*, toute œuvre commence chez lui par un rêve, un « c'est l'histoire de » où un « il était fois » en attendant de poursuivre l'aventure avec tout un chacun. Le spectateur comprend qu'il y prend part, le temps du ridicule sur une scène viennoise ou rêveur dans des ballades sous-marines.

Entre l'attitude active ou passive du public qui se confronte aux créations, un point reste sensible et mérite d'être abordé dans sa complexité. Face à ces installations propres à ce que l'on nomme « l'art participatif », doit-on en rester à l'éternel et contraignant « toucher avec les yeux »? Exposé à l'occasion de l'événement *Trahisons(Collection)* au CAPC de Bordeaux en 2008, *L'espace à culpabilité* fut sujet à controverses. Lorsqu'un spectateur s'avança pour monter sur la fine estrade de cette pièce semblable à un mobilier et ainsi intégrer l'espace qui lui était réservé, un vigile présent dans la salle arrêta d'un geste l'opportuniste profanateur : « s'il vous plaît c'est interdit ». Le dilemme émane de l'objet prêté par son créateur pour l'exposition : il est justement (et peut-être trop) situé entre l'hypothèse d'une utilisation et son accession au rang de fait de l'art disposé dans l'enceinte muséale, laquelle du fait de cette sacralisation encore douteuse du travail artistique contemporain ordonne au public de ne toucher qu'avec les yeux. Ce serait à tort réduire le travail de Ramette à sa finalité : contemplation active, participation et plus loin appropriation d'une pièce austère comme nouveau territoire ou domicile. Espace où le sujet tout en étant confronté de face à une simple paroi de bois poli, isolé entre deux murs d'ébène, n'a jamais été pourtant aussi proche d'un second ou tiers « culpabilisé » puisque la cage conçue par le plasticien juxtapose trois zones habitables. Réduire le présent espace à l'univocité

²⁴⁴ F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 38.

²⁴⁵ Qui ne doit pas se laisser confondre avec le spéculatif au sens ordinaire du terme, à savoir l'activité intellectuelle purement théorique, indépendante de toute relation à une nature extérieure.

d'une pièce de collection ne saurait être louable pour son auteur. Elle ferait de l'œuvre présentée un objet à la fois d'interrogation et de convoitise mais surtout de frustration pour le spectateur qui se demandera toujours à quoi cela sert. Possesseur en puissance, le sujet prédateur de l'objet se retrouve bien pourtant dans l'embarras face à cette chose d'un autre monde dont aucun manuel d'utilisation n'est à sa portée ; et pour cause, c'est à lui de concevoir le manuel d'emploi. L'art et son fait ne servent à rien, certes, le principe d'expérience désintéressée se pose au cœur de cette problématique, mais si Ramette pousse bel et bien à l'éventuelle utilisation de l'objet qu'il nous prête, c'est dans un souci non statique de simple observation. Usant bien souvent à tort (jusqu'à le ruiner) du matériau de bois à l'ère technicienne, il se situerait ici dans l'actualité d'un nouveau modèle voulu en soi comme *artefact*. Le pas décisif de la salle à l'espace vacant plonge le contemporain dans une aire de jeu : le socle constitue un espace de réserve et agit comme réceptacle à ses possibles réactions. L'objet comme pièce de musée est plus que valable en son sens domestique : il est en attente de domesticité, d'acquisition renouvelée par les spectateurs qui se succéderont à l'entrée. C'est peut-être aussi en ce sens que l'objet *posséderait* une âme. Ramette demande à son contemporain de produire lui-même un travail artistique actuel, la fabrique d'une expérimentation créatrice.

Erwin Wurm entend bien tracer le trajet de son public sur un autre système. La relation activité-passivité qu'il noue avec son spectateur est construite sur deux aspects antagonistes : ou bien rompre la hiérarchie entre producteur et destinataire (dans un élan de démocratisation), ou bien revendiquer la part tout à fait imprévue, inattendue du récepteur (qui n'est plus qu'un élément aveugle de la proposition, n'ayant même plus besoin de savoir qu'il serait inclus dans le processus artistique). Le secret de la stratégie de l'artiste, qui dissimule sous une posture ironique, la force et la ténacité créatrice de l'avant-garde, est d'incorporer cette seconde caractéristique sous l'apparence de la première. Il souligne que « les personnes qu'il convoque n'ont pas à faire part d'une preuve de créativité ou d'un signe d'intelligence, à part peut-être le fait de se rendre compte que ce n'est pas le moment d'être originales »²⁴⁶. Il incite à penser que le jeu du plasticien doit être pris très au sérieux puisqu'il s'insinue jusque dans les sphères institutionnelles, les cadres et limites d'un patrimoine culturel. Le spectateur doit donc idéalement, de par sa seule présence comme participant à l'expérience du plasticien, en retirer un motif d'apprentissage et fournir en retour un élément de réponse. *A contrario*, dans les faits, certains observateurs concernés confiaient qu'ils ne se pensaient pas capables d'accomplir la tâche qui leur était décrite sur papier. C'est entre leur acte effectif, leur volonté de puissance (et non de domination sur l'objet qu'ils choisissent pour partenaire) et leur peur du ridicule que les performeurs intègrent ou réfutent le principe du projet, toujours entre transgression des apparences et dépassement des contradictions construites par la logique.

La part du spectateur a donc toute son importance puisqu'elle est la clef, l'indice qui permet virtuellement au contemplateur du cliché photographique restituant l'événement de s'identifier à une posture. Cette dédicace à tout homme ou femme doué de raison, n'ayant pas à faire la démonstration d'une intelligence supérieure pour se comporter de manière absurde, vient une fois de plus donner à l'œuvre une nouvelle preuve de sa pertinence. Dans chaque composition, l'artiste autrichien se propose en effet de confier à une personne sensée de prime abord, une démarche insensée de nature. Les sujets-spectateurs incarnent à leur manière ce que nous sous-entendons lorsque nous voyons pour la première fois la masse objective et la pose subjective esquissée parallèlement dans le dessin du plasticien. Il s'agit d'une re-connaissance (une nouvelle connaissance de l'être et non une simple impression de déjà vu) et de défaire la personne de son caractère (puisque'on demande à celle-ci d'adopter une attitude absurde ou incohérente). Celui-ci lui donne de la consistance en allant à l'encontre des idées reçues et lui

²⁴⁶ E. Wurm, *The artist who swallowed the world*, op. cit., p. 290.

permet de faire expérience de l'entier usage de son corps comme matériau, de projeter dans l'œuvre en élaboration l'expression de multiples comportements. En clair, il dessine de nouvelles morphologies. Si les performeurs de ses pièces ont pour ordre de s'en tenir aux instructions précises dont il leur fait part, il ne peut cependant anticiper un possible effet de surprise, des gestes ou des postures inattendues. C'est toute la difficulté de se comprendre à la fois comme sculpteur et performeur : déconstruire pour mieux reconstruire, changer de moule et de volume. On analysera dans la réflexion suivante comment Erwin Wurm est arrivé à déclencher cette dynamique dans son travail.

Son Œuvre interroge cette capacité du sujet à être sans cesse modulable. Il faut faire bouger le corps, le mettre en contact avec une matière spécifique ou des objets aux formes rondes, cubiques ou complexes, pour le rendre aussi sculptural que ne le serait de la terre glaise. Influencé par les pratiques développées dans les années soixante, en particulier celles de Franz Erhard Walther, Erwin Wurm s'est nourri de cette extension du genre sculptural pour mettre en relation jusqu'à un point culminant objet et action sur l'objet. C'est en attribuant de nouvelles fonctions aux objets et en les rattachant à des sujets qu'il va pouvoir réécrire une identité à chacun d'entre eux. *Les One Minute Sculptures* ont ainsi pour principe une création et une substitution d'une forme par une autre en évolution constante. Elles sont une recherche sur le potentiel du corps humain à devenir un volume changeant. C'est le corps qui est plastique : il reflète une intériorité, une conscience individuelle qui par un changement de posture, de situations dans l'espace, s'en trouvera altéré. C'est une peau faite d'organes assemblés en un certain tout qu'un plasticien peut travailler comme n'importe quel autre matériau : marbre, métal, bois.

Si Wurm se consacre aujourd'hui exclusivement à développer ces performances (hors cadre de commande publique ou d'exposition collective) et dont la récente monographie vient de fêter les vingt ans de réalisation²⁴⁷, les premières productions de cette activité mettent en avant non le corps d'un sujet et sa physionomie, mais des objets sculptés, des postures d'objets. Elles constituent en cela l'amorce de sa réflexion entre individualité et matérialité dans son œuvre. L'artiste subdivise chaque travail sculptural en sous-catégories : tout support, tout matériau qu'il modifie est pensé corrélativement en terme de sculpture. Sculpter désigne, rappelons-le, la capacité de donner la forme à un matériau en trois dimensions mais aussi de faire évoluer cette forme au cours de cette activité. Il y a ainsi une distinction entre les sculptures dites « performatives » (qui réalisent une action par le fait même de leurs énonciations), là où

²⁴⁷ C. Steinle, S. Baker, M. Gabriel et P. Weibel, *Erwin Wurm : One Minute Sculptures. 1997-2017*, Berlin, Hatje Cantz, 2017.

des objets sculptés à partir de matériaux naturels ou industriels ont des postures, des torsions visibles [fig 80], et les *One Minute Sculptures* où les sujets, au contact d'objets du quotidien sont figés dans des postures inattendues, et dont le schéma de réalisation est inscrit sur l'objet avec lequel ils devront interagir. Que les objets sculptés soient qualifiés de performatifs, comme s'ils s'animaient sous nos yeux ou possédaient une physionomie, et que les sujets soient qualifiés de sculptures, de formes en train de se faire, accentue l'idée que le corps, l'enveloppe du sujet et l'attitude qui lui est corrélée sont partie d'une même unité.



[fig 80]

Erwin Wurm, *Muddy earth*, sculpture, bronze, métal, patine, 56 x 188 x 65 cm, 2016. © Studio Erwin Wurm

L'objet autant que le sujet sont chez Wurm des phénomènes propres à la définition de la plasticité : en attente et redevable de forme. Il s'y produit même une certaine fusion quand des sculptures d'architectures ou de maisons semblent sortir de lave, d'un métal en action, en train d'évoluer [fig 81] Wurm ne donne pas une forme pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle est en train d'advenir. C'est aussi pour cette raison que les *One Minute Sculptures* ne durent qu'un temps limité, qu'elles sont réalisées chaque année dans un contexte différent. L'environnement autant que les protagonistes de ses sculptures ont une importance dans le processus de création. Que le plasticien choisisse même aujourd'hui de confier ses réalisations à des danseurs professionnels indique son besoin d'exprimer le plus rigoureusement et lentement possible cette plasticité des corps. Sujet et objet sont d'ailleurs davantage fusionnels dans les récentes séries qu'opposés. Certaines sculptures sont en fait des objets anthropomorphiques : les *Fat house*, *Fat bus* [fig 82] ont des formes obèses comme des humains pourraient l'être, leur peau est rose, rouge, beige, jaune, argenté et de taille diverses. La série *Obedience/Disobedience* [fig 83] condense des états d'humeur, des comportements, qui pourraient répondre aux *Prothèses à dignité/humilité* de Philippe Ramette, sauf qu'ici ce ne sont pas des prototypes mais bel et bien des sculptures d'humains sans visages, qui ne figurent matériellement que la présence d'un volume pour exprimer des gestes. *Narrow* reflète les portions exigües de l'installation monumentale *Narrow house* exposée en extérieur à la biennale de Venise.



[fig 81]

Erwin Wurm, *Mies van der Rohe-Melting*, sculpture, résine, peinture, 110 x 73 x 92 cm, 2016. © Studio Erwin Wurm.

Photo : Vincent Everarts.



[fig 82]

Erwin Wurm, *Fat house*, installation, métal, polystyrène, aluminium, installation électrique, 5,4 x 10 x 7 m, 2003, vue de l'exposition *Wear me out*, Middleheimmuseum, Antwerp, Belgique, 2011. Photo : Jesse Willems ; *Fat bus*, *model*, sculpture, résine, peinture acrylique, 52 x 124 x 70 cm, 2016. © Studio Erwin Wurm.



[fig 83]

Erwin Wurm, *Obedience*, sculpture, résine, tissu, 54 x 30 x 16 cm et 47 x 30 x 16 cm, 2016. © Studio Erwin Wurm.

Les «sculptures performatives», comme leur nom l'indique, désignent en même temps qu'elles l'accomplissent une action, une émotion. Elles renvoient soit à des fournitures du mobilier urbain, des objets du quotidien, un matériel, un vêtement, soit des formes abstraites et rugueuses que l'artiste lui-même est photographié en train de modeler avec son propre corps : la dialectique sujet-objet devient ici osmose et marque l'ensevelissement d'une forme par l'autre où des attitudes humaines et des états figés dans le matériau minéral ou industriel se fondent. On dépasse ici le stade de la confrontation ou de l'opposition ou de la complémentarité entre sujet et objet que mettent en lumière les *One Minute Sculptures* pour en arriver à des objets coulants, liquéfiés et des sujets malléables comme de la pâte d'argile dont on ne sait précisément caractériser la forme aboutie : la plasticité dont nous parlions dans la précédente réflexion est ici perceptible.

Ce que Wurm nomme *Photographic sculptures* sont autant des amorces de la série définitive des *One Minute Sculptures* initiées en 1997 que des essais, des tentatives d'incursions dans d'autres domaines : la mode, avec une collaboration pour le magazine *Vogue* et une série sur des prêtres et des bonnes soeurs. On pourrait émettre une réserve quant à ces incursions dans deux mondes qui ont déjà leur propre symbolique et dont le principe initial perdrait de son acuité : le risque est que ce procédé ne devienne une marque de fabrique, une recette que certains domaines éloignés des arts plastiques pourraient intégrer à leur propre discours ou à leur publicité. C'est lorsque Wurm implique des sujets de la vie civile, dans différentes villes comme Taipei, Cahors ou Appenzell ou des inconnus pour accomplir les performances dans les premières séries de 1997, que son dispositif prend de l'ampleur et que la dialectique de sujet et d'objet devient évidente. Les «sculptures photographiques» orientent progressivement le spectateur vers les *One Minute Sculptures* et leur procédé précis, cadré, qui permettent l'interaction entre sujet et objet. L'intérêt est de voir, sur les différents clichés, comment Wurm cherche un alliage progressif du sujet à l'objet alors qu'au départ, il ne compose ses sculptures qu'entre des objets du quotidien, des aliments, des meubles, des outils de bureau, de la vaisselle. C'est lorsqu'il implique peu à peu des membres du corps humains, photographiés en gros plan, que l'on voit s'amorcer la série qu'il poursuit toujours aujourd'hui. Tantôt les objets sont eux-même en équilibre, tantôt ils le créent au contact d'êtres humains.

La série *Instructions for idleness* [fig 84] implique Wurm lui-même dans un ensemble de photographies où le sujet-artiste indique par une légende différents états de conscience à adopter. C'est avec *House attack, performance* [fig 85] l'une des rares fois où il se met en scène sous un objectif photographique : ce n'est pas cette fois dans l'intimité de son lieu de travail, son studio d'artiste en pleine réalisation, mais par une mise en scène qui s'apparenterait à un

manuel de la parfaite négligence, où chaque cliché est accompagné d'une légende débutant par des verbes d'actions sur le mode impératif. Ce sont des instructions d'attitudes à adopter et qui sont le contraire d'une attitude exemplaire. Les quelques objets présents ne sont là que pour mieux accompagner ou souligner l'attitude négligé du sujet qu'incarne l'artiste. Dans une sorte de contre manuel de la vie domestique, Erwin Wurm crée des attitudes de lenteur, d'ennui volontaire : à l'inverse de Philippe Ramette et de son élégance visible lors d'une performance qui officialise l'outil qu'il a inventé, il incarne davantage le type d'un être reclus sur lui-même, dans l'enfermement. Il montre d'autant plus cette part inavouable en société de sujets qui dans leur intimité ne se comportent pas du tout comme le paraître devrait le laisser penser. C'est un éloge au relâchement, à la flemmardise, à l'ennui ou à l'insouciance. Ce sont des états d'humeur que personne ne veut voir, rencontrer ou accomplir devant d'autres.



[fig 84]

Erwin Wurm, *Watch TV all day long*, photographie couleur,
65 x 43 cm, 2001. © Studio Erwin Wurm

Il est ainsi étrange de voir comment le plasticien va d'une part solidifier des corps humains et des objets pouvant leur être associés dans des sculptures installés dans des sites spécifiques, obéissant par là au principe de la commande publique, et d'autre part organiser leur mise en action par des performances, impliquant nécessairement les mouvements de leurs acteurs, des états de suspension, d'équilibre et de chute. Le compromis que l'artiste a trouvé pour ces deux aspects dissociés dans son œuvre serait l'installation vidéo *Tell* [fig 86] dans laquelle, sur un mode narratif (et une citation du film de Quentin Tarantino *Pulp Fiction*), deux individus ont une conversation dans une Porsche, quand par un moment d'inattention celle-ci poursuit sa route à la verticale d'un immeuble. La voiture s'arrête et le couple sort, descend de l'immeuble le long du mur. Wurm apparaît dans cette séquence en actionnant une sorte de levier qui fait bifurquer la voiture. Cette réalisation fait partie de la série *Video Sculptures* dans laquelle Wurm se sert de la vidéo comme pratique pour donner aux objets et aux sujets qui les rencontrent une plasticité plus accrue : *Am I house?* [fig 87] fait parler la *Fat house* présentée comme une «Sculpture d'extérieur» dans une autre série. Le court film met en animation, par effets visuels, cette création de l'artiste tout droit sortie de son atelier : une maison humaine, qui pense, s'interroge sur sa condition pendant que des êtres humains passe devant elle ou sortent de son intérieur. C'est la maison elle-même, l'objet d'art qui se questionne sur sa propre nature d'objet et réfléchit sur le rôle de l'apparence physique dans notre société contemporaine, sous la forme d'une crise existentielle. La vidéo est faite ici pour élargir le langage sculptural, c'est une possibilité pour l'artiste d'étirer le mouvement des objets et les forcer ensuite à ralentir jusqu'à devenir des sculptures.



[fig 85]

Erwin Wurm, *House attack, performance*, studio de l'artiste, photographie couleur, 2012. © Studio Erwin Wurm.

Photo : Gerlad Y. Plattner.



[fig 86]
Erwin Wurm, *Tell*, vidéo, 7'18", 2007-2008.
© Studio Erwin Wurm

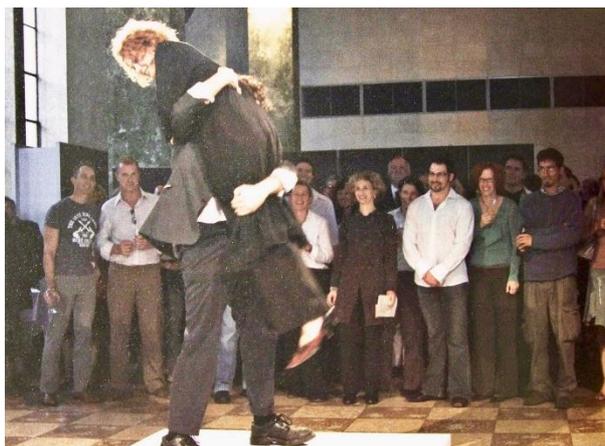
[fig 87]
Erwin Wurm, *Am I a House?*, vidéo, 9'29", 2005.
© Studio Erwin Wurm

Penser l'acteur de performance comme sculpture à part entière c'est aussi risquer de se confronter à un mur d'incompréhension. Ainsi en témoigne une photographie extraite du catalogue de l'exposition *The man who swallowed the world*, où l'on observe au second plan parmi le public deux réactions contraires [fig 88]: pour une part, la performance réalisée par le plasticien et sa mécène lors d'un vernissage devient prétexte à l'amusement (il la soulève sur un piédestal et ne dissimule pas son effort). Mais pour une autre, l'indifférence voir le déni de cette performance (ne se percevant que timidement au second plan) relègue dangereusement l'œuvre d'art contemporain au statut du « tout et n'importe quoi »²⁴⁸. Il est clair que l'artiste se fixe lui-même sur cette contradiction, qu'il anticipe. Souhaitant « s'investir de lui-même et prendre des risques », il ne craint pas d'exposer sa foule à un « faux authentique »²⁴⁹ dont il se revendique l'instigateur. Le psychologue et critique d'art Robert Pfaller souligne à juste titre « qu'il n'y a pas de place pour la comédie ou le simulacre ». Si de manière générale les installations et les arrangements participatifs permettent au public de choisir entre plusieurs alternatives, pour Erwin Wurm au contraire « on ne devient pas une “star“ en jouant le jeu de l'artiste »²⁵⁰. Se joindre ou non à la proposition est la seule alternative que l'artiste permette. Presque comme face à un problème mathématique, l'usage de matériaux usuels et anodins, pris sous la main du plasticien, s'allie à un engagement spectaculaire du public: ce dernier doit créer une situation en laquelle les objets exhibés achèvent leur statut d'éléments dans une œuvre d'art temporaire. La sévérité des poses définies, la pauvreté certaine des objets sélectionnés le temps de l'intervention sur l'espace d'exposition restent un frein à la participation voulue ou induite par le créateur. Ainsi, les instructions ont été aussi bien suivies à la lettre ou bien interprétées de façon autonome et libre.

²⁴⁸ M. Jimenez, *op. cit.*, p. 178.

²⁴⁹ E. Wurm, *op. cit.*, p. 453.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 410.



[fig 88]

Erwin Wurm, vue du vernissage *The artist who swallowed the world*, photographie couleur, Kunstmuseum St. Gallen, 24 février - 28 avril 2008. © Hatje Cantz.

La mise en scène de l'obstacle entre l'être et le monde visible tend ainsi vers une résolution du conflit par le mélange des genres. Le « moi » créateur fait appel à une pluralité d'individus, exprimée sous l'injonction impérative à la deuxième personne du pluriel, ce « vous » invité à subir les modifications décrites au préalable mais à qui le plasticien n'exige aucun renseignement sur sa vie privée. L'anonymat est ainsi préservé afin d'éviter de se focaliser sur la particularité de l'instance concernée, d'en référer à un contexte social ou professionnel précis. Le plasticien insiste au contraire sur un retour au « signifier »²⁵¹ qui guide peu à peu le performer vers une autonomie singulière et atypique. Ceci peut expliquer également la difficulté pour certains interprètes à défendre une analyse psychologique ou sociale des *One Minute Sculptures*. Comme le laissa entendre le critique René Guzman à leur création en 1997, on a trop souvent écarté leur dimension formelle, plastique et évolutive dans le cadre d'une structure en re-présentation, en leur attribuant à tort une signification extrinsèque, rattachée aux apories de la société de consommation ou au fond ambigu des activités de mécénat. Un déséquilibre entre fond et forme a donné lieu à une progressive disparition de la nature de ces interventions : leur manière d'explorer la richesse et les ressources de chaque sujet du monde dans son rapport à la matière la plus limpide, la plus pure ou la plus austère.

L'intérêt de ces démarches tend à croître parce que le participant avance *au fur et à mesure*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 388.

des situations. Erwin Wurm indique, grave au mur des indications préliminaires, va jusqu'à montrer à un certain point comment le spectateur doit faire. Il lui indique une marche à suivre sans pour autant jouer les modèles. Semblable à la problématique préalable à tout développement d'argumentation, à toute progression dialectique, les instructions wurmiennes sont des incitations dont il convient de lever sens (s'il en est un) et forme avant d'en établir une quelconque fonction ; et de même que toute résolution d'un énoncé commence par une analyse des définitions, le premier pas de l'être confronté à une « équation wurmienne » est de considérer que les acceptions traditionnelles de l'objet dont il est porteur ne vont pas durer éternellement. L'objet serait dès lors un intermédiaire entre deux individus. C'est lui qui ferait le lien semble-t-il entre l'artiste et son contemporain. Une vidéo d'un vernissage à la Kunstakademie de Vienne en 2004 nous dévoile explicitement une de ces démonstrations, où il indique à l'aide d'ustensiles divers et variés comment le « tu » et le « vous » à qui il s'adresse peuvent désormais bouger, déambuler, agir. Se demandant comment l'être fait et obtient, s'il livre parfois lui-même son corps à la performance, c'est seulement pour déclencher l'événement ou décrier les angoissés du moment. L'ensemble fonctionne quand le performeur propose à son tour de nouvelles interactions entre lui et l'objet mis à sa disposition. Il y a un dialogue en élaboration. Dans ce duo artiste/assistant d'une certaine manière, c'est fragile souvent, délicat en majeure partie, cela ne tient parfois qu'à un fil ; comme une toile d'araignée construite autour de l'objet où l'artiste attend patiemment de piéger les spectateurs. En somme, on pourrait y voir la toile tridimensionnelle d'une nouvelle génération : la combinaison d'un musée (l'enceinte), d'un objet (matière naturelle ou industrielle) et de supports divers et variés (des sujets dynamiques). Erwin Wurm vise à faire de son public l'adepte d'un nouveau genre, les *One Minute Sculptures*, mais en alchimiste initié aux secrets d'un art, qui dialectise deux entités au fondement de la connaissance et des relations humaines.

L'idiotie apparente de l'artiste dont il a souvent été fait mention se muerait en activité créatrice à part entière. Si l'on en croit la définition du Petit Robert, l'idiot est en manque d'intelligence et de bon sens, victime d'une déficience sensorimotrice. On voit bien que Wurm prend l'acception au pied de la lettre quand il fait de cette déficience même la règle d'or, à contre-courant, de la bonne allure. Celle-ci est marquée par l'enseignement ou la culture, tel un objet de pensée déjà discerné par la sensibilité où chaque esprit peut adopter une attitude « abstraite » : une attitude relevant de l'entendement, correspondant au bon sens commun, à la manière métaphysique de penser. Wurm propose au contraire de jouer avec l'objet comme dans un jeu de réflexion, un *mastermind* grandeur nature dont il sape les règles, où le sujet doit rassembler toutes les pièces d'un jeu de rôles en réalisant peu à peu qu'il en est lui-même une des cartes maîtresses. Dans un article intitulé *Le bon sens et les études classiques*, Bergson

explique que « le rôle de nos sens est moins de nous faire connaître les objets matériels que de nous en signaler l'utilité. La science nous apprend qu'aucune de ces qualités n'appartient aux objets ; elles nous disent seulement l'inconvénient ou l'avantage que les choses ont pour nous, les services qu'elles pourront nous rendre, les dangers qu'elles nous feront courir » et qu'ainsi le bon sens consiste à « distinguer en matière de conduite, l'essentiel de l'accessoire ou de l'indifférent, choisir parmi les divers partis possibles, celui qui donnera la plus grande somme de bien, non pas *imaginable*, mais *réalisable* [...] Aussi n'a-t-il pas de plus grands ennemis que l'esprit de routine et l'esprit de chimère. »²⁵² Wurm semble avoir condensé la présente réflexion sans omettre de souligner que, justement, le bon sens lui-même a vite fait de devenir catégorique, lorsqu'il a tendance à être une loi évaluative qui glisse dangereusement vers ce qu'il est convenu ou pas de faire, via l'importance de contexte environnants. N'est-ce pas le cas lorsque le plasticien insère un mouvement absurde dans un espace institutionnel, domestique ou sociétal? Erwin Wurm bouleverse cette démonstration car ses performances créent un nez à nez entre l'homme et un univers matériel proche engendrant une scission, un malaise dans le groupe qui le réceptionne. Et si nous parlons d'insérer, nous devrions encore rappeler que le geste absurde ou irréfléchi de l'être en question a été soigneusement préparé dès le départ par une incitation illustrée. L'action artistique est une farce, mais une *farce savante*.

Si Ramette a amorcé avec l'objet une entreprise de (re)construction, Wurm a donc opté pour son démembrement qui porte en lui les germes de l'errance du sujet (et du spectateur par extension) face à une primauté de l'homme sur la chose. Les pertes d'équilibres des armoires ne tenant plus que sur un seul pied pourraient traduire un état d'esprit de la personne : « je perds pied aujourd'hui ». Les œuvres wurmiennes ont trait à la maïeutique de l'infatigable technicien qui se heurte à une énigme difficilement solvable : « pourquoi faire trôner une table sur un homme ? » demande un journaliste à l'artiste. Wurm se contentera de répondre, dans une interview à l'occasion de la Biennale de Lyon en août 2007, qu'il souhaite faire « *tabula rasa* » de l'existence « au profit d'une marche à l'envers »²⁵³.

²⁵² H. Bergson, *Mélanges*, éd. A. Robinet, avec la collaboration de R-M. Mossé-Bastide, M. Robinet et M. Gauthier, Paris, PUF, 1972, pp. 361-367. Voir aussi *Le rire*, *op. cit.*, section « Lectures », pp. 282-284.

²⁵³ E. Wurm, *op. cit.*, p. 389.

Philippe Ramette, nous l'avons vu, a plutôt tendance à s'inscrire dans une logique d'universalisation du prototype mis en place. Nathalie Ergino, commissaire de l'exposition consacrée à l'artiste en 1995 à Brétigny-sur-Orge, souligne que dans des œuvres récentes « les dispositifs prennent davantage l'apparence de prototypes destinés autant à des usagers individuels que collectifs. » Elle ajoute que ces « nouvelles propositions restent traversées d'une *tension* ainsi que d'une démarche *méditative* que Philippe Ramette espère désormais partager avec le plus grand nombre ». ²⁵⁴ Sa compréhension subjective du monde, le champ élargi de ses possibilités terrestres confrontés à une réception collective aboutissent à ce « je » plasticien conjugué jusqu'à la dernière personne. Ils mettent en œuvre les figures présentes dans les pièces de l'artiste comme des personnages de micro-fictions. Sur ce point, on notera la récurrence du costume revêtu à l'identique dont dépend l'officialisation de l'invention lors des différents vernissages. C'est en effet toujours habillé du même costume-cravate, impeccablement coiffé, travaillant tout aspect dramaturgique de la question, que Philippe Ramette se dévoile. Il entre ainsi vêtu dans le théâtre de notre existence régi par des lois de bienséance et de conformité. Son visible décalage en opposition à la linéarité des événements passivement subis par les autres hommes ne confine donc pas à une expérience exclusivement intime ou à un individualisme exacerbé, une « misanthropie fondamentale » pour reprendre l'expression de Christian Bernard, mais à un « positivisme altruiste » ²⁵⁵. Que le spectateur dénigre ou accueille l'invention, de son appel de liberté à sa possible contrainte (comme le symbolise le *Harnais*), ces objets aboutissent à des « corps-réfléchis » ²⁵⁶.

Un sujet existe pour l'autre au contact de la peau, de la chaleur du corps, des odeurs et rappelle la difficulté des non-voyants à vivre dans un environnement d'objets où tout est neutre. C'est un peu de cette « non-voyance » que nous abusons inconsciemment à l'encontre d'objets standards. Philippe Ramette nous demande de nous en défaire en retrouvant la naïveté et l'imagination débordante de l'enfant. Alors que nous commençons seulement à définir notre univers, à doter nos corps de prothèses et à observer la production d'outils et de concepts encore inimaginables au début du vingtième siècle, le projet de l'artiste lutte contre une aseptisation des choses. La dématérialisation des objets ou la profusion de simulations, de réalités virtuelles ne s'opposent pas à notre capacité de donner sens et humanité à certaines de ces formes

²⁵⁴ J.-Y. Jouannais (« Préface » de Nathalie Ergino), *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁵ C. Bernard, *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁶ L'expression est ici reprise de l'essai de François Dagognet, *Corps réfléchis*, Paris, Odile Jacob, 1989.

hybrides. Les pièces que Philippe Ramette produit le sont au nombre d'une par an, il n'y a pas de reproductibilité mais une invitation à expérimenter différemment le temps.

La mutation d'un ustensile en forme d'art plastique conjugue donc tous les êtres à son nouvel et possible usage. Le plasticien englobe ainsi implicitement autour de sa propre figure ses semblables, tous potentiellement aptes à engager une nouvelle démarche vers l'objet rencontré. Le mouvement continu entre sujet, objet et projet artistique se produit à deux niveaux : d'une part, on remarque que l'artiste crée un objet atypique comme condition d'altérité tant que ce dernier reste une forme évolutive et non déterminée ; d'autre part, le projet tel qu'il est conçu et exprimé serait accompli dans la création « d'objets-projets-génériques », capables d'être modifiés avec le temps. Cette réflexion sur la temporalité se double aussi d'une réflexion sur l'espace. Et c'est enfin dans cette double perspective que les « objets-situation » élaborés tout de bric et de broc peuvent se situer entre métaphore et réalité physique.

C'est parce que le point de vue, déterminant pour nombre des pièces, inclut dans son expression même la présence d'un possible observateur, parce qu'il « pourrait [réciproquement] matérialiser un temps suspendu privilégié car constitutifs des projets »²⁵⁷ de l'artiste, que ce dernier décuple d'autant plus les fonctionnements extra-ordinaires de ses performances. L'œuvre n'est assimilable à aucune catégorie. Chaque production est voulue aussi bien pour son esthétisme, son authenticité que pour la possibilité d'un déplacement. Si nous retrouvons la spectaculaire entrée de l'homme dans un des clichés du *Balcon* réalisé en 1996, la marque profonde et violente laissée par le radeau improvisé de l'artiste sur un gazon taillé au millimètre nous signale ainsi métaphoriquement le chemin qu'il a parcouru entre plusieurs continents. *Balcon* [fig 89], qui désigne avant tout une série de performances réalisées à l'aide de l'instrument conçu par Philippe Ramette en plusieurs places, comprend d'une part la photographie la plus célèbre représentant l'artiste voguant sur la baie de Hong Kong et d'autre part, celle moins diffusée, du balcon installé à même la pelouse d'un parc, précédé des traces de terre qui signalent son incrustation. L'objet comme projet laissé en suspens semble partir à la rencontre d'autrui sous l'impulsion de son créateur. L'œuvre n'a ainsi pas de cadre attitré sauf lorsqu'il s'agit de commandes, mais que l'artiste tient cependant, dans la mesure du possible, à réadapter à de nouvelles circonstances. Parce qu'il croisera la route de nombre d'êtres, l'objet se doit d'être disponible à leur regard et à leurs actes. Portée à l'extrême, cette réflexion aboutit

²⁵⁷ P. Ramette, *Espace d'anticipation*, Musée de Picardie, 2006, p. 19.

à l'esquisse d'une pièce intitulée *Espace pour le futur*²⁵⁸, véritable processus de pensée, où la disparition de l'objet ferait partie de son projet même. On retrouve ainsi le même processus que dans *Objet à manipuler le vide* où la création d'un ustensile aussi aisé d'utilisation qu'un simple gant de cuir favorise la démarche du sujet vers la mention contraire au titre : le vide se définissant précisément par l'absence de contenu matériel, physique, corporellement décelable, il n'y a pas de manipulation d'objet réel mais plutôt une dextérité portée à son point ultime, presque comme dans un numéro de prestidigitation.



[fig 89]

Philippe Ramette, *Balcon I*, 1996,
épreuve chromogène plastifiée,
150 x 110 cm.

© Galerie Xippas, Paris.

²⁵⁸ Elaborée dans un élan visionnaire et dans la logique de l'*Espace à culpabilité*, la pièce est conçue comme un mobilier urbain qui propose d'engager une responsabilité dans l'avenir, déjà « chargée » des possibles quiproquos de l'Histoire. Philippe Ramette n'a pas conservé ce projet resté à état de dessin dans ses archives.

Il y a donc deux manières de concevoir le contexte dans lequel Philippe Ramette construit son œuvre : celle d'un inventeur infatigable, repoussant inlassablement les limites du possible afin de produire à profusion quantité d'objets évoluant dans le temps et l'espace. Une autre, davantage centrée sur la logique du partage, amenant le technicien à adapter l'objet qu'il transporte de place en place pour son semblable. Cette mobilité orienterait certainement Philippe Ramette à entendre ses créations comme de véritables mobiliers, renforçant toujours plus leur préciosité, leur fragilité curieusement dissimulée derrière une apparente désuétude. A nouveau, l'*Espace à culpabilité*, sorte d'isoloir en bois vernis où le sujet a la possibilité de se recueillir un instant, voire même de se confesser, semble se suffire à lui-même. Chargé perpétuellement du sentiment induit par l'intitulé, le mobilier présenté en plusieurs places ne semble pas subir les ravages du temps, il est au contraire dans un certain décalage avec la société contemporaine. Il tacherait dès lors de penser l'objet reproductible en série, non dans une perspective de standardisation mais d'appropriation par tout un chacun à l'infini, conjugué à tous les temps de la personne. Pièce rare et intemporelle, c'est face au « je » et au « nous » regroupant à la fois le plasticien et le public acteur de ses trouvailles, que s'ouvre une nouvelle ère d'usagers. C'est lorsque l'objet matérialise l'esprit d'un créateur qu'il transcende les habituels outils acquis par le public. En insérant un objet inutile dans la sphère quotidienne, la signature de l'auteur place son public hors contexte. C'est une forme possible de « déterritorialisation »²⁵⁹ : un mouvement de déclassification (le "surcodage") des objets, des animaux, des gestes, des signes, qui les libère de leurs usages conventionnels envers d'autres usages, d'autres vies. Il s'agit d'un mouvement créatif, et non pas destructif, où un territoire défini se libère de son ancienne définition. Elle guide peu à peu le hardi ou le poltron vers un « pourquoi pas » de manipulation. Il aurait l'occasion d'aller contre l'absence de risque et la préméditation du geste : en somme, la présence de l'objet implique un acte de bravoure esthétique.

On ne sait pas à quoi s'attendre en enfilant la *Boîte à idées* [fig 90]. C'est à la fois dans une rhétorique du discours et une rhétorique du visible, dans cet élan théâtral imprégnant l'image, que gestuelle du corps humain et infinies combinaisons du corps verbal ne font qu'un. Comme le décrit le journaliste Gilles Macassar à propos du corps du comédien de scène, « leur souplesse d'articulation est commune. La main est l'objet complément du verbe, le bras l'auxiliaire qui s'accorde au nom, le rond de jambe l'adjuvant attribut de l'adjectif »²⁶⁰. Les

²⁵⁹ L'expression est tirée de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

²⁶⁰ G. Macassar, « Le metteur en scène », *Télérama* n° 3038, Avril 2008, p. 42.

gestes de l'être renforcent le discours de l'homme. Convaincantes et envoûtantes, les pièces montrent clairement qu'elles doivent être effectuées ainsi.

Dans la *Boîte à idées* Philippe Ramette apparaît comme un cobaye pris dans ce cube de bois de la taille d'un cerveau, et nous renseigne aussi sur une marche à suivre : penser, écouter, inspirer, expirer, songer ... les innombrables facultés mentales se trouvent soudain matérialisées hypothétiquement par une simple cabine de bois et son nécessaire de survie (fentes pour les narines et la bouche). Nous la remplirions pour mieux faire le vide. L'attitude que tente de traduire Philippe Ramette dans son œuvre agit en fonction de leurre : semblable à un être reclus, retranché dans le territoire de sa fabrique imaginaire, il est en réalité au sein de l'espace le plus vierge et végétal qui soit. Son charme métaphysique est en train de nous communiquer l'essentiel : comme dans ses *Promenades irrationnelles*, le retour aux sources minérales qu'il effectue léger comme l'air prend acte dès que le spectateur prend conscience de l'absence de trucage et finit par se rêver idéalement à sa place.



[fig 90]

Philippe Ramette, *Boîte à idées*, 1996, photographie couleur.
© Galerie Xippas, Paris.

Une autre instance permet au projet de l'artiste d'être concrétisé : il y a, nous l'avons vu, celle du public participant, celle de l'institution ou du centre qui accueille les œuvres, les sites pour lesquelles elles sont aussi conçues ; reste celui d'un collaborateur professionnel, spécifique aux démarches de certains plasticiens.

Si Philippe Ramette se révèle être incontestablement le concepteur de ses installations insolites, il ne faut omettre une entreprise décisive à la création de l'objet dont il est l'auteur : sa collaboration avec des artisans de métier et conjointement, la réalisation de ses pièces par des cabinets d'experts en design ainsi que la contribution ou le parrainage d'institutions privées ou publiques. Ramette délègue donc la réalisation des objets dont il rêve à des artisans de profession. Ceux-ci n'ont pour aucune mission de « faire beau » mais de fabriquer l'objet dans la perspective d'une déclinaison exceptionnelle. La construction de l'artefact est le fruit d'une conjonction de compétences, le véhicule de singularités se partageant la tâche : il ne s'agit en aucun cas d'une simple délégation. Comme le fait observer Stéphane Sauzedde dans son article *Philippe Ramette, artiste entrepreneur*, « Ramette est un artiste de l'objet fait main qui n'utilise jamais les siennes [...], il cherche à réaliser des œuvres qui proposent au spectateur des gestes à effectuer, des postures à emprunter. Ramette veut des objets qui permettent de changer de point de vue (au sens propre comme au figuré, qu'il s'agisse d'une perspective géographique ou métaphysique), de retrouver des états de conscience, bref accéder en tant qu'individu à un état de Sujet. »²⁶¹ L'auteur fait ici directement référence à une remarque du critique Cyril Jarton qui parle de « l'esthétique du Sujet » : pour lui, se confronter au monde de manière « souveraine » veut dire « l'habiter à part entière ». Sans en exclure donc une direction *a priori* difficile d'accès, mue par un état d'esprit qui sélectionnerait des zones particulières en lesquelles l'être se verrait évoluer, le monde compris dans sa globalité ne devrait avoir presque plus aucun mystère, plus aucune ellipse pour un de ceux qui le peuple. A ce titre, toute machine ou instrument de promenade reste bel et bien subordonné à l'impératif de clarté de l'usage, il doit être d'une qualité irréprochable pour que la possibilité d'un usage soit l'évidence même. L'habileté du plasticien aux allures d'ergonome se situe plus finement dans la justesse du partage entre observation religieuse de l'outil et le pas décisif vers son effective maniabilité. L'objet imaginé par Ramette et façonné des mains de l'artisan est ainsi la preuve d'un passage de témoins, quand le potentiel utilisateur, à sa découverte, passerait lui de l'appréhension à la

²⁶¹ S. Sauzedde, « Philippe Ramette et Wim Delvoye artistes entrepreneurs », in *Figure de l'art*, op. cit., pp.275-286.

réserve, presque à la timidité, conscient de sa possible maladresse à posséder un objet dont il ne s'était figuré préalablement tous les contours. Retourné pourrait-on dire aux lueurs enfantines, il serait confronté à un extra-ordinaire jouet de bois.

Dans cette ère virtuelle qui véhicule des utilitaires ou des réseaux à distances, le contact primaire avec l'objet devient trop facile, trop direct, trop simpliste. Or c'est cette forte proximité, cette immédiateté qui dérange dans les constructions. A la lumière de liaisons internet ultra performantes et d'imitations informatiques plus vraies que nature, Philippe Ramette aurait-il tort de prôner un retour au matériau simple et naturel comme le bois? Quand pourtant de l'autre côté d'un écran de verre, son contemporain ira construire virtuellement la maison idéale de ses rêves à l'aide d'un logiciel surpuissant, mais nécessitant une mémoire disquaire de plus de 1,5 giga hertz. Là est l'idée : à l'heure d'une technologie de pointe capable de produire l'image d'un bois poli reluisant sans frais de manufacture, au nom d'une technologie dont on a repoussé les limites, quelle place laisser et surtout quelle légitimité accorder à un artiste qui continue de se salir les mains à la cire d'abeille? S'il est qualifié d'interactif, l'art de Ramette l'est avant tout en ce que l'auteur devient « artisan d'un rêve »²⁶², où la relation concrète avec le matériau ne placera jamais ce dernier au rang de la servilité ou de la simple reproduction. L'œuvre de Ramette possède une sorte de noblesse rugueuse là où elle affronte les soubresauts du matériau, quitte à employer les grands moyens : lorsqu'il fut déposé par une grue sur son radeau-balcon en pleine baie de Hong Kong, l'infrastructure mobilisée devenait la partenaire du funambule.

Si l'objet est porteur du matricule délivré par le manufacturier, tout projet commence par un dess(e)in, produit d'une idée et donnant une tonalité à l'œuvre à venir. Le dessin n'est pas la preuve de savants calculs, une science exacte, mais une manifestation de plusieurs pensées émanant des rêves de l'artiste, dans un état de conscience assez altéré. Artisan verrier, menuisier, ébéniste font de l'objet le point de rencontre de pratiques, de savoirs-faire. Il n'y a pas d'impératif de production, comme l'indiquent les légendes pour chaque photographie : sont mentionnées des séries de cinq ou des éditions de dix au grand maximum. Ce que Ramette conçoit est tant l'élaboration du prototype que sa mise en forme : « avec le dessin comme point de départ, l'artisan fait des propositions techniques que Ramette accepte ou refuse, la fabrication est réorientée »²⁶³. L'expérience vécue ne doit pas se confondre avec une pratique expérimentale de la matière au risque de la saturer, d'épuiser ses ressources : elle se définirait plutôt comme la matérialisation d'expériences uniques au sein d'un *devenir* flou, sans limites.

²⁶² L'expression est empruntée à l'article de Pierre Sauvanet, « Des convergences et divergences entre artiste et artisan, et de quelques conséquences qui en découlent logiquement » in *Figure de l'Art n°7 : Artiste/Artisan* (dir. Bernard Lafargue), Publications des universités de Pau, 2002-2003, pp. 38-45.

²⁶³ S. Sauzedde, *ibid.*, p. 281.

Après le rêve de l'objet, l'artisan choisi pour collaborer avec Philippe Ramette aura toujours une nouvelle façon de concrétiser l'imaginaire indécis de l'auteur. La véritable marche de manœuvre est donc la poïétique du plasticien modelleur, tel un fluide imprégnant chaque partisan de son idée. En accord avec les propos de Stéphane Sauzedde pour qui l'artiste est dans « une situation structurelle stable et productive qui permet la mise en place de projets importants »²⁶⁴, nous dirons que Philippe Ramette possède bien des aspects d'un chef de projet réunissant autour de lui l'équipage d'un voyage inter-subjectif : où les idées émergentes imprègnent un à un ses partenaires.

Quant à l'entreprise, elle joue en dernier lieu un rôle décisif. Elle comprend l'institution déléguée, partenaire de Philippe Ramette depuis plus de cinq ans grâce à une notoriété grandissante : pour exemple, la galerie Xippas ou le cabinet de design Unitzone sont des modèles d'infrastructures auxquels le créateur se rattache pour tout négoce commercial ou financement. C'est le point ultime de l'incorporation et de l'effectivité de l'objet dans nos sphères techniciennes. Preuve encore une fois qu'il n'est ni un mirage, encore moins un fantasme mais que sa diffusion est rendue possible par des différents réseaux de production et de diffusion. Ramette réussit alors à normaliser des perspectives fuyantes, déstabilisantes, il parvient de nouveau à rationaliser des productions irrationnelles au fondement.

L'écrivain et chercheur Jean-Pierre Balpe énonce dans *L'art et le numérique* la distinction entre participation et interaction. Celle-ci peut faire écho aux travaux de notre carré d'artistes : «la participation est une attitude face à l'œuvre alors que l'interactivité est une présence dans l'œuvre»²⁶⁵. Chez Isabelle Cornaro en particulier, nous verrons que cette question de la présence du spectateur agit au même titre que les autres éléments composant les *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* : une présence décomposée en séquences lorsque note vision et notre corps sont immergés dans l'œuvre, dans les travées et entre les caissons. Désignés comme des installations, nous dirions plutôt que ce sont des *environnements* où la circulation déclenche un désir de voir. Que le comportement individuel du spectateur reste imprévisible est une part constitutive du processus, des étapes jalonnant le parcours de ces productions : Cornaro ne sait pas d'avance si le spectateur des paysages décideront d'entrer dans le paysage mais laisse des interstices visibles pour suggérer la possibilité du déplacement. C'est, dans une autre mesure, la même puissance suggestive qui compose les prototypes de Philippe Ramette mais avec une indécision quant à la possibilité d'utilisation : les objets peuvent être achetés par un collectionneur ou un futur usager.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ J-P. Balpe, «L'art et le numérique», *Les Cahiers du numérique*, Vol. 1, n°4, Hermès, 2000.

Etre un inter-actant

L'analyse de Jean-Pierre Balpe doit être remise dans le contexte de l'art numérique, à savoir l'œuvre-média reposant sur un programme codé ; un art interactif développé à partir du milieu des années quatre-vingt pour des raisons techniques. Ce que définit «l'interactivité au départ, est la relation d'un ordinateur et plus généralement des systèmes informatico-électroniques, avec leur environnement extérieur»²⁶⁶. La notion s'est pourtant étendue, et vulgarisée, à un point tel depuis les années quatre-vingt-dix qu'elle a pu être confondue avec celle de participation, de présence active du spectateur au sein du processus créatif. Il y a néanmoins dans l'étude de cette forme d'art informatique une réflexion sur le rôle du spectateur dans l'œuvre d'art d'un nouveau genre : un agent qui participe à l'œuvre mais pas comme on a pu définir la participation dans les années soixante, «reposant sur une idéologie politique et sociale ou même artistique a priori, et [qui] ne vise plus particulièrement à transformer le public, à lui faire atteindre un niveau supérieur de conscience en l'associant au geste créateur. L'interactivité est intrinsèque au dispositif. Les aspects politiques et idéologiques, quand ils sont présents, viennent en sus, ils ne sont pas la base de l'œuvre et de la participation du public»²⁶⁷. Quand Erwin Wurm insiste pour rappeler que c'est le corps du sujet, en tant que volume apte à être manipulé, qui l'intéresse avant tout c'est aussi contre la tendance de certains critiques de vouloir apposer aux *One Minute Sculptures* l'étiquette d'une ironie jubilatoire, d'une farce contre les convenances sociales. C'est une erreur : l'engagement d'un sujet venant du public comme présence dans l'œuvre est avant tout physique. C'est un défi de sculpteur, qui, modelant une matière brute fait appel non à du marbre mais à de la peau, à un corps doué de raison et de sensibilité :

il s'agit donc de bien autre chose que d'être un "presse-bouton" ou d'effectuer un "parcours" singulier dans une œuvre. Le spectateur est "mis en scène" (pour les installations) ou "mis en fonction". Il se trouve dans une position duale : d'un côté, Tiers-inclus il fait partie de l'œuvre ; de l'autre, il reste ce Tiers-voyant qui lui permet de se "regarder agir", de "s'externaliser", d'appréhender l'œuvre par l'exploration successive de ses éléments de surface

C'est ce qui se passe chez Isabelle Cornaro à mesure qu'il y a vision puis exploration frontale du paysage par strates successives. C'est ce que l'on retrouve chez de Cointet lorsqu'un

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Idem.*

acteur joue un rôle exagérant des manières et des gestes d'un quotidien, d'une époque, d'un lieu ou les emprunte de stéréotypes télévisuels. L'interaction est chez de Cointet celle des personnages évoluant en temps réel sur une scène, devant des spectateurs, mais qui détournent des spots publicitaires intervenant entre deux soap-operas: les attitudes créées peuvent déclencher le rire de l'audience, familière de ce type de situations. Dans la dialectique sujet-objet, il y a cette part d'un sujet «inter-actant»²⁶⁸ qui définit une approche nouvelle de la production artistique. Cette approche doit être différenciée cependant des termes de participation, de l'ambition politique visant à faire sortir l'art des musées et à s'adresser au plus grand nombre, et d'«Œuvre Ouverte», terme repris à l'ouvrage éponyme d'Umberto Eco (cette idée que l'œuvre contemporaine exige du spectateur une intervention particulière, une reconstruction en continu ; une ouverture des œuvres recherchées intentionnellement par leurs auteurs) et qui par force d'emploi dans les arts plastiques et la littérature qualifierait un nouveau mode de relation aux créations, une façon de responsabiliser le sujet face à l'œuvre d'art. «L'esthétique relationnelle», terme défini par Nicolas Bourriaud à la fin des années quatre-vingt dix, met également en avant une socialisation liée à la pluralité des spectateurs ; l'élément relationnel traduit l'idée que l'on peut produire, modéliser de relations entre des gens à travers des œuvres²⁶⁹. L'interactivité est une notion plus spécifique, apparue suite au développement de certaines technologies informatiques, laissant la possibilité au sujet de déclencher, d'activer un programme, un type directif de demande orientée par un utilisateur. Plus que d'élaborer l'œuvre comme un tout, d'y jouer un rôle dans son mouvement propre, il s'agit alors de la réaliser : «la faire exister, lors de son activation, dans le temps propre de son actualisation [...] ce qui est mis en avant c'est d'abord la liberté du choix, l'exercice libre, éventuellement "privé", de la subjectivité du sujet-interactant [...] elle fait beaucoup plus appel à l'implication d'un ensemble de subjectivité uniques»²⁷⁰.

Il s'y déroule cette même idée du jeu de rôle, cette simulation d'un monde parallèle où un ensemble d'événements sont construits simultanément, comme des formes, des univers en cours de réalisation où le sujet-visiteur, le public de manière englobante, pourra exercer son libre-arbitre : «le sujet est là dans une situation d'attente partielle, attente d'être séduit ou étonné, d'être "manipulé" en quelque sorte par le dispositif»²⁷¹. Manipulé n'est pas un terme

²⁶⁸ Le terme est de Jean-Louis Weissberg in *Le Simulacre interactif*, Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Paris 8, 1985.

²⁶⁹ «Les artistes [...] lancent les regardeurs dans un espace d'activités relationnelles, bousculant ainsi la cérémonie traditionnellement fixée de l'exposition» in N. Bourriaud, «Le manque», introduction au catalogue de l'exposition Traffic au CAPC de Bordeaux, janvier 1996.

²⁷⁰ J. Glicenstein, «La place du sujet dans l'œuvre interactive», *Artifices 4/langages en perspective*, 6 nov.-5 dec. 1996. En ligne [http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html]

²⁷¹ *Idem.*

trop fort, lorsque que l'on prend par exemple l'expérience des *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* d'Isabelle Cornaro, ou les performances jouées de Guy de Cointet : même si les conditions, le cadre de production et d'installation des œuvres diffèrent avec pour de Cointet les délimitations propres aux arts de la scène, et chez Cornaro les limites thématiques d'un musée, d'une galerie d'exposition, on remarquera d'abord cette même idée d'un public physiquement ou localement assigné à résidence. La salle de théâtre, ses sièges fixes, l'estrade au devant de la scène et le jeu d'éclairage propre au spectacle chez de Cointet ; la disposition en perspective des différents plans dans l'espace d'un lieu et la désignation d'un point fixe où regarder chez Cornaro lorsque l'installation est abordée frontalement. Néanmoins, dans ces différentes qualités d'espace, un jeu mental, une inversion des genres ou des rôles propres au sujet et à l'objet font aussi des œuvres en question des productions «inter-actantes» : les performances de Cointet sont des univers en quête de sens que le public doit produire dans le temps de jeu de la pièce, fût-ce de manière virtuelle (on ne peut effectivement toucher ou s'emparer des volumes sur scène) ; les installations de Cornaro deviennent des environnements où l'on peut presque s'emparer des objets lorsque l'on s'avance dans les travées, puisqu'aucune délimitation physique ou visuelle n'apparaît au sein de l'espace d'exposition. Il est d'autant plus pertinent de relever que le type d'événement ou de programme en lequel l'œuvre est exposée donnera le degré d'interaction dont il est question : si elle répond à un type de commande, partie d'une exposition collective, l'œuvre de Cornaro ne déclenchera pas du tout les mêmes affects, le même engagement qu'une exposition personnelle. Cette remarque pourrait être prise comme banalité mais il faut songer que certains centres ou lieux prestigieux accueillant des œuvres d'art contemporain gardent toujours cette logique du parcours obligé, d'un «principe muséographique quasiment inchangé depuis deux siècles»²⁷². Or, ce sont des sens de visite radicalement opposés aux nouveaux modes de circulation, de promenades sans fins offertes par des visites d'exposition où s'entrecroisent des voies de passage. C'est ce réseau de productions artistiques qui caractériserait certaines manières de montrer les œuvres au vingt-et-unième siècle : une manière parcellaire, de parcours en plusieurs volets, par un nombre important de commissaires associés à une programmation, sur différents lieux qui n'ont pas la facture ni le prestige de leurs prédécesseurs (hangars, usines désaffectées, chantiers à ciel ouvert, jardins abandonnés ou florilège d'exposition «hors les murs»). La treizième édition de la *Documenta* de Cassel est significative de ce nouveau type de parcours de l'art contemporain. Elle se déploie d'une part dans les circuits officiels et d'autre part dans des zones plus

²⁷² *Idem.*

marginales ou de conflit qui accueillent un nombre toujours plus conséquent de visiteurs à chaque édition²⁷³.

On relèvera également le cas problématique de l'exposition collective «Une brève histoire de l'avenir» au Musée du Louvre à laquelle participait Isabelle Cornaro par le biais d'une commande²⁷⁴. Le travail impliquait de se recentrer sur l'aspect encyclopédique des matériaux exposés : dans cette configuration en particulier, il s'agissait de jouer sur la nature et les différents types de bois à la fois exposé en tant que support (la matière dont sont faits les socles) et comme sculptures posées à même le sol, horizontalement, tel un « petit paysage » [fig 91]. L'usage d'une moquette au sol induisait en erreur le spectateur lors de la visite de l'exposition car il était impossible de circuler entre les caissons et les vitrines, la moquette en question faisant office de délimitation de l'installation : or, c'est là une tout autre compréhension de l'œuvre dont il est question. La série *Paysages avec Poussin et témoins oculaires*, son mode opératoire, ne peut fonctionner dans un cadre muséal *stricto sensu*, où l'on nous interdit de passer entre les objets sur les socles car, justement, Isabelle Cornaro joue sur ce modèle normatif selon lequel un modèle idéal de collections est défini, un ordre d'éléments à présenter selon de bons angles de vue. Lorsqu'elle parle de «pulsion scopique» du sujet à l'égard d'objet qu'elle dispose, c'est un sujet avant tout captif voire prédateur des objets en questions et de leurs images déployées dans des séquences, des montages. Chaque thème ou création de l'artiste doit investir un espace différents pour fonctionner en résonance : la contemplation des installations *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* sera modifié par le visionnage des *Choses*, de leurs vues fragmentées à leur recouvrement chromatique. Les bijoux personnels de l'artiste, filmés dans ces vidéos en très gros plan, amèneront aux toiles de très grands formats, les *Reproductions*, où Cornaro aura recouvert de spray coloré ses précédentes peintures reproduisant des paysages de Claude Monet. C'est une œuvre qui fonctionne donc en réseaux, où chaque partie, de par la diversité des mediums, sont interdépendantes et nécessitent un effort de composition constant : les objets exposés ne le sont pas selon une norme universelle d'exposition mais bien plutôt par une composition diffuse et modulable.

²⁷³ «Avec 905 000 visiteurs, tous les records d'affluence furent de nouveau battus. Les longues files d'attente qui rendirent parfois impossible l'accès à certains lieux d'exposition, malgré leur nombre et leur étendue, ont fait naître quelques doutes : est-il désormais sensé, voire possible, d'envisager davantage de visiteurs à la documenta de Cassel» in «Documenta (13)».

En ligne [https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_13]

²⁷⁴ Cf. entretiens en annexe, pp. 377-378.



[fig 91]

Isabelle Cornaro, *Paysage VIII*, installation, vue de l'exposition « Une brève histoire de l'avenir », Musée du Louvre, Paris, 2015, bouleau baltique, vis en laiton, tissu velours, peinture acrylique à base d'eau, cires originales de Robillard d'Argentelle sous des boîtes en verre, 600 x 400 x 200 cm environ, 2015.

Courtesy Isabelle Cornaro et Musée du Louvre, Paris.

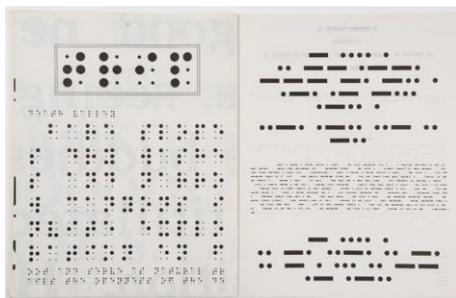
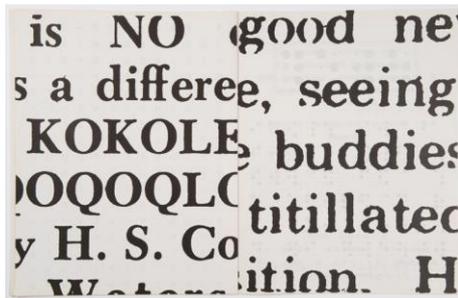
Les modalités spécifiques d'exposition, le rangement par genres, époques, disciplines se contaminent les uns les autres : on «visitera» autant des vidéographies, des installations, que des livres d'artistes en consultation libre, des prouesses techniques, des machineries électroniques. Il n'y a plus d'ordre de présentation par qualité ou prestige des mediums employés. Si ordre il y a, c'est davantage dans les axes de mises en réseaux, de jeu de réponses qui caractérise le programme défini par un centre d'art contemporain dans une métropole et à sa périphérie, à tel point que l'on se demande si une muséographie de l'art contemporain, un conservatoire de ses œuvres emblématiques serait toujours possible. On ne peut le quantifier, le numériser de façon aussi précise et stricte que des pièces répertoriées ou archivées dans des musées historiques. On en vient même quelquefois, dans ce domaine, à se laisser contaminer par une pratique typique des arts du textile et de la haute couture : la «collection capsule» désignant pour un temps très court une ligne de vêtement ou de produits composés de quelques pièces en série limitée, une gamme «hors collection». Au Palais de Tokyo, les séquences artistiques d'exposition sont semestrielles voire annuelles et le montage nécessite autant d'heures de préparation que la durée de leur fréquentation.²⁷⁵

C'est dans ce contexte que s'éprouve aussi la dialectique : par une présence publique qui réunit sujet et objet dans le projet en élaboration de l'artiste. Cette présence définit une pratique qui génère, davantage que des expositions, un ensemble de *situations* qui s'amuse des manières de « faire art » ou de coordonner rigoureusement des pièces comme le ferait une disposition idéale, un art de conservation. Ces situations passent tout particulièrement par une étrange forme de création, hybride, chez un des artistes du corpus. Pour Guy de Cointet, le public n'est ni tout à fait spectateur ni tout à fait participant : c'est un intervenant dans les performances-conférences, qui va par son rire, son silence ou ses étonnements, donner aux pièces représentées sur scène une nouvelle tonalité. La base sur laquelle s'appuyer sera pour lui de simples mots, de simples lettres qui pourront néanmoins servir de jouets. La dialectique de sujet et d'objet dans l'art contemporain nous dirige peu à peu vers ce qui s'apparente à un *voyage* entre leurs *productions* : d'entités et de concepts définis, ils deviennent des formes malléables, ludiques et versatiles.

²⁷⁵ On songe notamment ici à des œuvres exigeant une prouesse technique et mécanique comme celles de Dorian Gaudin avec *Rites and Aftermath* ou Clément Cogitore avec *L'intervalle de résonance* en 2016.

Parcourir les carnets de croquis de Guy de Cointet c'est entrer dans d'autres mondes : il faut un temps, ensuite, pour se remettre dans le cours des choses. Ce que l'on constate en premier lieu, avec les toutes premières recherches graphiques, le répertoire de signes, de lettres d'alphabets et de couleurs associées au texte, c'est une volonté de placer chaque mot et chaque lettre en un lieu tangible ; «placer» exactement comme on situerait une chose sur un support ou un levier. Un journal énigmatique publié par l'artiste, *ACRCIT* [fig 92] constitué de messages codés en forme d'anagramme, a été distribué gratuitement à sept cent exemplaires dans des kiosques en 1971. Les textes le composant rassemblent les recherches de l'auteur sur les structures du langage. Ne racontant aucune histoire mais bien plutôt dévoilant de quoi tout récit se compose - un assemblage de lettres avec des signes, des espacements et des ponctuations - il est un objet inédit que le lecteur tient dans ses mains. Guy de Cointet ne s'est pas contenté de situer cet objet d'art dans un contexte urbain, il l'a aussi réutilisé dans ses pièces, inventant une autre manière de se saisir des mots comme on apprend à se saisir d'un papier, d'un stylo, d'une feuille. *ACRCIT* fera une apparition comme objet scénique dans une scène d'*IGLU* comme «journal du jour», lu par l'actrice avant d'être réemployé dans *Tell me* comme un support de significations. Prononcées, ces lignes de codes, de lettres, et de chiffres qui se succèdent ne permettent pas de constituer un concept porteur de sens, tel que nous l'avons appris rigoureusement en associant voyelles ou consonnes dans l'alphabet. Cependant, les textes lorsqu'ils sont lus ont une sonorité, une musique particulière, presque comme un chant : il y a un souci de faire prendre corps au texte, de le modéliser, de développer son registre. L'art de Guy de Cointet est à la fois sonore et littéraire puisqu'il truffe ses recherches sur l'écriture et le langage, on devrait dire un langage de l'écriture, de références poétiques et littéraires, en particulier celle du dramaturge Raymond Roussel auquel il consacra une pièce intégrale²⁷⁶. Le principe n'est pas de mettre en image un texte mais de présenter sous forme graphique et performative le principe de son agencement. Dans ses carnets de recherches, il y a bien au départ l'invention d'un objet singulier, composé de ce qui ressemble à un code informatique, faisant penser à une suite binaire de nombres, avec un rythme, une scansion : des codes, des mots inventés auxquels l'artiste veut appliquer une typographie ; Times New Roman, Garamond, Modern Italic...Ainsi, la lettre est une poésie visuelle, la couleur un volume et les objets des peintures en trois dimensions.

²⁷⁶ Guy de Cointet partage avec le dramaturge et écrivain Raymond Roussel (notamment les pièces *Impressions d'Afrique* (1909) et *L'étoile au front* (1924)) le goût pour les jeux de langage, les citations et les codes, ainsi qu'une manière particulière de les dissimuler dans le texte et de les rendre indécélables.



[fig 92]

Guy de Cointet, *ACRCIT*, 1971, journal, 28 pages, 43,2 x 55,9 cm, 700 exemplaires, collection MOCA, Los Angeles. © Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Une des premières performances créées en 1973 consiste en une présentation par une artiste de son œuvre. Le titre est typique des jeux de lettres de Guy de Cointet : *La très brillante artiste HUZO LUMNST présente son nouveau travail : CIZEGHOH TUR NDJMB* [fig 93] Chantal Darget interprète l'unique personnage de cette courte pièce. Dans ses notes personnelles, l'auteur écrit : «c'est inventer l'œuvre d'un personnage inventé, d'un personnage de roman»²⁷⁹. Les textes sont façonnés dans une langue inconnue et incompréhensible. François Piron précise que «l'inspiration que trouve de Cointet dans le dadaïsme l'amène à créer des œuvres par citation et assemblage de textes préexistants»²⁸⁰. Cette idée de réalités mixtes, de jeu fondu dans notre monde pour en défaire les codes par leurs propres composés est perceptible jusque dans le carton d'invitation : seules des lignes verticales font l'espacement entre chaque partie du texte, associant ainsi les mêmes typographies, le même lignage pour le lieu réel de Californie et le nom inventé de l'artiste, qui est en fait un avatar de Guy de Cointet. Il y a ici condensée la méthode par laquelle le plasticien travaille : associer des tableaux de textes codés, de chiffrage, à des polices de caractère différentes ou à des écritures manuscrites. Dans *HUZO LUMNST*, les énoncés numérotés réfèrent souvent aux tableaux, aux figures qu'ils composent mais le monologue ne présente pas de rapport direct ou évident avec ceux-ci²⁸¹ :

²⁷⁹ Note du carnet *Huzo Lumnst* de Guy de Cointet, vers 1973 in F. Piron, *Guy De Cointet, Théâtre Complet (The Complete Plays)*, paraguaypress, 2017, p. 36.

²⁸⁰ F. Piron, *op. cit.*, p. 24.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 38 et 39.

2.

Il faudrait voir...

YUSOQ

NODEN

ZLUIK

Comme ceci : (*se met sur la tête*).

De la même manière:

ACAUD

KUBVE

ne doivent pas être vus verticalement.

Je les envisage comme une ligne oblique, un jet de sang, qui va de la bouche au sol.

Pour comprendre, il faut donc que : R, V, E, T, F, Y se penchent comme une tour de Pise. Regardez donc le tableau qui lui fait face.

9.

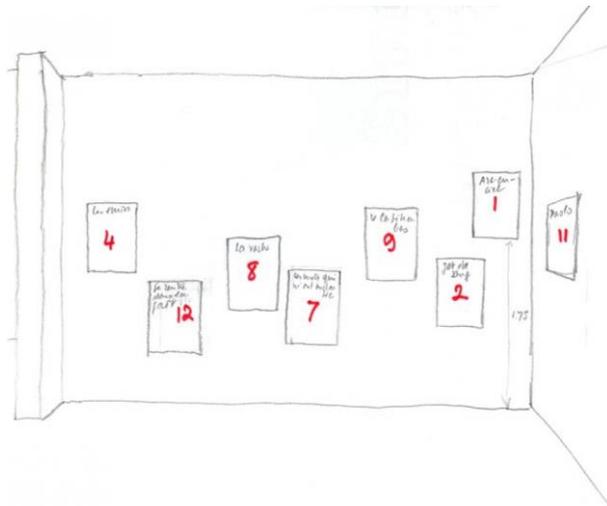
Mettons un U la tête en bas. J'en dispose d'autres alternativement dans leur position normale et de haut en bas... Ne voit-on pas dès lors apparaître une succession de vagues... qui se creusent et s'écrètent et se reproduisent indéfiniment?

10.

«Regarde!», me dit-elle d'une voix inquiète, en désignant de son bras tendu la peinture qui rougeoyait dans l'obscurité. Les lettres brillaient d'un éclat éblouissant et Patty éprouvait, à les contempler, un sentiment de danger imminent. Souviens-toi, lui dis-je, ce n'est pas la première nouveauté qui a surgi ici depuis que le tableau a été peint. Elle ne savait que trop à quoi je faisais allusion.



[fig 93]
Guy de Cointet, *HUZO LUMNST*, 1973, vue de la performance, Galerie Sonnabend, Paris, 1973.
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris,
Photo : Jérôme Ducrot.



[fig 93]
 Guy de Cointet, *HUZO LUMNST*, 1973, vue de la performance (reprise), Centre Pompidou, Paris, 2013. Photo : Laetitia Dargère / Carton d'invitation et croquis préparatoires, 1973.
 © Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Lorsque les spectateurs découvrent la représentation au titre énigmatique c'est d'abord par le mouvement de l'actrice, portant un tableau fixé au mur qui s'apparente à celui d'un opticien, à ceci près que les lettres font la même taille et que leur ordre semble soumis à un code : l'artiste a peint un ensemble de lettres qui deviennent ensuite des lignes, des arabesques puis des chiffres puis à nouveau des majuscules (ils sont ensuite employés dans des pièces postérieures au côté de volumes plus imposants, en trois dimensions). Comment apparaît la dialectique ici? Par le moteur même du concept, celui qui lui donne forme, la lettre : chacun des signes graphiques correspond à un son de la langue mais aussi à un sens littéral des mots qui composent quelque chose par opposition à son sens profond, à son esprit. Deux lignes obliques et une horizontale forment un A mais, mis en désordre, deviennent un signe qui n'a pas de prononciation dans nos manuels de phonétique. En décalant de quelques espaces les lignes formant une lettre, le plasticien nous amène à comprendre que toutes les combinaisons sont possibles : le sens d'un trait, l'espacement entre les signes associés à des caractères d'imprimerie (un ensemble typographique dont on se sert pour la composition de textes). Chaque tableau accroché au mur a son numéro et son discours associé : «les treize épisodes égrenés au fil des sérigraphies forment une succession déroutante de tableau tantôt visuels, tantôt linguistiques, exotiques, poétiques, musicaux, parfois abstraits et toujours abscons. Le script procède en fait d'un collage de fragments de textes»²⁸³. C'est une des premières performances jouées significative du décalage entre sujet-acteur et objet-texte dans l'univers de l'artiste. Une actrice joue la performance dans une unité de temps et de lieu mais ses différents discours renvoient à des mondes cryptés et inconnus du grand public. Les séquences s'apparentent à une visite guidée dans un atelier : visuellement cela donne des textes qui, à des hauteurs différentes, encadrent le sujet et ce dernier qui, seul, s'ajuste à leur présence dans différentes postures.

After her long illness... Sophie Rummel is pleased to invite you to the presentation of her recent paintings [fig 94] est visuellement proche de la pièce que nous venons de citer avec des sortes de texte faisant penser à des «plaques numéralogiques». Leur place se fait plus imposante et concurrencent même par leur taille la présence du sujet-avatar de l'artiste. Là encore il s'agira pour de Cointet de faire jouer à l'actrice le rôle d'un artiste qui commente un groupe de quatre tableaux composés de texte : ce commentaire devient objet de lecture et objet de scène, annonçant les fameuses *props*²⁸⁵ des pièces postérieures, devenant des éléments à construire et

²⁸³ F. Piron, *op. cit.*, p. 40.

²⁸⁵ *props* : support, étau, qui soutient ou épaulé provisoirement toute partie d'un ouvrage qui se déforme ou que l'on reprend en sous-genre.

à déconstruire, provoquant des mouvements et des rythmes. Pour mettre d'autant plus son univers en action, de Cointet va jusqu'à faire réaliser un entretien entre le personnage de l'artiste, Sophie Rummel, et une journaliste du Los Angeles Art Institute Journal : ce n'est «ni un compte-rendu, ni une publicité mais un *objet* artistique en soi».²⁸⁶ La dialectique entre le sujet-avatar de l'artiste et les textes encadrés, les tableaux textes sont fondus dans un niveau d'énonciation encore supérieur : la transcription journalistique! Journal que de Cointet aimait à créer pour le diffuser en série limitée dans des kiosques à journaux...



[fig 94]

Guy de Cointet, *The paintings of Sophie Rummel*, 1974, vue de la performance, Cirrus Gallery, Los Angeles, 1974.

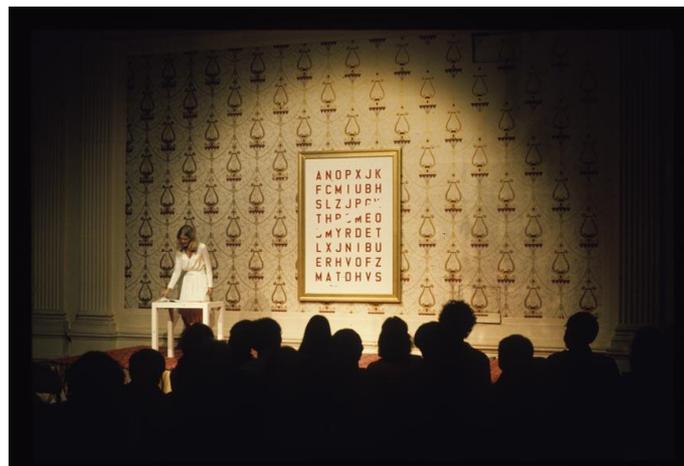
© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.
Photo : Gus Foster.

²⁸⁶ F. Piron, *op. cit.*, 57.

Cette manière de fonctionner conduit de Cointet à mettre en place un procédé qu'il développera jusqu'en 1977 : *At sunrise a cry was heard or the halved painting* [fig 95], jouée pour la première fois en Mai 1974 à l'Université de Californie d'Irvine, est une «narration fondée sur les objets rencontrés par les personnages dans des décors d'intérieur, objets dont le pouvoir de fascination et la charge historique ou sentimentale contrastent avec leur apparence minimale et souvent abstraite»²⁸⁷. Un des *leitmotiv* de la performance est ce renvoi par son personnage principal, son locuteur on pourrait dire, à un «grand tableau rouge accroché au mur». Il y a là toute la matrice de l'univers de Guy de Cointet : s'appuyer sur un objet, souvent sous la forme d'un tableau, d'un cadre comme rebond pour une situation : la manière dont quelque chose, dont un lieu, est placé par rapport à d'autres choses, d'autres lieux, mais aussi l'ensemble des événements, des circonstances, des relations concrètes au milieu desquelles se trouve quelqu'un. Le terme désigne donc autant le type d'espace qu'elle caractérise ou délimite que le sujet qui en est affecté. Le grand tableau émet des sons et fait tourner autour de lui toute une galerie de personnage à son encontre : la performance elle-même se réduit simplement à une actrice qui, à l'aide d'un tableau géant accroché au mur déroule son histoire, l'histoire d'un tableau vivant, doté de sonorité. L'intrigue à ce moment-là est curieusement narrative et sert de prétexte à un long récit sur la peinture, à nouveau truffé de références culturelles ou historiques : la sérigraphie exposée dans la performance est «coupée en deux» comme la transposition des failles d'une pierre, effet des variations atmosphériques. Le langage encore une fois morcelé, pris comme objet de scène est le thème central d'une histoire de peinture qu'un commentateur égrène à son propos, en incrustant des citations déguisés d'un roman de science-fiction, *Les Armureries d'Isher* d'A. E. van Vogt²⁸⁸. Il y a de fait un décalage entre la signification possible de l'objet situé sur scène et ce qu'il montre directement, dans sa facture.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁸ Guy de Cointet utilise fréquemment des références aux univers de science-fiction d'auteurs californiens des années cinquante. Le livre en question est le premier volume d'un cycle intitulé «Les fabricants d'arme» où dans un empire futuriste, le héros fait face à une puissance militaire régissant la vie urbaine.



[fig 95]

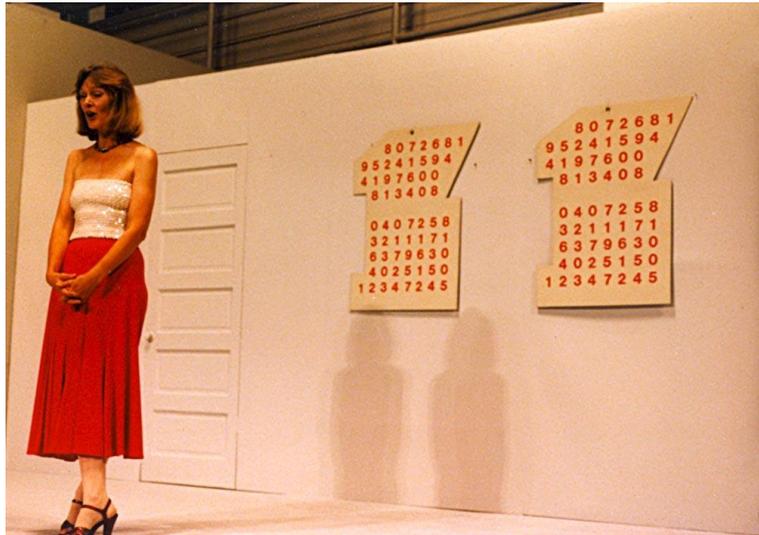
Guy de Cointet, *At sunrise a cry was heard*, 1974, vues des performances originales et de la reprise, Art Gallery, University of California, Irvine, 1974 / Biltmore Hotel, Los Angeles Paris, 1976/ STUK, Louvain, Belgique, 2014.

© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Two drawings [fig 96] reprend les mêmes procédés mais cette fois les dessins, les textes mis en tableaux prennent pour certains la forme de paysages, de lieux qui sont décrits dans le texte. C'est à nouveau une histoire de tableaux, une histoire dans l'histoire où un sujet raconte comment il fût absorbé par une image qui va lui permettre de se souvenir de certains événements passés : «deux niveaux de fiction finissent par se confondre ; dans un mouvement d'empathie, le narrateur perd tout discernement entre ses propres sentiments et ceux des personnages qu'il anime»²⁸⁹. Les numéros remplacent les lettres, tout comme dans *Going to the market* [fig 97], qui marque une nouvelle étape dans l'entrelacs de signes graphiques, de textes chiffrés auxquels une interprète déroulera une histoire contenue dans le tableau. L'objet ressemble à s'y méprendre à la pièce d'un puzzle, il est fait pour être contemplé pour ce qu'il est : un «panneau multicolore orné de caractères qui constitue l'unique décor et accessoire de la pièce [...] un index de l'intrigue sous la forme d'un script crypté, grand acronyme bordé de couleurs de certains éléments évoqués dans le récit»²⁹¹. C'est un objet non identifié comme élément de l'intrigue : on glisse peu à peu d'éléments matériels qui renferment en eux, par suggestion, une histoire à s'imaginer grâce au sujet qui lit ou récite un texte, vers des objets pris pour ce qu'ils sont, comme déclencheurs d'actions et de réactions au cœur de l'intrigue proprement dite. On ne parle plus d'interprète mais de traducteur d'objet propre à déclencher des situations. L'actrice qui tient le premier rôle permet à de Cointet de mettre en scène les premières incursions dans la vision stéréotypée du spectacle, avec des fragments de poésie de Verlaine ou de Baudelaire qui sont fondus dans la narration. Le tableau vers lequel se dirige l'actrice dissimule les prénoms des personnages de l'intrigue (Azul et Roz) et permet à celle-ci de passer d'un élément à l'autre en pointant du doigt les signes déclencheur de situation dans le cours du récit.

²⁸⁹ F. Piron, *op. cit.*, p. 79.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 94.



[fig 96 et 97]

Guy de Cointet, *Two drawings*, 1974 et *Going to the market*, 1985, vues des performances dans le cadre de « Nine Artists », The Temporary Contemporary, MOCA, Los Angeles, 1985.

© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

Nous citons quatre extraits des carnets de recherche de Guy de Cointet.²⁹² Ils témoignent de l'attention attachée aux décors ou *set*, aux échanges entre les objets scéniques eux-mêmes tout au long de la performance.

dans ses histoires, ses romans, ses pièces de théâtre, Roussel confronte le lecteur ou le spectateur, d'abord à une énigme : -énigme décrite dans les romans et les histoires, - énigme montrée dans les pièces : éléments du décor, ensuite Roussel donne une explication. Je pose au spectateur une énigme visuelle : les panneaux qui ressemblent à des devinettes (jeux à base de lettres, de mots, etc.) sont ensuite expliqués par la lecture des textes.

l'action d'*Iglu* a lieu dans le salon de Rosa. Une vaste peinture abstraite, rose et argentée, est accrochée au mur du fond : c'est la fenêtre. Une autre peinture, couverte de notes de musique, est accrochée sur un autre mur. Tables et chaises ressemblent davantage à des sculptures qu'à des meubles. Sur la table : deux livres, l'un blanc, l'autre rouge.

la pièce [*Ramona*] se concentre principalement sur l'ouïe et la vue, l'odorat et le goût, leur interaction constante ainsi que leurs connexions linguistiques. Ces relations sont souvent présentées hors de leur contexte logique : les personnages de la pièce voient des sons, sentent des paroles, entendent des éléments visuels ou goutent des sons...

dans *De toutes les couleurs*, le décor et les accessoires ont une importance essentielle. En effet, l'action sort directement de tous les objets qui se trouvent sur scène. Ce sont les tableaux sur les murs, les bibelots, une fenêtre qui s'ouvre sur un jardin, une télévision, et surtout d'innombrables livres qui sont le point de départ de chaque nouvel événement. Ces objets provoquent des incidents entraînant des changements subits de situation depuis le début jusqu'à la fin de la pièce. Une couleur, un titre, une forme, un auteur, un tableau ou une photo peut déclencher des réactions en cascade qui modifient l'attitude des personnages, bouleversent leur manière de penser et d'agir. C'est pour cette raison qu'un soin particulier est donné à la réalisation du décor et des accessoires, car ils jouent eux aussi un rôle, souvent équivalent à celui des comédiens.

²⁹² Notes manuscrites extraites des carnets de Guy de Cointet in H. Decointet, F. Piron et M. Thiébault , *op.cit.*, pp.118, 168, 188, 350.

De Cointet dessine autant un comportement à adopter vis-à-vis de mots dont il révèle la plasticité que ceux-ci ne provoquent chez le sujet les interprétant des manières de bouger, parler, capter notre attention. La plasticité désigne tout ce qui a trait à l'émergence d'une forme ; la particularité d'une telle notion est de qualifier un processus dialectique, un état d'avancement en même temps que sa dissolution. *Plassein* en grec signifie modeler, le terme «plastique» qui en est dérivé désigne en particulier dans le domaine de la sculpture, l'élaboration de formes, leur équilibre mais tout aussi bien leur remodelage après destruction. Lorsque l'on parle ici de plasticité, on désigne d'une part ce qui est susceptible de changer de forme, malléable et d'autre part ce qui est susceptible de donner la forme, comme un art plastique le permet. Ces deux significations en un seul concept pourrait qualifier ce que de Cointet fabrique dans ses pièces, ses décors mais aussi son activité première : la peinture, qu'il a lui-même recomposée sous diverses formes afin de l'intégrer dans un répertoire avec des actes, des dialogues. Les acteurs incarnent des sujets qui évoluent dans un univers où les mots, les verbes, les intrigues sont eux-mêmes plastiques : ils changent de forme en permanence, au contraire de l'apparence des objets qu'ils manipulent et y projettent d'autres formes en se les appropriant. C'est ce qui se passe dans *Ethiopia* [fig 98], une des trois parties d'un opéra conçu par l'auteur avec *Iglu*²⁹³ et *Ramona*²⁹⁴ : les narrations sont issues des objets, les accessoires du décor créent un enchaînement d'histoire dans l'histoire, sans transition. Citons la présentation faite par le Musée d'art moderne et contemporain de Genève, qui conserve le décor original de la pièce :

présentée pour la première fois en 1976 à Los Angeles, *Ethiopia* est la première pièce de Guy de Cointet à comporter plusieurs actes et plusieurs acteurs. C'est aussi la première de plusieurs collaborations avec Robert Wilhite, qui s'occupe de la partie musicale des œuvres. Sur la scène, les objets de décor remplacent les livres comme *relais* où rebondit le scénario. Rapidement, leur statut devient ambigu : les acteurs les utilisent, les commentent, mais ces objets conservent une part *d'autonomie*. Dans une pièce sans véritable intrigue, au sens traditionnel, ce sont les interactions, voire la symbiose qui s'opère, entre les objets eux-mêmes et avec les acteurs qui constitue le cœur du travail. Une femme blonde, un latino-américain et un afro-américain, choisis pour représenter des figures *archétypales*, racontent des histoires de familles. Ils animent les objets le temps d'une représentation avant que, une fois celle-ci terminée, ils ne deviennent *sculptures* et ne conservent comme souvenir de

²⁹³ G. de Cointet et Robert Wilhite, *Iglu*, performance, Theatre Vanguard, Los Angeles, 1977.

²⁹⁴ G. de Cointet et Robert Wilhite, *Ramona*, performance, Gates Hall, California Institute of Technology, Pasadena, 1977.

la performance que leurs relations spatiales, celles qui précisément servaient de déclencheurs de situations.²⁹⁷



[fig 98]

Guy de Cointet (avec Robert Wilhite), *Ethiopia*, 1976,
vue de la performance, Barnsdall Art Theatre,
Los Angeles, 1976.

© Guy de Cointet Society et Air de Paris, Paris.

²⁹⁷ C'est nous qui soulignons. En ligne [http://www.mamco.ch/expositions/encours/Guy_de_Cointet.html]

Le lieu choisi pour la première représentation est stratégique : le Barnsdall Art Theatre de Los Angeles, situé sur Hollywood Boulevard, est bordé de végétation abritant un centre théâtral à ciel ouvert, dans un cadre où la luminosité particulière de la Californie du Sud contribue à créer une ambiance au décor imaginé par l'auteur. Plasticité et capacité d'adaptation sont les deux axes qui définissent la relation sujet-objet dans ce travail : «la donation et la prise de forme, la capacité à se transformer et se reformer, à fabriquer du substitut»²⁹⁸ est ce qui caractérise la plasticité, écrit la philosophe Catherine Malabou. Lorsqu'elle en réfère à Hegel, elle rappelle le champ choisi par ce dernier pour questionner le propre du concept : Hegel passe de l'art à la subjectivité pour situer ce double mouvement de réception et de donation de forme. Catherine Malabou emploie alors le terme de sculpture pour rappeler que la plasticité n'est pas uniquement réservée au domaine artistique mais caractérise tout aussi bien une conscience humaine, individuelle. Or la sculpture ici peut désigner aussi bien ce qui qualifie l'être vivant dans sa croissance, sa capacité à régénérer ce qui le compose : cellules, membres, connections cérébrales, que la façon dont un terme va se forger. C'est une notion qui s'épanche tout aussi bien dans le corps du vivant que dans un concept déployeur de sens à son encontre. Dans la philosophie hégélienne en particulier, le sujet d'une proposition ou d'une situation ne doit pas être considéré comme une substance passive qui recevrait du dehors ses accidents ou ses prédicats. Le sujet est, dans son développement, comparable au mouvement d'une bombe : «de même que la bombe, à sa culmination, fait une secousse et ensuite repose un moment [...] de même aussi l'individualité en sa croissance a aussi bien la nature joyeuse de ce bond-là jusqu'à ce que, peu à peu, elle s'ouvre au négatif et soit aussi dans la disparition d'elle-même, tout d'un coup, sur le mode de la rupture»²⁹⁹. Le propre de la plasticité est non d'anéantir mais de substituer une forme par une autre comme activité permanente. Guy de Cointet réussissait à diffuser cette qualité dans des pièces divisées en actes : l'usage d'un objet comme substitut d'un paysage, voire d'un tableau de paysage, de fenêtre, d'outils, va permettre au sujet d'amorcer une narration ou plutôt un ressort narratif sans qu'il n'y ait d'intrigue principale qui gouverne l'action.

²⁹⁸ C. Malabou, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, 2005/2 (n°20), pp. 31-39.

²⁹⁹ G. W. F. Hegel, *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel*, Paris, Vrin, 1972, p. 101.

A mesure que son théâtre se construit sur une dramaturgie de plus en plus complexe, que ses personnages sont de plus en plus riches, ses narrations truffées de références à la littérature antique, aux romans de science-fiction ou d'auto-citations, le statut des objets fabriqués change : ils sont de plus en plus nombreux et abstraits à mesure que les personnages entrent en connivence. De support dans les monologues, ils deviennent des membres à part entière de la pièce dont le rôle est aussi sinon plus significatif que le comportement des personnages. Surtout, leurs formes, leurs matières constituent un ensemble complexe de références et de sensations : ouïe, vue, toucher, odorat. Ces formes sont des cubes, des cônes et des sphères, soit celles à partir desquelles on élabore des paysages, des anatomies humaines ou des scènes de genre. Isabelle Cornaro les emploie dans des dispositifs qui questionnent la nature d'un ornement ; Guy de Cointet les manipule dans des scènes qui questionnent le propre d'une dramaturgie. C'est à partir de *My father's diary*, performance plus mélodramatique, que ces dispositifs de plus en plus poussés conduiront à la quintessence de son univers dans *Tell me* et *De toutes les couleurs*, conçus pour être joués en France au Théâtre du Rond-Point. Les dessins du décor, ainsi que les photographies des quatre seules représentations de la pièce rendent compte d'une écriture tout à fait contemporaine du style de Cointet : le titre du décor pourrait très bien être «Enigma» avec ses objets tantôt semblables à des sismographes, des arabesques, des labyrinthes ; les meubles, chaises, tables ont sur les schémas de l'artiste la même structure que les corps des personnages. Pour marquer leurs emplacements sur les plans de scène, de Cointet légende par couleurs et signes mathématiques. On voit aussi très souvent dans les croquis préparatoires l'adéquation entre les corps du sujet et les éléments matériels réduits à quelques barres schématiques [fig 99]. Un assemblage d'objets, de gestes et de mots interfèrent et créent une magie proprement théâtrale : «cette pluri-définition des choses, des lieux et des identités induit que c'est le contexte et l'interaction qui donnent sens aux mots et aux choses. Les personnages n'ont pas d'identité stable et leurs émotions sont affectées par l'environnement [...] Le fait qu'une chose n'est jamais simplement *une* chose, qu'un cube coloré peut être un mot, un livre sont des mouvements opérés dans le genre, des oscillations de l'identité qui détache celle-ci de toute essence»³⁰².

³⁰² F. Piron, *op. cit.*, pp. 13-17.

Les carnets de recherche font état de mouvements, rythmes, intensités émotionnelles où l'artiste passe des deux aux trois dimensions pour les objets scéniques. Ses transcriptions graphiques des scènes sont très proches des instructions d'Erwin Wurm pour les *One Minute Sculptures* même si la finalité de chaque production les distingue. Néanmoins, comme Ramette, comme Cornaro, ils sont tous deux sculpteurs d'objets en même temps qu'ils pensent le corps de sujets comme des sculptures animées sur une scène, un décor, un lieu donné. Le fait également d'avoir fait interpréter par des comédiens son théâtre le rapproche des récentes séries d'Erwin Wurm : il faut des acteurs ou des danseurs pour réaliser des comportements opposés de ceux qui définissent nos manières d'agir et de converser avec nos semblables. Même si de Cointet laissait peu de place à l'improvisation, il attendait aussi des interprétations de son équipe qu'il se passe quelque chose d'inattendu³⁰³. Dans *De toutes les couleurs*, les objets sont pour certains identifiables : livres, calepins, verres, chaises mais ils gardent cependant des formes géométriques génériques qui empêche de les particulariser. Ils ressemblent à des patrons, des maquettes d'objets.

L'art que Guy de Cointet développe semble ainsi fait pour que les objets soient ajustés aux corps des sujets bien qu'ils aient en apparence une distinction sur leur nature : c'est comme si plus son art avançait, plus les objets faisaient partie des sujets, de leur anatomie. Ils ont alors une identité, ce ne sont pas des accessoires mais des protagonistes à part entière : des *props* qui ne sont plus seulement les supports d'un code mais requièrent une activation méthodique. Yves Lefebvre, ami et metteur en scène des pièces interprétées en France indique que les scènes étaient répétées sans les objets dans un premier temps : «il fallait savoir le texte, puis ensuite travailler le rythme» pour qu'ensuite le public puisse se focaliser sur l'objet tenu par un comédien ou une comédienne : «le plus intéressant est cet aller-retour entre la contemplation de l'objet et l'interprétation des actrices [...] Guy aimait la sophistication, une forme d'élégance [...] il ne cherchait pas absolument à faire rire, mais il cherchait à intriguer [...] La particularité de son théâtre est que tout vient du décor, des objets, qui sont son œuvre d'artiste et qu'il ne paraît possible de modifier [...] Il y a une véritable latitude dans le jeu d'acteur, et ses indications scéniques ne sont pas comme les didascalies de Beckett, à respecter à la lettre. Il y a donc à la fois une grande contrainte et une liberté».³⁰⁴

Nous avons mis en évidence, par la présente analyse, l'évolution des dispositifs de chaque performance par leur auteur, ses manipulations du langage aptes à générer des mises en

³⁰³ Sur ce point, nous renvoyons en annexe à l'entretien avec l'actrice Jane Zingale, p. 381.

³⁰⁴ H. Decointet, F. Piron, M. Thiébault, *Guy de Cointet, Théâtre complet, op.cit.*, pp. 443-445.

situations de ses propres peintures et surtout le cadre de réception qui peu à peu évolue de conférences adressées à un public restreint à une forme davantage spectaculaire et théâtrale, conçue comme une *production*. On pourrait confronter cette pratique à l'évolution des *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm et les contextes en lesquels elles ont progressivement été créées. Elle montre comment ces performances peuvent aussi façonner des mises en situations.

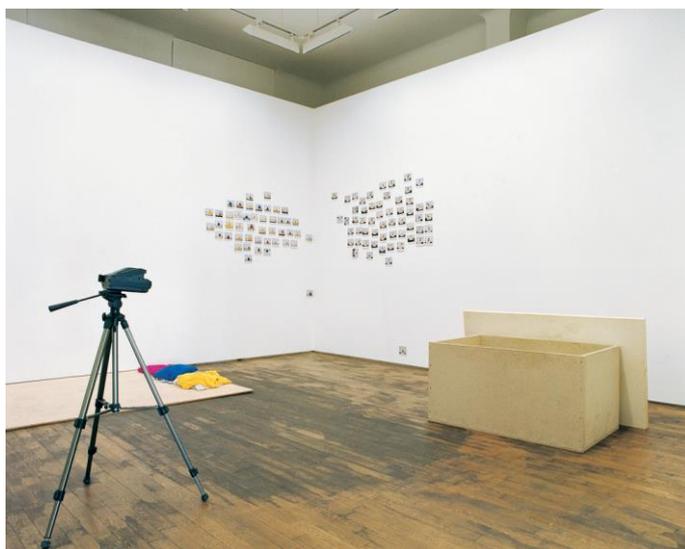
Les One Minute Sculptures : mise en contexte

Au premier regard, l'ensemble des *One Minute Sculptures* s'étalant sur vingt ans paraît de plus en plus sophistiqué. Les premières créations s'intitulaient sobrement «Do it» et figuraient sur un mur blanc, en même temps que les objets ayant servis aux performances, les polaroids des sculptures [fig 100] : elles n'étaient pas encore des *One Minute Sculptures* mais des «Propositions sculpturales», des propositions de mises en situation, conçues en *storyboards* comme nous avons d'ailleurs pu employer le terme à propos de Philippe Ramette et Guy de Cointet. Ce que Wurm développe, c'est un dispositif à créer des comportements entre des formes de vie et des objets inanimés, des situations où les vêtements (une de ses pièces fétiches) épousent l'enveloppe corporelle. Le dispositif créé au Forum d'art contemporain de Luxembourg témoigne de cette pratique : il n'y a pas d'exposition au sens traditionnel du terme mais bien plutôt une mise en situation à partir de laquelle se construisent les séries de sculptures. Les *Psycho* par exemple que nous citons en première partie placent sujet et objet dans une contorsion de tee-shirt, de pulls, de pantalons selon les mêmes axes : les instructions décrites par Wurm sont toujours claires et précises, comme si elles allaient de soi alors qu'en résulte des alliages hybrides entre des hommes et des pull-overs, comme s'ils étaient en mutation permanente, en métamorphose continue. Parler d'osmose ici serait plus juste lorsque davantage par ironie ou par humour, Wurm associe le nom d'un philosophe et un outil d'écriture pour évoquer la possibilité de sculpter un concept ou un état de pensée³⁰⁵. Elles sont avant tout des sculptures, performatives pour les unes, photographiques pour d'autres : en fonction du type d'objet utilisé et de la morphologie des acteurs ou du public choisi, les postures ont des orientations différentes (couché à l'horizontale ou penché contre un mur, en équilibre sur un pied). Ces modulations sont comme de la danse, c'est un travail de chorégraphe, de transcription de pas, de mouvements et de figures à l'aide de signes graphiques que sont les dessins de l'artiste. On remarquera souvent une tête penchée, plaquée contre le sol ou sortant d'un trou

³⁰⁵ Davantage que symbiose, qui indique une relation harmonieuse entre éléments qui n'ont pas forcément la même nature ou fonction, nous préférons le terme d'osmose qui implique plutôt l'idée d'une influence réciproque, sans que deux parties ne s'accordent idéalement.

percé dans un meuble, un bout de bois, un rectangle en contre-plaqué. Ce dispositif minimaliste tend à renforcer la plasticité des situations qui se déroulent en un temps limité, comme si, en posant la contrainte de leur durée, Wurm cherchait aussi à étirer le temps, à défier cette loi d'appréhension d'un volume à trois dimensions qui ne peut se donner en globalité mais dont la perception est successive. Une sculpture, par la forme générée dans le matériau, ne peut être contemplée de manière frontale, il faut tourner autour d'elle pour en saisir toutes les nervures, les modelés.

Les *One Minute Sculptures* ne consistent donc pas en une exhibition de sculptures humaines mais à mettre en situation et en un temps limité des positions sculpturales : la question de la situation comme dispositif conviendrait davantage ici qu'une rétrospective en catalogue. Conserver ces formes d'art contemporains impliquerait de garder ce même procédé, cette même logique d'archivage et de ne pas l'associer à des notices d'expositions ou des thèmes plus génériques : sculpture contemporaine, performance, interaction. Les performances avec leurs instructions, leurs légendes limitrophes aux objets et aux sujets qu'elles impliquent dans une même séquence se suffisent à elles-mêmes. Wurm a toujours gardé les trois critères de réalisation des *One Minute Sculptures* qu'il a fait breveter comme dans ses premières recherches du début des années quatre-vingt-dix, les *Dust sculptures* : une illustration tenant presque du roman graphique, un matériel ou objet référent à l'image disposé à ses côtés et l'intervention d'un sujet réel dans un temps donné qui atteste de la validité de ce brevet. On pourrait même parler de «prototype» : c'est aussi une forme possible de ce modèle de production dont nous parlions à propos de Philippe Ramette, d'abord testé puis distribué en différents centres, espaces de diffusion, avec un rythme annuel et un procédé inchangé depuis vingt ans.



[fig 100]
Erwin Wurm, *Do it*, instruction et cliché de la performance, vue de l'exposition « Propositions sculpturales », Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxembourg, 1996.

Une des œuvres significatives de ces mises en situation où la dialectique sujet-objet est perceptible est *Sit straight, hold your breath and think about Spinoza* [fig 101]. Elle diffère de la série *Be a terrorist* [fig 102] davantage centrée sur des performances en espace urbain et amène à réévaluer les termes traditionnels employés pour qualifier des activités artistiques. Ce que nous voyons concrètement sont des objets appartenant à des domaines du loisir, du mobilier, de l'alimentaire : ballon, chaise, vélo, table, bouquet de fleurs. La disposition de chaque item est aléatoire, seule l'instruction dessinée sur un socle au centre de la pièce est invariable pour chaque sculpture à accomplir. Telle qu'elle apparaît, cette disposition d'éléments est plus une mise en situation qu'une exposition, une production davantage qu'une œuvre : produire, c'est l'action de faire exister, l'action de montrer. Quand on sait que le terme de production est tout aussi bien employé dans le domaine télévisuel ou cinématographique que celui des biens de consommation courante, nous pourrions ici justifier son emploi pour ce type de réalisations. La production c'est aussi bien le procédé consistant à exhiber le fruit de ses recherches que ce qui est issu, qui arrive par la nature, l'art ou l'esprit. Les *One Minute Sculptures* sont bien des productions en série limitée de postures anatomiques et d'objets du quotidien, souvent issus de nos biens de consommation courante, et présentées en situation de réalisation. Plus que le résultat de la production d'ailleurs, c'est davantage la séquence productrice elle-même que Wurm cherche à déclencher par la présence d'un public ou de performeurs professionnels.

Prone position et Headquarter (Fichte's addresses to the german nation) [fig 103 et 104] sont d'autres exemples de la série évoquée plus haut. Les *One Minute Sculptures* qui sont produites dans un cadre muséal contribuent davantage à immiscer le spectateur dans le dispositif, à instaurer un univers différent de celui du quotidien que celles réalisées en espace urbain qui sont davantage des incursions d'art contemporain dans des métropoles et n'ont de ce fait pas la même répercussion. La blancheur, le minimalisme apparent semble évoquer les transports des *Dust sculptures* des débuts, lorsque Wurm documente l'expédition de traces de poussières laissées par un carré ou un rectangle au sol des rues de différentes métropoles (New York, Cologne, Vienne). Certaines pièces des années quatre-vingt-dix sont aussi une citation directe de réalisations de Marcel Duchamp : le certificat qui permet l'installation de poussières sur un socle a certaines caractéristiques du *readymade*. On peut penser que Wurm s'en est ensuite détaché pour faire réaliser à des inconnus le *readymade* qu'il a pensé : les *One Minute Sculptures*. Ce sont des *readymades*, des objets tout faits et tout prêts mis en situation et manipulés par des acteurs non professionnels (*Lay down, take a deep breath, don't think and feel connected* ; *Theory of labor* appartiennent à la même série et mettent en avant les types d'ustensiles souvent employés par le plasticien : support de bois, chaise, étais, outils de

nettoyage, tasses, verres). Les titres en particulier de certaines séries font penser à des manuels de mieux vivre ou de savoir penser, agir ; des conseils pour mieux affronter l'adversité ou l'inconnu ou au contraire des intitulés de science-fiction évoquant des univers parallèles, des voyages dans le temps, des théories de la physique quantique. Il y a donc aussi création d'un code spécifique, d'un langage corporel dont la théorie et la pratique ne sont pas si éloignés des démarches de Guy de Cointet dans son théâtre, en particulier dans les croquis préparatoires. Les dessins de ce dernier sont très ligne claire, figurant explicitement chaque objet scénique à sa place et définissant chaque interaction avec un des personnages dans le cours de l'action. Il semble étrangement rationnel dans son mode de fonctionnement quant au cadre qu'il souhaite instaurer pour ses pièces, à leurs synopsis, mais énigmatique quant aux significations que ces formes abstraites revêtent, puisqu'elles sont interchangeables. De même, les instructions dessinées d'Erwin Wurm pour les *One Minute Sculptures* ont un style délibérément figuratif, presque schématique mais illustrent des postures absurdes : c'est aborder l'incohérent d'une manière rationnelle comme le fait aussi Philippe Ramette en figurant par des dessins légendés les images sortant de ses propres rêves. Expédition signifie action d'envoyer des objets, des personnes, de les acheminer par des moyens de transports vers une certaine destination et désigne aussi le matériel lui correspondant : c'est ce type de voyage d'une trace d'objet que Wurm a organisé en 1994 pour inaugurer sa pratique : en manipulant de la poussière. Il est notable de remarquer ici comment son travail va progressivement s'orienter de la disparition, de l'absence d'objets ou de supports matériels en extérieur vers la présence de sujet et d'objet en interaction dans des lieux aux contextes différents.



[fig 101]

Erwin Wurm, *Sit straight, hold your breath and think about Spinoza*, 1999, objets divers et instructions, vue de l'exposition « The Sky is the Limit. Biennale Taipei », Taiwan, 2000. © Studio Erwin Wurm.



[fig 102]

Erwin Wurm, *Be a terrorist*, 1999, matériaux mixtes, performance réalisée par le public, « One Minute Sculptures », Städel Museum, Francfort, 2014. © Städel Museum.



[fig 103]

Erwin Wurm, *Prone position*, 2010, matériaux mixtes, performance réalisée par le public, « Liquid Reality », Kunstmuseum Bonn, Bonn.
© Kunstmuseum Bonn.



[fig 104]

Erwin Wurm, *Headquarter*, 2015, matériaux mixtes, performance réalisée par le public, « Fichte », Kunstmuseum Wolfsburg, 2015.
©Studio Erwin Wurm

Davantage qu'un contemplateur ou visiteur, le spectateur de ces mises en situations est une sorte d'«itinérant» apostrophé, que ses incursions dans le monde de l'art soit régulières ou occasionnelles. Il existe de nouvelles façons de montrer les œuvres autant que de les produire : leur programmation dans des espaces d'exposition différés ou déplacés dans différentes territoires qui ne sont pas circonscrits à la sphère traditionnelle de l'art tendent à accentuer cette idée du voyage, du déplacement permanent. Ce que les plasticiens d'aujourd'hui mettent en œuvre sont plus des formes en mouvement que des sujets ou objets comme entités fixes ou concepts métaphysiques. La rencontre de ces deux termes dans ce type de production, leur dialectique, fait d'eux des formes évolutives qui nécessite plus un trajet, un moyen de transport qu'une fixation, un accrochage. Que produisent ces évolutions dans la pratique de leurs auteurs? Elles nous orientent de la dialectique de sujet et d'objet vers celle de producteur et de voyageur.

Au-delà de la simple observation, le voyageur est celui qui se déplace sur un parcours généralement préétabli, en employant un moyen de transport particulier. En déplacement dans l'espace, il peut tout aussi bien désigner l'exploration de nouvelles contrées, consignait le fruit de ses observations pour les transmettre à ses contemporains. C'est ainsi que les formes d'art du vingt-et-unième siècle, qu'une nouvelle génération de créateurs se construit : on peut tout aussi bien rencontrer dans un même espace ou un même trajet des productions d'Erwin Wurm, de Guy de Cointet, de Philippe Ramette ou d'Isabelle Cornaro qui seront autant de situations questionnant les catégories de contemplateur, exposition ou représentation ; c'est la valeur et l'actualité de ces références qui sont mises en circulation dans les formes d'art de notre temps, presque comme un «troc». Il ne faut y voir aucune nuance péjorative. Un spectateur est un «témoin oculaire» d'une action, d'un événement : c'est celui auquel se réfère Isabelle Cornaro, en clin d'œil, dans la série *Paysage* qu'elle élabore depuis dix ans et qui pourrait être perçue comme une encyclopédie de manières de voir des objets, de se les approprier. Ce témoin oculaire ne réfère pas au spectateur qui est effectivement en train de circuler dans l'espace de l'installation mais à son image dédoublée, que l'artiste active par un dispositif de montage et de séquences visuelles. Le spectateur voyage plutôt dans un dispositif qui consiste à questionner le fait de montrer, de situer les choses et donc de les mettre en regard.

DIALECTIQUE DE PRODUCTEUR ET DE VOYAGEUR

On dit souvent d'Isabelle Cornaro qu'elle met la peinture en sculpture : parce qu'elle y intègre les systèmes de hiérarchisation des plans dans les peintures de l'âge classique en leur associant des objets *readymade* sur des socles, elle s'inscrit de fait dans la continuité du « geste de la pensée » inauguré par Marcel Duchamp. La filiation est possible et légitime mais nous proposons ici une seconde lecture : Isabelle Cornaro fait se confronter des pratiques propres à l'histoire des arts sous différents niveaux en même temps qu'elle instaure, comme les trois autres artistes de notre étude, une dialectique de producteur et de voyageur dans l'élaboration de ses productions.

Cette dialectique passe par un *focus* : la disposition des socles vernis et dorés mais aussi la constitution de *Scènes* [fig 105] reprenant à moindre échelle le principe de la série *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* agissent comme un zoom sur les parties des grandes installations. Dans l'exposition au Spike Island, Isabelle Cornaro plaçait un bloc en forme de monolithe vernis face à un mur vaporisé d'acrylique [fig 106]. Il n'y a aucun objet présent dans cette salle sur le socle sauf ce bloc donné pour tel, agissant comme un miroir réfléchissant face à une surface vaporisée de peinture ; comme si pour mieux penser l'histoire des formes d'arts plastiques, leur présence dans l'art de notre temps, Cornaro mettait son *Paysage* en pause afin de mieux centrer le regard sur une composante de son œuvre. Elle rappelle qu'il s'agit de sculptures et que ces socles supportant des objets dans les pièces adjacentes se conçoivent aussi comme des objets d'arts en soi. Son œuvre est à la fois filmique, performative, installative, picturale, sculpturale : elle se conjugue au montage en succession ou par ellipse. Il faut spatialiser une temporalité, activer un espace : c'est une vision cinématographique du montage. Isabelle Cornaro travaille ainsi l'imbrication d'éléments complexes dans un ensemble cohérent qui renvoie à nos propres gestes : nous exerçons quotidiennement cette activité de montage en organisant les espaces entre les objets meublant le confort intérieur ou reflétant nos vies passées, notre histoire personnelle.



[fig 105]

Isabelle Cornaro, *Scènes IV* et *V*, installations, peinture acrylique et vernis sur MDF, bakélite, plastique stratifié, rouleau de velours, objets divers, 200 x 320 x 200 cm. Courtesy de l'artiste. Photo : Stuart Whipps.



[fig 105]

Isabelle Cornaro, *Scènes IV et V*, détails. Courtesy de l'artiste.



[fig 106]

Isabelle Cornaro, *Scènes II*, 2015, installation, contreplaqué de bouleau verni, miroir en or Perspex, acier inoxydable, peinture acrylique sur verre.

Reproductions III, 2010-2015, peinture acrylique sur mur.

Vues de l'exposition « Témoins oculaires », Spike Island, Bristol, 2015. Courtesy de l'artiste. Photo : Stuart Whipps.

Sujet et objet pris dans une cinématique

Au fil des différentes variations de la série *Paysage*, il ne reste qu'un seul élément présent sur un des socles, obligeant à faire un rapprochement. La dispersion des objets fétichisés dans un espace qui dissout la géométrie de l'ensemble implique le spectateur qui part à la recherche d'éléments épars, comme absorbés par le tout. Peu à peu les objets disparaissent, les écarts s'agrandissent, les blocs chargés de teintes sombres et vaporeuses signalent une disparition. Avec un fond référencé, de l'impressionnisme au pointillisme, les images produites dissolvent le contenu des objets scrutés dans les films : elles résultent d'une superposition de fragments en 16 mm et des tirages photographiques.

A première vue, les moulages, peintures, dessins, films, sculptures ou installations sont perçues comme pièces détachées d'un ensemble, réalisées en fonction d'une thématique, d'un lieu d'exposition ou d'un événement. Il y a pourtant des connecteurs entre ces différents travaux qui tournent autour de notre relation aux objets, leur valeur et leur histoire. Dans chaque dispositif, Isabelle Cornaro va amener le spectateur à déambuler dans une image, sa mise en perspective et en volume, son principe de reproduction, sa matière : cette déambulation s'apparente à un rêve, qui pourrait reprendre le titre d'une série exposée à la galerie Francesca Pia de Zürich : *Orgon Door*³⁰⁶ [fig 107]. Un ensemble de huit reliefs noirs fabriqués en élastomère coloré, une substance en caoutchouc, et d'acier laqué à partir de trois moulages d'objets variés : *Orgon Door I* (2013) laisse apparaître des cordes, chaînes, pièces de monnaies et reliques de bois : chaînes également présentes dans *Orgon Door III* (2014) qui rappelle le principe des stries avec des lignes de cordes et de chaînes disposées horizontalement ; *Orgon Door II et Orgon Door IV* (2014) reprend le principe de frise baroque de bijoux, pierres, blocs d'impression et de bibelots rassemblants règles et coléoptères, avec une composition davantage symétrique.

Les objets sont mêlés les uns aux autres dans un apparent désordre mais leur assemblage possède une logique thématique, une redistribution sur un support donné d'objets anciens, pour certains du dix-huitième siècle, qui ont été standardisés et reproduits en série. Il s'agit d'une accumulation de reproductions puisque les différents objets sont passés par un procédé industriel de duplication. Cette réalisation nécessitant l'intervention de techniciens spécialisés les rend à la fois mystérieux et désirables : leur surface brille, luit au contact de la lumière et suggère leur pouvoir d'affronter notre façon de les regarder, de nous les approprier par la vue.

³⁰⁶ Le titre est un clin d'oeil à une théorie pseudo-scientifique développée par le psychiatre autrichien Wilhelm Reich dans les années 1930 selon laquelle une force de vie, une forme d'énergie cosmique pourrait être récoltée dans des «accumulateurs» de différentes fréquences : *the orgone energy box*.

Les moulages d'objets accumulés sur une table de travail, en studio ou atelier, voisins les uns des autres sont ensuite recouverts de pâtes épaisses qui les fige : sur deux versions, Cornaro laisse paraître une giclure, un *splash* qui vient souiller les objets figés sur leur support. Dans sa première exposition individuelle en Belgique, au Musée de Louvain en 2014, la version *VI* de *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* est exposée au côté de cette série de mise en relief : deux pratiques dissemblables mais cependant reliées par cette tendance à interroger la valeur que prendra un objet dans un dispositif particulier. Que signifie la présentation sur socle, la mise en valeur, ou au contraire l'empilement, le moulage de ces objets en un seul bloc d'acier? Il y aurait osmose dans ces sculptures si Cornaro n'usait pas de giclure de couleurs pour les dissocier. C'est la matière picturale qui les différencie et leur donne une nature différente selon le regard porté sur elles.



[fig 107]

Isabelle Cornaro, *Orgon Door I*, 2016, accumulation, élastomère coloré, 132 x 79 x 10 cm, vue de l'exposition au M - Museum Leuven. Louvain. Belgique. 2014. Courtesv de l'artiste.



[fig 107]

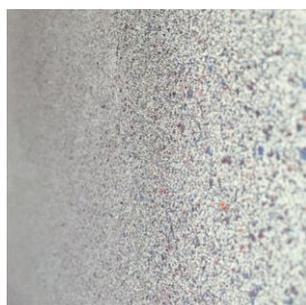
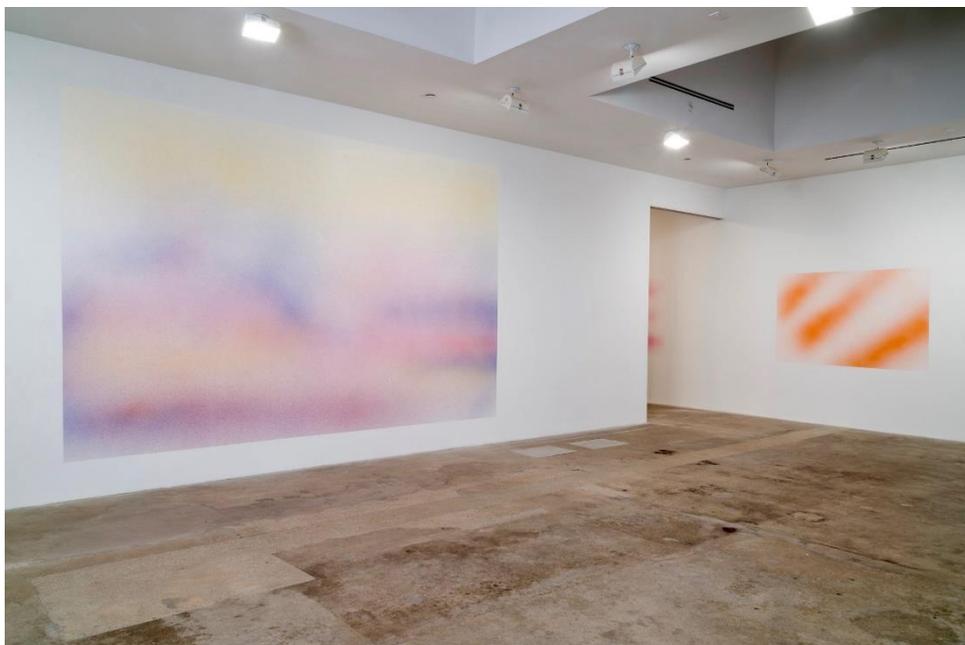
Isabelle Cornaro, *Orgon Door I*, 2016 (détail).
Courtesy de l'artiste.

Ces recouvrements marrons ou bleus pourraient aussi faire penser aux tâches de couleurs que nous pouvons percevoir lorsque le soleil nous aveugle ou à force de trop fixer une succession d'images saturées : des phosphènes. Ce sont ces mêmes recouvrements de surface que Cornaro emploie, avec une nouvelle technique, dans les murs peints au spray de la série des *Reproductions* [fig 108] : des murs qui ressemblent à des monochromes référant à de l'art moderne mais qui sont en fait des reproductions de captures de films où l'artiste revient sur l'acte de peindre. Rappelons que dans *Floues et Colorées*³⁰⁷ elle dévoilait une partie de l'installation en studio où, derrière une caméra et par un procédé performatif, dix peintures de petits formats étaient réalisées au spray très rapidement : quatre d'entre elles sont des compositions de paysages que l'artiste a rapidement copié de peintures de Monet, les premières séries des *Meules de foin*. Ces actes de peintures étaient en fait réalisés le plus rapidement possible afin que la moindre subjectivité n'entre dans le processus.

L'intérêt de l'agrandissement de ces performances picturales dans les *Reproductions* est alors de produire des peintures qui n'ont pas l'air de peintures pures, mais qui sont davantage centrées sur le procédé de la copie : un élargissement d'images et de textures. Que crée donc la plasticienne dans ces productions? Une liaison mentale entre les dispositifs : les installations glissent peu à peu de la disposition ornementale à une mise en scène de la vacuité entre ces

³⁰⁷ I. Cornaro, *Floues et colorées*, 2010, 16mm transféré sur numérique, couleur, muet, 3'13". Camera: Jérôme Javelle et Thomas Brésard. [En ligne] <https://isabellecornaro.com/films/floues-et-colorees-2010/>.

dispositions. Elle prend d'abord des objets pour reconstituer des paysages d'Afrique avant de mettre ces objets en paysage déroulé dans l'espace. Le voyageur de ces différents mondes est alors sensible aux rêveries qu'ils génèrent, à l'aide de techniques différentes et en gardant un élément-clé dans chaque réalisation.



[fig 108]

Isabelle Cornaro, *Reproductions* (et détails), 2014, peinture sur mur, spray acrylique coloré, 290 x 435 cm. Vue de l'exposition à la Hannah Hoffmann Gallery, Los Angeles, 2014
Courtesy de l'artiste et Hannah Hoffmann, Los Angeles.

Comme Guy de Cointet, Isabelle Cornaro réemploie des formes et concepts de ses œuvres précédentes : cette pratique de l'auto-citation n'est pas de la répétition mais bien une mise en circulation de gestes dont elle construit une histoire. En même temps qu'elle place le spectateur en position de témoin puis de voyageur dans ses installations, elle lui dévoile peu à peu l'élaboration de sa pratique plastique : peindre, sculpter, mettre en espace, installer, recouvrir de peinture, le passage d'un *medium* à l'autre est naturel et fluide. Ainsi, en mettant en avant une pratique qui dès le départ joue sur plusieurs *mediums*, les expositions peuvent combiner plusieurs travaux qui n'ont visuellement pas la même répercussion sur le spectateur. C'est sur cet aspect que les productions de Cornaro nous font passer de témoins au statut de voyageur : des fragments étalés sur une table à l'horizontale par exemple, d'une façon archéologique ou avec une précision chirurgicale sont ensuite redressés en tableau au format paysage et voisinent avec des entassements d'objets moulés, exposés eux au format portrait. Dans la première composition, le corps du sujet doit basculer de l'espace plan au volume, dans la deuxième, il peut presque toucher les éléments qui sont comme sortis du tableau, de leur figuration en relief. Les fragments éparpillés n'ont pas de notice, les accumulations n'indiquent pas la provenance des pièces. *Tableau (Close-ups)* [fig 109] comme le titre l'indique est un très grand format de petites miniatures collées qui sont en fait comme des gros plans sur les objets de l'installation : cette œuvre exprime de nouveau comment l'observation d'un objet influence sa perception, sa lecture. Dans la série *Paysage*, le voyageur évolue entre différents terrains d'objets, matérialisés par des lignes et contours (rouleau de velours, moquette) ; dans *Tableau (Close-ups)* ce sont des textures, des matériaux et des couleurs qui attirent l'œil sur des fragments d'objets éparpillés et recouverts de peinture faisant écho aux objets placés sur socle (fragments de verre évoquant la surface lisse des objets décoratifs posés sur les socles ; bois peint recouvert de bouts de tissus qui recouvraient les socles dans l'installation ; transition de textures du brillant au mat et verre peint faisant écho au vase en pierre).



[fig 109]
Isabelle Cornaro, *Tableau (Close-ups)* (détail),
2014,
bois de bouleau multiplex, tissu, zinc, laiton, verre
peint et divers objets, 400 x 250 cm.
Courtesy de l'artiste et M-Museum Leuven,
Louvain, Belgique.

*God Box*³⁰⁸ [fig 110] est une série de sculptures reprenant aussi des éléments déjà présents dans les *Paysage* : contrairement à leur mise en perspective, les objets sont ici présentés en un seul bloc parallélépipédique, toujours par le procédé du moulage. Chaque face du bloc, dans une composition géométrique, met en relief des objets employés dans les installations et films de l'artiste. Englués dans un magma noir, solidifiés, les objets sont uniformisés, n'ont plus de signe distinctif : il y a davantage ici un aspect tactile et une forme globale qui renvoie de nouveau à l'aspect minimaliste auquel nous faisons référence dans les travaux des autres plasticiens. Les *God Box* font également écho aux moulages de la série *Homonymes* [fig 111], conçus comme leur part complémentaire où des résidus d'installations, de gestes antérieurs (des *leftovers*) sont remixés sur des plateaux disposés à l'horizontale, sans vitrine pour les protéger d'une manipulation tactile (contrairement aux vitrines de l'exposition «Du proche et du lointain» en 2011 au Collège des Bernardins). Il s'agit plus ici de recouvrir une surface que de focaliser l'œil sur un motif particulier : les socles sont recouverts de béton, les objets émergent de fonts d'aluminium et de moules en bois monochromes. Ils perdent donc non seulement leur fonction mais leur aspect premier ; passés par le biais d'une fabrication, d'un usinage pour certains, ils sont regroupés sous plusieurs typologies : naturaliste avec des objets «en forme de» ou des reproductions standardisées ; figuratifs et stylisés ; abstraits avec des entassements de cubes et de rectangles. «Homonyme» renvoie à des mots qui en dépit d'une prononciation identique diffèrent de sens. Tout objet pour Isabelle Cornaro est en quelque sorte un homonyme : en exposant des copies, des répliques de vases d'Extrême-Orient, des tapis Persans et en laissant visible les traces de l'opération de moulage, elle subvertit le rapport hiérarchique entre la copie et l'original. Elle joue également sur le rapport entre la culture industrielle occidentale et son expansion puisque, à l'origine, ces motifs furent importés d'Orient pour être reproduits en série dans des intérieurs de classe dominante. L'objet moulé qui plus est se rapporte à deux champs distincts de ressemblance : aux objets réels qui ont été utilisés pour faire les moulages et aux catégories abstraites qu'ils représentent.

³⁰⁸ Librement inspirée des *Concept-tableaux* d'Edward Kienholz « *God Box* n. 1, n. 2, n. 3 » (1963), les boîtes fermées sont également de dimensions proches de celles de l'*Accumulateur d'Orgone* de Willem Reich (142 x 106 x 88 cm).



[fig 110 et 111]

Isabelle Cornaro, *God boxes (colonnes)*, 2014, structure en acier avec moulage en résine noire, 274 x 66 x 66 cm, vue de l'exposition « Archeo », The HighLine, New York.
 Courtesy de l'artiste. Photo : Guillaume Ziccarelli.

God Box II, 2013, acier, caoutchouc, 142 x 88 x 106 cm et
Homonymes III, 2010, plâtre, 120 x 60 x 36 cm, vues de l'exposition à la Kunsthalle Bern, 2016. Courtesy de l'artiste et Kunsthall Bern.

Dans les *Homonymes*, Isabelle Cornaro précise également que l'absence de composition, à mesure que sont empilés les différentes strates, permet de mettre de côté sa subjectivité ou du moins sa sensibilité :

cela me permet de passer des considérations formelles (ou stylistiques) à des considérations plus catégoriques ; empiler signifie faire de tas suivant une logique fonctionnelle plutôt que esthétique [...] Je considère mon travail comme une tentative de “dénaturer” notre relation à des objets familiers et, par extension, à des objets d'art. D'une façon ou d'une autre, il s'agit de réfléchir à la construction affective et existentielle qui nous anime lorsque nous traitons avec des objets. En fin de compte, il s'agit d'un interrogatoire de la nature du mouvement qui conduit un sujet (une personne) à s'investir dans un objet. Ce qui m'intéresse le plus, c'est *cet aller-retour morbide du sujet à l'objet*³⁰⁹.

Comme s'il fallait se débarrasser de cette relation fusionnelle et chronophage, l'artiste a donc pris le parti de la matérialiser par bloc synthétique, en apparence homogène : des objets fusionnés dans le même moule, autour duquel le sujet devra se déplacer pour en deviner les liens. Dans la première grande exposition au Musée de Louvain, les spectateurs sont immergés dans un espace par strate comme s'ils devaient recomposer progressivement un tout. *Orgon Door IV* est aussi exposé dans une salle avec trois panneaux en reliefs, à l'air identique, mais où le procédé de recouvrement les distingue par différentes teintes, du plus clair au plus foncé, comme si les changements de tonalité presque imperceptibles donnaient une nature différente à des répliques d'objets. La salle attenante aux tableaux-reliefs reprend quelques pièces exposées dans les *Homonymes* mais cette fois dispersés dans l'installation, dont on ne sait ni où elle commence ni où elle se termine.

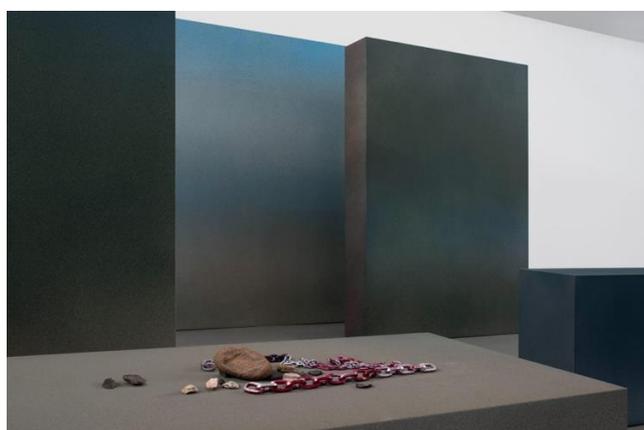
Que se passe-t-il dans notre tête à ce moment précis? Un voyage mental, à mesure que le paysage se déploie et qu'il est franchi. Le caractère transitoire, entre le rangement et l'exposition, fait penser à la nature même de l'œuvre d'art qui peut être exposée ou simplement déballée devant nos yeux : le spectateur passe alors du registre de l'image au registre de l'objet. Lorsqu'il circule dans l'installation, l'image se défait au profit de la proximité et la référence à Nicolas Poussin n'est en fait qu'une trame. Il est d'autant plus pertinent de mesurer l'écart entre les objets de l'installation et ceux des différents moulages. Leur rapprochement cède place à des écarts calculés *entre* chaque socle. L'aspect spectral de l'installation est aussi conforté par l'usage du spray *sur* les supports.

³⁰⁹ Q. Latimer et I. Cornaro, « A Short Conversation Between Quinn Latimer and Isabelle Cornaro » in *This Morbid Roundtrip from Subject to Object (a facsimilé)*, Laxart, Los Angeles, 2014. C'est nous qui soulignons.

Le miroir doré par exemple, est un point de choc dans *Paysage X*³¹⁰. C'est une surface réfléchissante : on y voit notre propre corps au milieu de l'installation, comme si la plasticienne donnait un point de vue où regarder, nous renvoyait notre propre image comme point fixe et nous faisait ensuite nous déplacer par les différentes situations d'objets de part et d'autre de la salle. Il est absent dans *Paysage IX* [fig 112], aux allures plus hypnotiques. Des chaînes, des pièces de monnaies, des pièces opalines déposées à même les socles comme des objets trouvés ou des résidus de fouilles sont des appâts et se retrouvent ensuite sous des giclures de peintures dans les *Orgon Door* ou emboîtés dans les *God Box*, uniformisés dans les *Homonymes*. Cornaro fait voyager le spectateur dans une sorte de rêve et de cache-cache où un objet disparu là sera retrouvé plus tard, en un procédé de restitution différé, comme s'il était passé entre plusieurs mains. Le rêve est bien ce processus mental où le sujet aura enregistré des choses et les redistribuerait de manière désordonnée, là où paradoxalement l'artiste crée un dispositif très structuré. C'est une forme de voyage assisté en quelque sorte. L'ensemble de ces situations rejoint en cela la réflexion du plasticien Pierre Huyghe, prononcée à l'occasion de la rétrospective de son œuvre au centre Pompidou : «il s'agit d'exposer quelqu'un à quelque chose plutôt que quelque chose à quelqu'un»³¹¹. C'est un basculement des pôles, de deux termes dans une phrase qui bouleverse le sens d'approche d'une production : Pierre Huyghe voulait entendre par là qu'il créait des situations qui pouvaient avoir lieu sans que le spectateur agisse en simple contemplateur d'un objet d'art perçu comme globalité. A l'instar de ce voyageur dont nous faisons précédemment le portrait, il y a aussi cette idée d'un sujet qui arrive dans une situation déjà en train de durer, d'exister indépendamment de lui.

³¹⁰ Cf. p. 164.

³¹¹ P. Huyghe, rétrospective au Centre Pompidou, Galerie Sud, Paris, 25 septembre 2013-6 janvier 2014.



[fig 112]

Isabelle Cornaro, *Paysage IX*, installation, tapis, pierres noires sculptées et naturelles, chaînes industrielles, peinture acrylique à base d'eau, 891 x 733,5 x 250 cm, vue de l'exposition à La Verrière/Fondation Hermès, Bruxelles, 2016. Courtesy de l'artiste. Photo: Isabelle Arthuis.

C'est la pratique vidéographique qui va servir de liant à cette dimension pour Isabelle Cornaro : c'est une prolongation de la série *Paysage*, des *Homonymes*, des *Reproductions*, et qui passe même, dans sa réalisation, par l'acte performatif lorsque l'artiste est filmée derrière un mur en train de peindre au spray une toile grand format. Là encore, c'est un procédé de recouvrement qui dissout l'aspect figuratif d'un objet. La peinture au spray était également une technique employée sur les socles, mais cette fois en teintes vives, comme si Cornaro passait par tout le spectre de la lumière pour nous amener aux objets, les ressentir visuellement, sans les toucher.

La plupart des courts-métrages réalisés entre 2007 et 2014 ont l'influence de films d'animations d'Oskar Fischinger et de l'art cinétique auquel l'artiste rend hommage dans une vidéo où des formes géométriques abstraites et colorées évoluent sur l'écran à plusieurs rythmes ou fréquences lumineuses. Le voyage mental peut débiter : les gros plans sur les objets et les *cuts* rapides et successifs expriment à la fois une fascination pour les items exposés et un retrait, comme un temps limite donné à l'observateur. C'est exactement le même procédé que les associations d'images, de couleurs, de sons, qui composent un sommeil paradoxal où le rêveur associe des formes à des circonstances pourtant éloignées dans l'expérience diurne et qu'il n'arrive pas à recomposer par la suite. En fait, les «choses» des vidéos sont un peu des réminiscences des objets utilisés dans les installations : un vestige au premier plan semble nous fixer, les pièces de monnaie sont attrayantes, l'argent «filmé de trois quart» devient un sujet de cinéma davantage qu'un spécimen scruté sous tous les angles. Cette mise en images animées est l'envers de notre propre activité visuelle dans les *Paysage* lorsque notre œil ajuste son trajet vers une cible, un élément de réalité. Les films, sous nos yeux, balayent des objets rabattus au premier plan sur des fonds unis, monochromes, alors que dans les installations, nos corps entrent dans des plans successifs, des étalages.

En ce sens, ils incarnent la dialectique de producteur et de voyageur qui est une relève aux premiers mouvements étudiés dans cette thèse. Isabelle Cornaro invente des dispositifs où les produits du monde nous font nous déplacer comme des voyageurs en situations de repérage et de conquête : exposer des situations de vues, de visions vécues entre nous, qui peuvent continuer, durer. Les projections ne sont pas déclenchées aux passages des visiteurs, elles passent en boucle en même temps que nous vogueons d'une salle à l'autre. Si dans certaines rétrospectives, le sens de visite est indiqué, ce serait ici une erreur : les salles sont conçues de telle façon à ce que chaque production se laisse traverser comme une place.

La «pulsion scopique» à laquelle réfère l'artiste se conçoit, en psychanalyse, comme le plaisir de regarder et d'être regardé, en particulier lors de la contemplation de notre propre reflet

dans le miroir. Elle mêle à la fois attraction et répulsion. Cette pulsion détermine le caractère de beauté à l'objet désiré dans le monde sensible et c'est ce qui fait que nous voulons le toucher « avec les yeux ». Cette pulsion d'attrait est aussi celle qui nous attire vers la déformation des choses, leur dégradation, c'est le même processus de vision. L'œuvre d'Isabelle Cornaro peut se lire aussi comme une entreprise de séduction où les objets passent sous des flashes de lumières, des spots de couleurs. Le sens qui est mobilisé, la vue, met à distance les objets alors même que le mode d'appropriation des œuvres n'a pas de contraintes apparentes : c'est une mise en veille de l'imaginaire tactile au profit d'un imaginaire visuel. La plupart des vidéos durent entre une et trois minutes, nous en listons quelques caractéristiques : ³¹²

- *Métronomie* [fig 113] met en avant par plusieurs gros plans et un mouvement latéral de gauche à droite des objets déjà aperçus dans les installations. Un regard non familier des précédentes productions de l'artiste sera d'emblée séduit par les matériaux dont sont faits les objets, comme un collectionneur pourrait l'être. Mais s'il a abordé les objets des *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, après être passé si près de leur matière, d'en être presque arrivé à les toucher, il s'apercevra d'une similitude, entre leur image dans les films et leur présence réelle sur les socles. Les films vont les amplifier et les rendre spectaculaires par une cinégénie : après les avoir abordé de profil, de face, de près et de loin, notre vision est soumise à des objectifs cinématographiques et à un format panoramique. Le balayage de chaque volume conique, sphérique, cubique est suffisamment lent pour que l'œil soit attiré et pris au piège : il reproduit une situation semblable au repérage d'un objet dans une salle de vente. On se voit voir, littéralement.

- *Amplifications* [fig 113] a une même tonalité de perversion : à la douceur d'un regard qui balaye les objets, presque comme une caresse, on retrouve ici un dispositif semblable aux flash de mémoire du héros du film *Vertigo*³¹³. La séquence dévoile chaque type objet (bagues, bijoux, boucles et cristaux) selon plusieurs focales : en gros plan, il y a d'abord des saccades, des coupes franches et agressives sur des amas d'objets regroupés au centre du cadre. Les

³¹² Les captures d'écran sont extraites de la maquette du livre fournie par Isabelle Cornaro : *This Morbid Roundtrip from Subject to Object (a facsimilé)*, Laxart, Los Angeles, 2014.

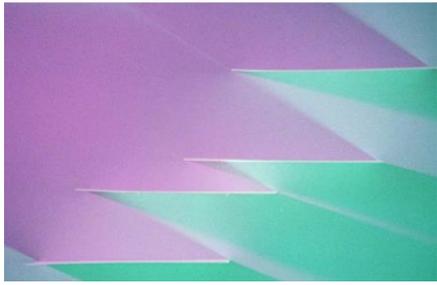
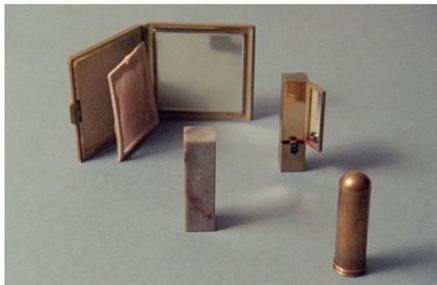
Par commodité pour le lecteur, nous le renvoyons aux extraits des vidéos citées en accès libre sur le site officiel de l'artiste. En ligne [www.isabellecornaro.com]. Ils sont également mentionnés en bibliographie, p. 370 et sont visibles en intégralité par le mot de passe : « cornaro ».

³¹³ *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958. Le générique et les effets spéciaux du film ont été réalisés par Saul Bass. Dans le rêve du détective joué par James Stewart, chaque objet et sa symbolique (bouquet de fleurs, peinture) d'un personnage ou d'une situation auquel il est associé (chignon, visage de Kim Novak), passe par un filtre de couleur clignotant.

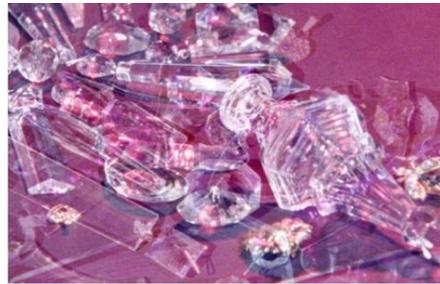
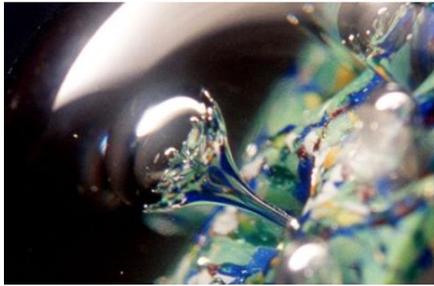
flashes rouges et violets amplifient cette impression à laquelle succède des fondus enchaînés de matériaux cristallins, fragiles et éparpillés à même une surface colorée. Aux clignements d'yeux sur les objets plutôt ronds et assez massifs suit l'écoulement de flacons de verre. Les types d'objet, leur aspect, impulsent une manière de voir différente comme si l'œil adaptait un type de vision à la catégorie d'objet placé sous son attention.

- Dans *Premier rêve d'Oskar Fischinger* [fig 113], les jetons, billes, statuettes sont filmés en plans successifs de face et en plongée sur un fond noir de manière beaucoup plus lente, comme un temps de pause vis-à-vis des objets précédemment entrevus. Ils se laissent davantage observés.

- Dans *Célébration* [fig 113], il y a enfin un enchevêtrement de plusieurs influences : l'artiste a imbriqué des extraits de films d'animation des années vingt à des roches, des surfaces minérales recouverts de filtres de couleurs. Les premiers plans d'ensemble exposent une à une les différentes pièces en un seul et même cadre : un nombre conséquent de petits objets (bijoux, jetons, pièces, écrins...) ramenés de voyage ou achetés en brocante semblent d'abord immobiles puis bougent comme par enchantement sur le support.



[fig 113]



[fig 113]

Ces vidéos sont des œuvres en soi, une forme d'installation où l'artiste décline nature et fonction des objets sous différentes approches : chacun est associé à une valeur, que signalent peut-être la présence de billets, de pièces, jetons ou jeux de cartes. Il ne s'agit pas d'argent mais bien de valeur : celle qui évolue avec le temps, la civilisation, l'argent n'étant qu'un code. Aux pointes de flèches taillées de l'âge de pierre (des objets très précieux car ils permettent de tuer l'animal qui va nourrir l'être humain) succèdent des objets sculptés ou sertis. On retrouve la notion de valeur liée au travail artisanal ou de création mais aussi au changement d'époque. L'objet de valeur n'est plus l'outil mais l'objet précieux lié au plaisir du sens visuel. La présence de tampons ferait à la fois référence à l'objet de création artisanal et à l'outil utilisé pour la reproduction d'un motif. On en retrouve une variation dans la présentation des pièces et des boutons. L'artiste brouille le message car ces objets ont des formes proches et l'on pourrait se demander quelle serait la monnaie d'échange. La pièce est-elle un bouton ou le bouton, la pièce? Les lumières font appel à la sensibilité de l'œil, au changement et intensifient la notion de valeur (on parle de mise en lumière pour mettre en évidence les qualités de l'objet et susciter le désir de l'observateur). En fin de séquence, les boutons bougent : le mouvement attire l'attention et peut donner une autre valeur à l'objet. Des objets se sont déplacés entre les plans resserrés et les plans d'ensemble tandis que d'autres n'ont pas été visualisés en gros plan.

Nous nous promenons ainsi dans une sorte d'«objet-thèque», composée de pièces rares, issues de collections personnelles, sorties de coffres, ramenés de voyages, d'objet trouvés. Placés avec un soin méticuleux, absorbés par des sprays de couleurs ou éclairés par des spots aux teintes vives, clignotants par intermittence, ils suscitent à la fois curiosité et désir. La «pulsion scopique» dont Cornaro parle pour qualifier la ballade de l'œil dans la série *Paysage* est ici amplifiée par la prise de vue, le choix du cadrage progressant de vues d'ensemble en gros plan, et en même temps fige chaque élément dans et hors du cadre. Elle opte pour un mouvement latéral, un balayage de chaque objet comme s'il s'agissait de notre propre regard. Non par les objets en eux-mêmes mais par le film qui les met en image, le spectateur suit les mouvements de caméra comme s'il s'agissait de ses propres yeux. Il y a un effet de dédoublement. Ce n'est pas tant la qualité esthétique de l'objet qui attire mais le contexte que Cornaro crée autour de lui. C'est un contexte non figuratif faits de spots lumineux, de couleurs, de teintes en surimpression, comme si l'artiste voulait dissoudre l'ensemble, le placer devant l'œil pour mieux le retirer au regard. C'est aller ou être transporté d'un lieu dans un autre, assez éloigné : en somme, un voyage.

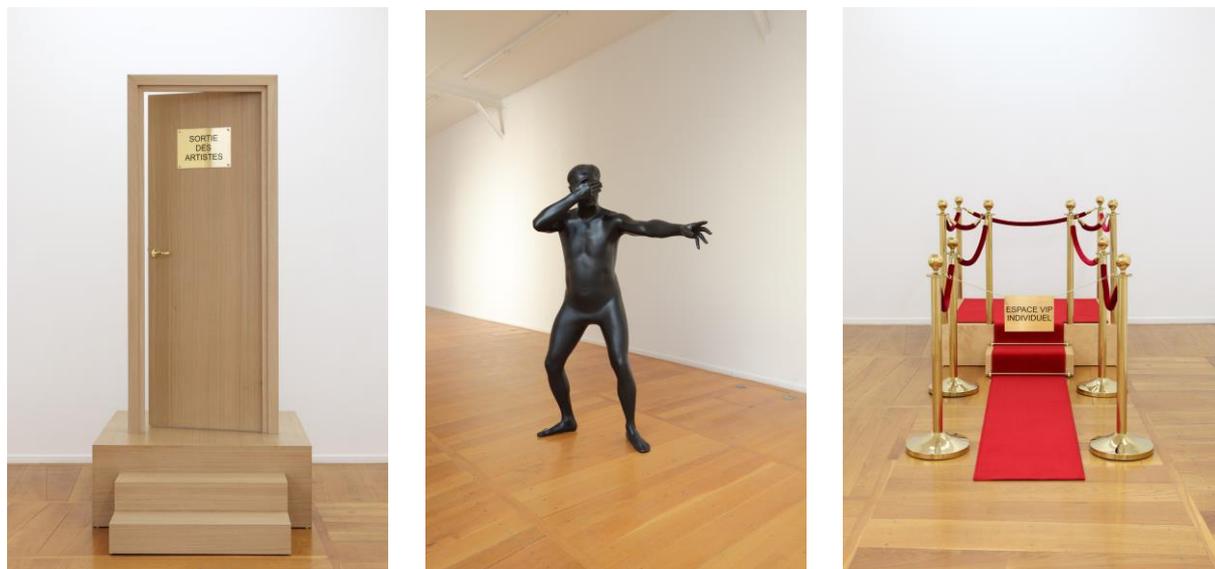
A la suite de cette dialectique de sujet et d'objet qui faisait repenser deux concepts opposés dans leur nature mais que des productions d'art pouvaient rendre interdépendants, une nouvelle forme de dialectique lui succède donc : celle de producteur et de voyageur. Elle serait davantage centrée sur le propre d'une création, sa résonance dans le contexte de l'art actuel, au vingt et unième siècle. C'est une façon d'ouvrir et non de clôturer l'étude menée sur le rapport entre sujet et objet dans l'art contemporain. Elle prend pour acteurs principaux non plus un sujet, une figure à multiples visages traitée par les artistes dans leurs œuvres et un objet, matériau, chose, outil transformé par une pratique, mais les deux pôles constitutifs de processus de créations. Le producteur ne désigne pas tant celui qui crée un produit, l'accroît et le commercialise mais davantage celui qui organise différents circuits menant à sa réalisation, son effet ; le voyage n'est pas obligatoirement physique mais peut tout aussi bien être mental, différé, interrompu ; un parcours organisé fait d'étapes de repos et de découvertes.

Philippe Ramette, lui, est un globe-trotteur assez extraordinaire, munis d'outils et de prothèses : lorsqu'il les expose au spectateur de ses expositions, c'est en sculpteur et en aventurier d'espaces mixtes, parfois de métropoles en lesquelles il est invité à créer, ou dans des lieux étranges sortis de ses rêves. Là encore, il y a une part commune entre ses paysages d'objets insolites sortis d'un imaginaire et les immersions proposées par Isabelle Cornaro : ces deux plasticiens organisent des rêves de voyageurs, leur sensibilité et leur témoignage à travers le temps. Peut-on percevoir Ramette comme un producteur de situation? A première vue, ses récentes réalisations ré orientées vers la pratique de la sculpture le désigneraient plus comme un créateur de formes fixes et figuratives. Mais elles sont en fait indissociables de ses dessins et de ses photographies, qu'il continue de produire à un rythme plus lent, parfois réservé à des installations *in situ* ou des créations en espace public.

La sculpture est pour Ramette la première pratique qui lui permet de questionner la relation sujet-objet, sa dialectique, mais encore de mettre en scène une rencontre entre le producteur d'objet qu'il incarne sous diverses performances et le voyageur, un public qui se déplace dans son univers et que les prototypes caractérisent. Le monde que l'artiste crée et développe depuis les années quatre-vingt-dix est semblable, nous l'avons dit, à un univers parallèle au nôtre, avec des sortes d'outils à accomplir des gestes, des postures, des réflexions même : on pourrait s'attendre à des objets surprenants, fantasques ou spectaculaires mais leur apparence et leur facture les rend simple, comme s'ils étaient faciles à utiliser au premier regard. On rappellera que dans la plupart des expositions en galerie aucun des objets n'est protégé d'une vitrine : comme pour certains moulages ou installation d'Isabelle Cornaro, on cherche à tourner autour de l'objet pour mieux en saisir la fonction, le rôle avant de comprendre qu'il n'est pas une partie du quotidien mais un prototype de situation inutilitaire. Il est fait pour servir à être regardé. Le voyageur se matérialise puis disparaît sous les objets qui ont servi proprement à ses déplacements : le fait que l'artiste retourne depuis quelque années à la pratique de la sculpture, mettant en forme des silhouettes, peut-être un avatar comme Guy de Cointet usait d'un acteur pour se mettre lui et sa peinture en scène, noires ou blanches juchées sur des socles, mimant des gestes d'observation vers un espace ou un lieu donné, indique que le cycle des performances peu à peu se termine, est dépassé, que l'essayage des objets est arrivé à terme. Ramette a-t-il fait le tour de ses prototypes? A-t-il souhaité de rassembler l'une dans l'autre ses pratiques de sculpteur et de performeur pour exposer des figures qui n'ont ni visage ni habit mais qui gardent une silhouette impersonnelle pour certaines, comme une transposition directe de ses premiers dessins au feutre? Dans chaque feuillet, les personnages sont assis, debout, flottent en l'air, interrogatifs ou exclamatifs selon les situations invraisemblables dont ils sont les acteurs. Entre les croquis d'objets et leurs mises en situations, il y aurait cet entre-deux : une silhouette tantôt flottante, tantôt les pieds sur terre, exposée au côté d'installations qui créent des espaces entre deux mondes.

Dans ces sculptures de résine en noir ou blanc, on reconnaît le corps de Ramette, ses cheveux, sa carrure mais nu, sans veston ni costume (*Silhouette 1, L'explorateur*) [fig 114] ; dans d'autres d'étranges personnages voisinent avec différents types d'espaces : une petite fille qui s'installe sur un socle dans *Installation (Place publique d'intérieur)* dans une forme d'énergie et d'impatience est l'image d'un instant vécu en Inde et transposé en France comme un temps suspendu ; *Sortie des artistes* [fig 115] et *Espace V.I.P individuel* [fig 116], donnent tous deux dont sur un cul-de-sac et font écho aux précédents *Espace meeting* et *Modules à*

rassembler les foules en jouant sur l'image de l'artiste entrepreneur et celle d'une élite triée sur le volet pour accéder à des pièces de collection. Silhouettes sculptées, objets fabriqués, performances réalisées sont différentes étapes de cet approfondissement de la dialectique de sujet et d'objet qui font de Ramette un producteur d'objet et un explorateur de l'imaginaire.



[fig 115, 114 et 116]

Philippe Ramette, *Sortie des artistes*, 2016, bois, laiton, (avec socle) 256 x 149 x 60 cm. © Galerie Xippas, Paris.

L'explorateur, 2016, polyester peint, résine, 165 x 130 x 55 cm.
© Galerie Xippas, Paris.

Espace V.I.P individuel, 2016, sculpture, laiton, bois, tapis, 120 x 345 x 121 cm. © Galerie Xippas, Paris.

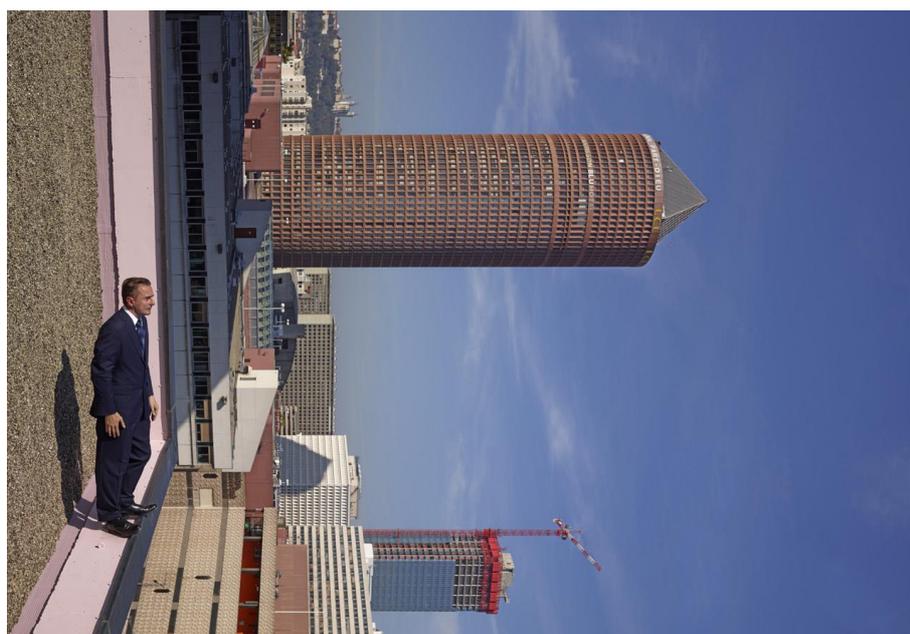
La version monumentale d'une photographie de 45 mètres de large sur 25 mètres de haut place Charles Béraudier au cœur du projet urbain Lyon-Part-Dieu [fig 117 et 118], amplifie ce phénomène et interroge sur le cadre de sa réception : ce type de production est-il transposable d'un espace artistique à des lieux extérieurs et leur propres codes en terme d'urbanisme, de rythmes journaliers, avec pour axe de projet le titre suivant : «un basculement du paysage urbain», «une invitation à la contemplation»? Les initiateurs de ce déplacement de la photographie vers un quartier d'affaires en pleine mutation, servant à masquer la destruction d'un immeuble, ont-ils réellement conçu une œuvre contextuelle ou bien seulement saisi l'image comme prétexte à masquer un trou, une trace de destruction dans ce lieu qui avait sa propre histoire? Le souhait de l'agglomération était «de se servir de la bâche des travaux non comme d'un support publicitaire, comme il est désormais commun de le faire, mais pour un geste à portée symbolique, en faisant appel à l'artiste afin de créer l'œuvre contextuelle»³¹⁴. Faire se déplacer mentalement le spectateur dans un autre univers que celui où il est en train de physiquement évoluer dans sa routine quotidienne renvoie à ces installations en espace public qui ont soulevé questions et polémiques lors de leurs inaugurations³¹⁵.

Les usagers d'espaces urbains, de lieux de rencontres ou de circulation vont-ils réellement s'approprier des œuvres photographiques nécessitant un temps d'approche différent de la plupart des postures, des vitesses de déplacement, dans des sites qui se voudraient des vitrines à ciel ouvert? L'art de Philippe Ramette est déjà en son fondement une transposition, un déplacement mental d'un espace à l'autre que l'objet créé véhicule ou que les installations matérialisent. L'œuvre exposée en extérieur à Lyon est conçue pour une appréhension multidirectionnelle, à la fois physique et mentale. Elle nécessite aussi une attention toute particulière pour s'apercevoir qu'un bout d'ombre de la prothèse employée par le plasticien est laissée visible sur la photographie. Laisser la trace du subterfuge, encore et toujours, impliquer le passant dans l'image mentale d'un rêve de suspension et la fabrication de la prothèse utilisée : cette perspective est amplifiée par la structure gigantesque qui supporte l'image. La photographie a été exposée le temps que l'immeuble B10 soit démoli et fasse place à un nouveau quartier, plus moderne, la place étant jugée grise, désagréable ; agirait-elle ici comme un pansement pour un lieu altéré, en voie de rénovation? Que les urbanistes en charge du projet

³¹⁴E. Jardonnet in «A Lyon, une photographie géante fait basculer le paysage urbain», *Le Monde*, 3 février 2015 [en ligne] http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/02/03/a-lyon-une-photographie-geante-fait-basculer-le-paysage-urbain_4569075_1655012.html

³¹⁵ Les énumérer ici n'est pas le thème de notre étude, nous renverrons cependant le lecteur aux ouvrages de Norbert Hillaire, *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008 et Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

aient choisi les images d'un plasticien qui changent les perspectives d'un paysage puis bascule le point de vue n'est pas fortuit. Sur la place en question, l'image géante de Ramette à la perpendiculaire d'une tour est entourée de ces mêmes blocs d'habitations ou de bureaux assez informels que l'œuvre elle-même intègre, comme si au cœur même d'un espace qualifié par un type de population, d'une métropole, l'image d'un plasticien pouvait agir comme un déviateur, un transporteur. Il y a également un contraste météorologique entre la prise de vue, réalisée en septembre lors d'une journée ensoleillée et le moment de l'affichage. Le personnage de l'affiche est également caractéristique du décalage produit par l'artiste : «c'est l'émergence décalée d'un personnage dans une position surprenante qui apparaît dans un paysage auquel on s'est habitué. Un personnage qui n'est pas inactif, mais dans une attitude de projection aussi bien physique que mentale»³¹⁶.



[fig 117]

Philippe Ramette, Sans titre, 2015, photographie couleur,
100 x 125 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris.

³¹⁶ P. Ramette in «A Lyon, une photographie géante fait basculer le paysage urbain», *op. cit.*



[fig 118]

Philippe Ramette, vue *in situ*, Lyon-Part Dieu, Février 2015.

© item corporate.

De récentes photographies ont été exposées en extérieur, à Sète, Deauville, Nice ou plus récemment au cœur d'un centre de commerces à Cagnes-sur-Mer, le Polygone Riviera [fig 119]. Ce sont des nouveaux parcours artistiques temporaires qui intègrent des vues de performances mais aussi des sculptures de l'artiste à la place de panneaux publicitaires défilants. C'est un espace à ciel ouvert où le spectateur peut se déplacer comme bon lui semble, découvrir sur la devanture d'une boutique un curieux plongeur. «Eloge de la déambulation» comme le titre de l'exposition l'indique peut poser quelques questions à son approche. Elle ira provoquer des airs dubitatifs ou des regards amusés sur les sculptures, les reproductions de photographies ou les installations qui sont passées de la galerie parisienne ou niçoise vers les allées marchandes de ces villes dans les villes : des circuits touristiques ou des petits périmètres d'habitues des lieux. Tout se passe comme si Ramette souhaitait immerger d'autant plus son spectateur-promeneur dans des espaces à déambulation qui n'appartiendraient ni à un contexte artistique ni à une vie citadine mais à un entre deux mondes³¹⁷.

³¹⁷ Cf. entretiens en annexe pp. 375 et 376.



[fig 119]

Philippe Ramette, *L'hésitation métaphysique (incitation à la dérive)*, 2012,
sculpture, acier galvanisé peint, 500 x 150 cm.

Exploration rationnelle des fonds sous-marins : la carte, 2006,
photographie couleur, 150 x 120 cm.

Vues de l'exposition « Eloge de la déambulation », Polygone Riviera.
Courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris.
Photo : Florian Kleinefenn.

Ces productions d'art contemporain s'exposent comme situations dans des centres et à leurs périphéries sans que le spectateur ne soit désormais assigné à un point fixe de contemplation ou guidé par des sens de visite. Cette tendance à inclure une « partie d'art » dans des métropoles ou des zones marchandes pourrait aussi conduire à cette nouvelle modalité dialectique que nous esquissons ici : du producteur au voyageur, il n'existe pas une gare, pas un aéroport qui ne soit conçu sans son espace d'art contemporain pour accompagner les humains en transit. Certaines productions sont conçues comme des expériences de déambulations, d'autres ne sont cependant encore que des escales temporaires, des transports de lieux à d'autres sans qu'il n'y ait possibilité de s'en approprier les codes. Alors que des expositions sont conçues comme des expériences qui se vivent et durent sans interruptions, sans que le spectateur ne soit un déclencheur de leur mise en route, certaines commandes sont toujours incluses dans des paysages urbains, ou des réserves naturelles comme palliatifs ou divertissements temporaires. Les nouveaux lieux de productions d'art contemporain ne devraient pas se confondre avec des pratiques d'art *in situ*. Or ces deux dimensions tendent de plus en plus à se fondre : ce ne sont pas des œuvres créées pour ces espaces mais des productions transposables, sur quelques artifices de fabrications. On expose des lieux en constructions, des chantiers, des vivariums, on mêle à la fois plusieurs champs artistiques, des disciplines opposées quand des installations en espace public frisent elles la grandiloquence, l'effet d'annonce ou invoquent « l'élan de démocratisation culturelle » devenu lieu commun : à chaque métropole sa biennale d'art contemporain inaugurée par un banquet festif.

Peut-être Philippe Ramette est-il parvenu à s'immiscer entre ces deux pôles pour proposer une nouvelle manière d'aborder la création artistique. A la fois par discrétion, sans effet d'annonce spectaculaire mais par de petites traces invitant à s'incruster dans un monde à la fois étrange et familier (Polygone Riviera) ; et par effet de surprise en invitant à une plongée vertigineuse et poétique le temps de réhabiliter un espace, tout en questionnant la structure du lieu qu'elle modifie par sa présence (Lyon Part-Dieu).

Nous évoquons dans le deuxième mouvement de notre étude ces situations générées par des productions : non plus seulement des œuvres comme objets clos issus d'une pratique particulière mais un ensemble de pièces qui font exister des circonstances, des processus qui font se produire des expériences selon différents temps et lieux de l'époque présente. Les créations de Philippe Ramette pourraient être perçues comme des passages dans l'espace et dans le temps où certains événements se produisent : des traversées dans des situations en lesquelles le spectateur n'est plus seulement visiteur attentif des œuvres mais voyageur en expédition permanente. Ses récentes rétrospectives à Paris, Genève et Montevideo font ainsi

coïncider plusieurs pratiques, un peu comme des répertoires : celle du sculpteur ou de tailleur d'images, un modeler de choses et un performeur, un producteur de gestes et d'actes dont le déroulement dans le temps et les implications constituent la pratique.

Que signifie dès lors voyager dans l'œuvre de Ramette? Les productions dont il est auteur ne sont pas seulement des expositions d'objets ni de sculptures ni encore de photographies mais une organisation de décalages progressifs d'un espace à l'autre agencés dans le temps de création. Le plasticien les classe en plusieurs catégories : géographiques, historiques, philosophiques mais aussi non définis comme les mentions «sans-titre» peuvent figurer sur les cartels. A un type d'objet répond un essai, à une silhouette sculptée un dessin comme première mise en forme de l'idée de voyage mental ou physique que Ramette va accomplir en pensant ses prototypes, en les réalisant et en les utilisant dans différents sites. Le mot même d'explorateur est un des noms les plus employés dans ses recherches graphiques et dans les titres de performances. «Producteur» est un terme tout aussi légitime au sens où il mobilise autour de lui un grand nombre d'acteurs issus tant des métiers d'art, de l'artisanat que d'usines de fabrication. Ramette est intervenant à tous les stades, de l'idée initiatrice d'un projet à sa *postproduction* soit l'ensemble des opérations techniques intervenant après une réalisation. Les objets sont des éléments d'exploration du monde, ses démarches en forme de performances leur mise en service, les sculptures de silhouettes des pauses dans les excursions, des arrêts sur image. Ramette est un producteur de voyages idéaux qu'il transforme en traversées réelles en France, en Asie, aux Amériques. Le spectateur devient alors, dans ces milieux, un voyageur à qui est transmise l'énergie d'un déplacement dans différents territoires : déplacement dans les catégories d'objets et déplacements à la surface du globe.

Le voyageur se meut dans le temps et l'espace, son trajet recouvre un départ, une arrivée, un retour sur de précédentes explorations qu'il documente à mesure que son esprit, sa capacité d'écoute et d'attention s'élargit au contact de phénomènes étrangers. Le producteur crée et capitalise pourrait-on dire sur différentes manières d'aborder le temps et de s'y déplacer mentalement, physiquement ou de manière différée. Chaque artiste de notre corpus est non seulement nourri de théories philosophiques, de littérature scientifique mais bien encore de différentes conceptions des explorations qui l'anime dans son travail : la passion de Guy de Cointet pour la littérature de voyage, de science-fiction, de découverte ; les impressions de paysage d'Afrique dans l'enfance d'Isabelle Cornaro ; les aventures de Philippe Ramette avec ses prothèses de Nice à Hong Kong ; enfin l'incursion des *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm sur plusieurs continents à chaque nouvelle exhibition. Le voyage devient même une donnée de production des œuvres : la condition pour elle d'exister, de durer dans nos pensées

et nos imaginaires. La manière d'aborder des productions artistiques aujourd'hui rejoint la façon dont le voyageur contemporain organise ses déplacements. L'œuvre est en quelque sorte un premier capital, un bien échangé entre un créateur d'expériences et un sujet lui-même en quête de tours, à la recherche du meilleur prix pour contempler ce que d'autres ont capturé sur leurs écrans à un instant T et légendent «en place». Le voyageur du vingt-et-unième siècle se double de justificatifs de présence que symbolisent des objets multimédia et des comptes numériques qui leurs sont associés : *smartphones*, tablettes tactiles, casque de réalité virtuelle agissent comme filtres entre l'expérience produite et son épreuve immédiate. Entourés de situations momentanées, il cherche une succession selon le temps, la durée qu'il s'est accordé pour se déplacer d'un espace à l'autre, d'un lieu connu ou d'un site peu abordé mais peut aussi rejouer ces expériences par procuration, en faisant défiler une *timeline*, la « chronologie » en terme informatique. Il cherche un territoire qui n'a pas ou peu été exploré pour être un premier découvreur. Les artistes de notre étude jouent sur cette forme de voyage comme déplacement de forme et de sens lui correspondant. Le producteur de situations artistiques permet au voyageur de nouveaux espaces de multiplier différents regards dans un même temps d'appréhension : c'est une sorte de projection simultanée. Ces situations sont autant de moyens de déplacement cosmopolites au sens où elles déploient une navigation à travers le monde sans se fixer par goût ou par nécessité. C'est un ailleurs et une «projection onirique», comme Guy de Cointet aimait à définir son propre travail.



[fig 119]

Philippe Ramette, *Point de vue*, 2002,
sculpture, métal peint et bois, mat: 800 cm,
chaise: 48 x 50 x 45cm.

Vue de l'exposition « Eloge de la
déambulation », Polygone Riviera, Cagnes-
Sur-Mer.

Collection Château d'Oiron.

Courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris.

Photo : Florian Kleinfenn.

Le dernier mouvement de notre thèse a dirigé la dialectique de sujet et d'objet vers un nouvel axe : nous avons sondé précédemment cette relation inhérente aux formes d'art de quatre plasticiens, des années soixante-dix aux années deux mille. Nous avons cherché à comprendre comment la relation de sujet à objet s'y déployait, à mesure que chaque artiste questionnait ce rapport entre être et chose, corps et matérialité, en renversant leurs rôles métaphysiques ou en jouant sur leurs symboles. Interrogeant notre culture, nos espaces de vies, notre relation aux espaces et aux temps, nous avons perçu comment la pratique artistique incarnait cette ambivalence et ce renversement d'un concept à l'autre par la sculpture, la vidéo, la peinture, la performance.

Le troisième temps de la recherche est une relève : nous passons de ce que la production d'art présente à la manière que nous avons, nous, spectateurs agissants, de nous y présenter. Nous progressons d'une dialectique interne à ce que l'œuvre montre à une dialectique externe centrée sur l'appréhension de ces productions d'un nouveau genre, au vingt et unième siècle. Il y a en notre temps présent davantage des types de productions que d'œuvres perçues en globalité ; davantage de scénarios d'exposition que de parcours balisés par un art de ranger les tableaux. La dialectique sujet-objet passerait donc du cadre formel de l'œuvre produite à celui, plus contextuel, du rapport que chaque spectateur entretient avec la production d'art qui lui est dévoilée. Elle fait elle-même résonance aux modes d'appréhension de l'espace qui caractérise notre époque : vitesse, vacuité, substitution, surimpression.

Dans quelles situations nous émergent ces producteurs d'installations, d'environnements ou d'expériences? Quelles formes d'art contemporain sont pour nous présentes? Des productions qui caractérisent l'art actuel réfèrent non tant à des œuvres présentées en un temps et lieu donné, situées dans un espace qualifié par un texte ou un titre mais à des phases mêlant des univers visuels, tactiles, sonores ou olfactifs. Les quatre artistes que nous avons initialement choisis incarnent tous à différents degrés cette portée d'entrée dans l'art contemporain : si nous nous sommes interrogés sur la manière dont leurs créations sont conduites, à travers trois mouvements de pensée, il convient peut-être ici d'imaginer ce vers quoi elles amènent. Existerait-il un avenir à ce thème initial, qui se décèlerait dans un autre univers? Sujet et objet ne seraient plus considérés comme des corps, des matières, des entités perceptibles mais seraient, peu à peu, dissouts, dispersés comme des particules.

Nous avons choisi l'artiste franco-brésilienne Dominique Gonzalez-Foerster pour incarner l'avenir de cette dialectique : le terme, rappelons-le, exprime une capacité de mise en tension et de réinvention . Elle en est un prolongement possible mais ne constitue pas un surplus

à la thèse que nous avons développée. Elle permet, dans le temps de la relève, de diriger sujet et objet, leurs corps et leurs présences, vers un futur possible. Le carré d'artistes incarné par Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro et Guy de Cointet posait en quelque sorte un état des lieux, une clé d'entrée possible dans l'art contemporain. Le travail de Dominique Gonzalez-Foerster en devient une nouvelle interprétation : les atmosphères créées par la plasticienne, les états physiques et mentaux qu'elle génère à chacune de ses expositions ont une certaine familiarité avec le corpus que nous avons initialement choisi. Comme chacun des artistes dont nous avons exploré les pratiques, elle passe par différents médiums pour élaborer sa démarche et en questionne également leur histoire : des sortes de réalités parallèles, de voyages dans le temps où chaque pièce constituée entre en résonance avec de précédentes recherches.

Ni sujet, ni objet : des formes de vie

L'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster est multi-directionnelle tout en touchant à l'essence même de mouvements humains et de contacts matériels : les chambres, les « panorama » et « cosmodrome » ou les paysages en lesquels sont invités à entrer les voyageurs de ces espaces singuliers expriment la nouvelle forme de dialectique que nous développons dans ce dernier mouvement. C'est tout un système de visualisation et d'immersion physique dans l'espace d'un artiste qui doit être repensé. La plupart de ces formes sont élaborées comme des lieux de passage en lesquels se trouvent des résidus d'objets du quotidien, de livres, de vêtements ayant appartenu à des personnages réels ou fictionnels. Ils sont laissés à la vision du spectateur sans que des délimitations propres à l'espace muséal n'entravent la démarche du sujet vers eux. Dans la rétrospective consacrée à l'artiste au Centre Pompidou en 2015, chaque sujet pouvait entrer dans ces superficies tels des habitats temporaires pour un voyageur qui s'accaparerait différentes sites. Les films dévoilés dans une salle annexe aux installations diffusaient en boucle les métamorphoses successives en personnages issus de différents univers littéraires et cinématographiques. Le titre de cette rétrospective est significatif de ces déplacements dans le temps et du rêve en lequel le sujet-voyageur se matérialise progressivement : *1887-2058*. Tout au long de cette excursion, la plasticienne rend aussi compte de son parcours personnel : modifier des espaces au cours de voyages dans des métropoles ou des lieux qu'elle reconstitue sous forme de dioramas ; créer des fictions de pays rêvés ou rêver à des pays existants avec des objets composant les événements de son histoire personnelle qu'elle expose à une collectivité. Dans une forme de contre-utopie en laquelle des techniques de l'art se côtoient pour former un réseau d'environnements complexes, le spectateur doit ainsi

travailler face aux images, sons, textes, séquences animées. Il doit fabriquer sans cesse les chaînons entre les contextes qui lui sont présentés. Cette esthétique du voyage plus que de la destination est faite d'atmosphères : ce sont des ambiances propres aux lieux en lesquels on se trouve.

L'univers de Dominique Gonzalez-Foerster est en effet composé à la fois d'excursions, de travestissements, d'apparitions et d'environnements dans lesquels sujet et objet se déploient selon de multiples identités, à la fois narratives, visuelles ou cinématographiques : ils deviennent à ce titre, plus que concepts ou entités, des formes de vie. Cette dialectique recouvre une dynamique en laquelle chaque voyageur d'exposition est invité à prendre corps dans les chambres, à s'immerger dans des paysages urbains ou désertiques, qu'exprime également le titre d'une des animations réalisées par l'artiste, *Exotourisme* : être « hors de » ces situations tout en se laissant traverser par les événements qui les composent. Atmosphères, situations, jeux de rôles, voyages mentaux et physiques sont des termes communs aux pratiques que nous avons étudiées et à celles que déploie l'artiste, vivant et travaillant entre deux capitales du monde. Ce n'est pas un hasard si la forme de l'opéra, dont était aussi familier Guy de Cointet avec les pièces les plus élaborées de son répertoire, est choisie pour développer des installations, des environnements. Les moments où l'artiste se transforme successivement en personnages historiques ou fictionnels sont des « apparitions » : de Ludwig II de Bavière à Lola Montez, en passant par Fitzcarraldo ou Aschenbach, personnage central du film *Mort à Venise* de Luchino Visconti, nous passons ainsi de sujets connus à leurs images.

Les identités que la plasticienne revêt se conçoivent en parallèle d'objets présentés aux spectateurs dans des salles en forme de chambres à effets personnels. Ces lieux sont composés de vêtements, de meubles, d'ustensiles qui peuplent quelques angles ou coins de certaines pièces, sur une moquette qui pourrait être celle de tout appartement. Certes, l'univers de l'artiste est très référencé voire intertextuel et peut apparaître à première vue hermétique comme pouvait l'être celui de Guy de Cointet qui pratiquait citations et auto-citations dans ses productions. C'est plutôt à l'idée d'atmosphères propres à cet univers que le spectateur doit se raccrocher et qui le guidera à travers des identités, des choses parcourues à même le lieu investi. Les termes de réseaux et de situations que nous employions précédemment sont ici développés à un point culminant. La manière de fonctionner de la plasticienne est imparable pour générer des mises en situations qui feront du spectateur un acteur agissant au sein de multiples scénarios. Il s'agit toujours de faire coexister différents temps, lieux et récits sur lesquels elle pose des conditions, des renouvellements de forme :

- dans *Lola Montez in Berlin* [fig 120]³¹⁸, le personnage passe par des filtres colorés et des effets visuels qui transforment peu à peu le corps en spectre, auquel la partition polyphonique du compositeur Ari Benjamin Meyers donne aussi une nouvelle tonalité.

- *Fitzcarraldo* (M.2062) [fig 121]³¹⁹ possède un ensemble de moyens sophistiqués, nécessitant l'intervention de techniciens professionnels : l'apparition de l'artiste sous forme d'hologramme reprend le personnage joué par Klaus Kinski, un compositeur dont le projet d'opéra tropical l'amène dans la forêt amazonienne. C'est une projection vidéo diffusée en boucle et en chambre noire, dont la bande son diffuse à intervalle régulier des bruits de forêt tropicale. Le sujet percevant l'apparition est ainsi transporté dans une séquence où le personnage de fiction et l'image de l'artiste forment une présence intangible : une paroi de verre sépare le visiteur de l'hologramme qui se déplace lentement de part et d'autre de la salle obscure.

Dans *Splendide Hotel* [fig 122]³²⁰, l'artiste investit le Palacio de Cristal de Madrid, une architecture de verre construite en 1887 sur le modèle du Crystal Palace de Londres. Elle y disperse des objets caractéristiques d'une idée de la modernité à la fin du dix-neuvième siècle : rocking-chairs, livres, gramophones, dont on ne sait s'ils sont là pour être réellement utilisés ou seulement pour symboliser des vestiges d'un autre temps. *Splendide Hotel* offre un temps de repos au visiteur qui est non seulement acteur de cet environnement mais aussi un voyageur en déplacement dans une capitale européenne, la promenade dans le Parc du Retiro et la découverte du Palacio faisant partie d'une des visites le plus parcourues et réputées des circuits touristiques. Bien plus que d'observer l'œuvre, le spectateur participe de sa manifestation et de son actualité puisque les rocking-chairs sont disposés pour être utilisés. Les livres posés sur les chaises sont faits pour être lus. Ce sont de vrais livres, des matériaux de construction de l'artiste, en lesquels chaque visiteur peut « entrer » : parmi eux, des exemplaires de bibliothèque personnelle comme *Le Jeune Homme, la Mort et le Temps* de Richard Matheson, des histoires

³¹⁸ D. Gonzalez-Foerster, *Lola Montez in Berlin*, 2015, film : vidéo HD transférée sur Betacam numérique, 16/9, couleur, son, 3'58". Courtesy de l'artiste et Esther Schipper, Berlin.

³¹⁹ *M.2062 (Fitzcarraldo)*, 2014, apparition avec projecteur vidéo, couleur, son, 15', en boucle, écran de projection pour illusion holographique, rideaux noirs, grille (au plafond), moquette, hauts-parleurs, lampes, bande-son, en boucle, 800 x 2000 cm minimum, vue de l'exposition au Centre Pompidou, Samdani Art Foundation, Dhaka, Bangladesh. © Grégoire Vieille © Adagp, Paris 2015.

³²⁰ *Splendide Hotel*, environnement, enseigne en néons, colonnes, 30 fauteuils à bascule, livres, tapis, chapeau haut-de-forme, paire de bottines, gramophone, disque, vase, tissu, vue de l'exposition « Splendide Hotel » Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Museo Reina Sofia, Madrid, 2014. Courtesy Corvi-Mora, Londres et Museo Reina Sofia, Madrid.

écrites en 1887, et celles de l'écrivain favori et ami, Enrique Vila-Matas. La plasticienne précise que le Palacio de Cristal est à la fois « objet, exposition et discours sur l'exposition »³²¹. Elle a l'intuition que les objets commencent à perdre de leur spécifié, de leur singularité à mesure qu'ils sont produits en série. A la fin du dix-neuvième siècle, le premier essor industriel est emblématique d'un nouveau rapport à l'objet qui perd peu à peu de sa spécificité, de sa singularité, à mesure que sa reproduction devient régulière. Les rocking-chairs de Thonet sont à cette même époque des modèles répétés que l'on retrouve dans nombre de foyers parisiens. Ce moment où les conditions de production changent et où les espaces de vie s'en trouvent modifiés constitue la trame de fond de l'environnement et entre en résonance avec nos façons de vivre : des « biosphères réglables », des « shopping malls »³²² tels qu'elle les qualifie.



[fig 120]

³²¹ D. Gonzalez-Foerster, *Splendide Hotel, conversación con Dominique Gonzalez-Foerster*, 2014. En ligne [<https://vimeo.com/90235300>]

³²² *Idem.*



[fig 121]



[fig 122]



[fig 122]

A cet environnement répond un moyen-métrage où le lieu visité devient la scène d'un opéra de Verdi créé en 1887, *Othello*, d'après le drame de Shakespeare. Cette forme y est alors condensée, comme s'il s'agissait d'une réminiscence, peut-être celle du visiteur assis sur ces chaises et feuilletant les livres du passé. Dans la séquence, l'ouverture et le final sont amalgamés en une même scène. « Un être peut être un espace »³²³ explique Dominique Gonzalez-Foerster pour qualifier cette dynamique d'entrée et de sortie de lieux comme des personnages de romans, d'opéras, de films. Elle est à l'image même d'une scène du film d'Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*³²⁴ : la nuit, des silhouettes du parc de l'hôtel et leurs ombres portées font passer les sujets de statues immobiles à des formes animées. Par ce procédé, on assiste en effet à une reconstitution à l'infini de scènes réelles ou imaginaires que doit décider le spectateur : c'est le parti-pris du réalisateur, faire du sujet visionnant l'œuvre un co-auteur des événements, un monteur en action. Rappelons sur ce fait une des séquences du film où l'héroïne, par un effet de champ/contre-champ, fixe des bijoux et objets sertis sur sa coiffeuse, et qui n'est pas sans évoquer les vidéos d'Isabelle Cornaro : à mesure que les objets captent l'œil du personnage, leurs images se démultiplient à l'écran, comme dans un jeu de miroirs.

Les environnements créés produisent ainsi un effet *synesthésique* à l'image de la grotte

³²³ *Idem.*

³²⁴ A. Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, long-métrage, noir et blanc, son, 94', France, 1961. Le nom est repris par l'écrivain Enrique Vila-Matas, ami de l'artiste, dans une correspondance qui donnera son titre à l'ouvrage *Marienbad électrique*.

de Vénus imaginée par Louis II de Bavière au château de Linderhols et qui sert de toile de fond à une des apparitions, *M. 2062 (Ludwig)* (2014). L'usage de filtres colorés donne une fois encore au sujet une présence spectrale à laquelle la composition de Meyers ajoute une tonalité dramatique et mystérieuse (elle mêle diverses sources dont la partition originale du *Tannhäuser* de Richard Wagner et des compositions de Bernard Hermann). La synesthésie se définit comme un trouble de la perception sensorielle, c'est une association simultanée de deux sensations dans deux régions du corps. Les réflexes du sujet sont chamboulés et ne peuvent se fixer sur une donnée concrète, en analyser la composition. L'artiste met donc en forme des contextes (des ensembles de circonstances liées) où un événement se produit et y provoque ce trouble afin de générer les apparitions dont elle est à la fois personnage central et artiste grimée de masques. Catherine Millet qualifie Dominique Gonzalez-Foerster « d'accélératrice de particules »³²⁵ par qui la notion d'œuvre ouverte ne se referme pas : le parachèvement de la création par le spectateur, son effort mental pour la percevoir et l'interpréter sont chez elle déplacés au profit par exemple de « séances biographiques » où les visiteurs apportent à l'artiste des documents personnels, discutent de leurs vies, et donnent leur accord pour que des photocopies de leurs affaires soient exposées sur les parois de verre de l'environnement. Trois chaises, une table, une lampe, un photocopieur, des photographies et documents divers photocopiés punaisés au mur, une vitrine, composent les différentes sessions qui seront réalisées à des intervalles aléatoires. Les clichés pris à l'époque de l'exposition « Hiver de l'amour » en 1994 mettent en avant l'interaction entre deux sujets, plasticienne et spectateur, au milieu d'effets personnels, exposés aux regards dans l'espace de circulation du musée [fig 123]³²⁶. En rendant visible un cadre privé de confidences, Dominique Gonzalez-Foerster transforme aussi ces deux pôles que sont sujet-spectateur et objet-œuvre en ces « particules » que nomme Catherine Millet en préambule de son analyse.

³²⁵ C. Millet, « Dominique Gonzalez-Foerster : “Not necessary to do a definitive work” » in *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058* (dir. E. Lavigne), éditions Centre Pompidou, Paris, 2015, p. 45.

³²⁶ Dominique Gonzalez-Foerster, *Séances biographiques*, 1994, environnement : 3 chaises, table, lampe, photocopieur, photographies et documents divers photocopiés punaisés au mur, vitrine ; dimensions variables. Courtesy de l'artiste, vue de l'œuvre dans l'exposition « L'Hiver de l'amour », ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1994.



[fig 124]

Les « particules » sont définies comme des parcelles ténues d'une substance ou d'un corps matériel : les entrées et sorties des visiteurs de cette boîte à entretiens, semblable à ceux qu'inaugure toute forme de psychanalyse, confiant une part de leur histoire vécue, seront dissoutes en trace sur un support papier. Fait notable : l'exposition de ces éléments biographiques est vouée à disparaître. L'artiste construit un réseau d'échanges entre identités, vies intimes, avant de restituer les originaux à leurs propriétaires. Elle crée davantage des circuits d'échanges entre particuliers que des témoignages précis ou documentés. Là où Isabelle Cornaro faisait de ses installations des écrans où contempler et se regarder voir des objets ayant déjà servi, avec leurs répliques, Dominique Gonzalez-Foerster passe à un niveau encore supérieur : l'interaction entre sujet et objet, le passage dialectique d'une instance à l'autre devient un espace de formes de vie qui entrent et sortent de vase clos, de parois transparentes, de halls, pour être disséminés dans un temps d'exposition ou un lieu annexe, à un autre pôle, dans l'espace ouvert de plateaux, de forêts tropicales ou de déserts. Si la dialectique nous faisait naviguer de sujet à objet dans les pratiques que nous avons étudiées précédemment, elle devient ici, entre producteur de situations et voyageur de ces contextes, une action mutante : l'osmose sujet-objet aboutirait à des espèces curieuses, ambivalentes dans leur constitution. Catherine Millet a recueilli une confidence de l'artiste qui disait avoir conçu certains de ses projets sur « la table de cuisine »³²⁷, qu'elle n'avait pas vraiment d'atelier : c'est à l'image des déambulations de certains personnages dans ses films ou encore des enfants dans *Marquise* (2007) et *Noreturn* (2009) : ils se déplacent comme le font les spectateurs dans les mondes qu'elle conçoit, en flânant, comme dans un rêve.

Dans le *Desert Park* à Belo Horizonte [fig 124], le visiteur est aussi pris dans un environnement permanent que l'artiste a configuré pour mettre en place des pratiques, un « espace de jeu »³²⁸. Le monde en lequel elle le fait entrer est un objet informe, en construction permanente, saisissable sous forme de fiches, perceptible par des architectures mais aussi impénétrable ou évanescent par des images hypnotiques. On se laissera alors guider par des pensées en écho ou des bruits de pluie le temps de quelque déambulation.

³²⁷ C. Millet, *op.cit.*, p. 52.

³²⁸ En référence à l'ouvrage de Donald Winnicott qui questionne la relation entre une mère et son enfant, *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1975.



[fig 124]

Dominique Gonzalez-Foerster, *Desert Park*, 2010, environnement permanent : reproduction à l'échelle 1/1 d'abris de bus en béton préfabriqué, sable blanc, livres, 10 000 x 15 000 cm environ, Inhotim, Brumadinho, Belo Horizonte, Brésil.

C'est ce que décrit Catherine Francblin à propos des impressions de spectateurs devant les films de l'artiste : « "Où sommes-nous ?" [...] Non pas : "Sommes-nous en Corse ou à Tokyo ?", mais : "Sommes-nous dans la tête du personnage ou dans la réalité qu'il traverse?". Ainsi le déplacement d'un lieu géographique à un autre pourrait-il être comme la métaphore d'un flux de signes passant du dedans de la conscience au dehors du monde, du sujet à l'objet, de la méditation à la perception - la métaphore d'un voyage à travers un pays incertain, à l'interface de deux territoires poreux l'un à l'autre et plus que jamais solidaires »³²⁹. Les deux territoires dont parle l'auteure pourraient bien être ces sujet et objet de notre étude, passés de concepts en matières manipulées à des traces, des effets poreux en lesquels nos expériences se recoupent. Le « flux de signes » passant de sujet à objet et la « métaphore du voyage » rejoignent les univers d'artistes que nous avons explorés précédemment pour mettre à jour la dialectique comme moteur : Dominique Gonzalez-Foerster en est aussi l'instigatrice dans les

³²⁹ C. Francblin, « Dominique Gonzalez-Foerster. Fragments du futur », *Art press*, n°267, avril 2001, p. 30.

sensations et les visions que ses productions provoquent. Il faut être toujours plus immergé dans un rêve, dans la multiplicité de personnages, d'identités : des vivants, des morts, des adultes, des enfants, qui se côtoient simultanément dans des territoires urbains ou désertiques, proches ou lointains.

La scénographie de la rétrospective de 2015 témoigne de cette mise en abîme progressive du sujet à l'objet comme formes de vie co-existantes : le visiteur entre d'abord par le *Brazilia Hall* [fig 125]³³⁰, un environnement avec vidéo dont le parcours indique qu'il s'agira d'être davantage acteur que spectateur de l'exposition en forme de voyage dans le temps. En bout de salle, au sol recouvert de moquette verte, un habitant non familier de cet univers découvrira divers plans filmés de la capitale modernisée dans les années soixante-dix sur un petit écran incrusté dans un mur, comme s'il s'agissait d'une vue amplifiée. Le vide apparent du couloir tranche avec l'amplitude urbaine qui se déploie par rétrospective dans un petit écran verre : c'est un trou dans le temps entre deux époques. *Brazilia Hall* ne désigne pas tant le souvenir touristique d'une visite mais la réminiscence d'un vécu intime amenant au sujet-artiste qu'incarne Gonzalez-Foerster sous de multiples facettes dans l'exposition. Toutes les choses, les matières, les outils convoqués sont ces objets en formes de vie qui lui permettent de se projeter dans le passé ou de concevoir un futur, d'étendre ou de restreindre sa durée.

³³⁰ D. Gonzalez-Foerster, *Brazilia Hall*, 1998/2000, environnement avec film : vidéo, miniDV transféré sur Betacam numérique, 16/9, couleur, 8'52'', néon, écran encastré dans le mur, moquette, peinture, dimension variables, Moderna Museet, Stockholm, Suède. Vue de l'œuvre dans la rétrospective « 1887-2058 », Centre Pompidou, Paris. © Gallery Esther Schipper, Berlin. Photo : Andrea Rossetti.



[fig 125]

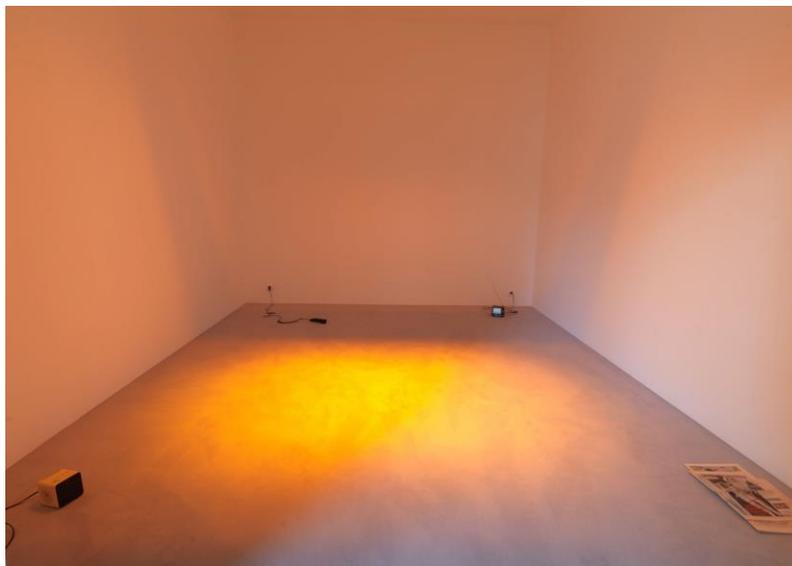
Voisinant avec les projections en salles obscures d'apparitions et d'hologrammes, la déambulation onirique est omniprésente : sujet et objet y deviennent des composés organiques, métamorphosés à mesure que les environnements se succèdent les uns aux autres, semblables à des tissus vivants. *Euqinimod & costumes* [fig 126]³³¹ est un ensemble d'affaires personnelles soigneusement collectées depuis l'adolescence, des fétiches autobiographiques qui répondent à *Une chambre en ville* [fig 127]³³² et *Nos années 70* (1992) : une juxtaposition de livres, journaux et écrans qui forment « un jeu de piste dont a perdu la règle », pour reprendre le titre d'une œuvre tridimensionnelle de 1991. *Une chambre en ville* ne laisse entrevoir sous un faible éclairage que trois types d'objets à même le sol, comme s'il ne restait qu'eux après un déménagement ou le vide fait autour de meubles. Cet espace se dévoile derrière les salles à projection d'apparitions. Un combiné téléphonique, un petit transistor, une pile de journaux sont les traces d'un passage supposé de sujets vivants en milieu urbain. *Tapis de lecture (orange)* (2000) étend cette dimension en amenant le spectateur à s'approprier des livres disposés au sol pour faire de lui la forme vivante de l'environnement dont l'objet-livre est le matériau de construction et non plus simple reliquat d'expériences vécues. Presque tous les objets présents dans les salles ont appartenu à l'artiste : c'est donc aussi un passage de la vie intime à des environnements partagés que l'expérience de ces situations met en œuvre : rappelons-nous comment Isabelle Cornaro supervisait le rapport de la copie à l'original et faisait passer des objets lui ayant appartenu sous des filtres et des moules. On retrouve cette même dynamique ici, avec un scénario d'exposition différent.

³³¹ D. Gonzalez-Foerster, *euqinimod & costumes*, 2014, environnement : vêtements de l'artiste, dessins, photographies et objets divers, Vue de l'oeuvre dans la rétrospective « 1887-2058 », Centre Pompidou, Paris. Courtesy de l'artiste. © Gallery Esther Schipper, Berlin. Photo : Andrea Rossetti.

³³² *Une chambre en ville*, 1996, environnement : tapis, pile de journaux, téléphone, mini télévision branchée sur canal, sans antenne, silencieuse, radio réveil indiquant l'heure réelle et branchée sur une station radio, éclairage bleu, rouge et orange par 6 projecteurs, 500 x 380 x 380 cm. Courtesy de l'artiste. Vue de l'oeuvre dans la rétrospective « 1887-2058 », Centre Pompidou, Paris. © Gallery Esther Schipper, Berlin. Photo : Andrea Rossetti.



[fig 126]



[fig 127]

Ces environnements où sujet et objet se déploient comme formes de vie sont des pièges à spectateurs tels que Catherine Millet les qualifie dans le catalogue de la rétrospective : elle y relate un souvenir de l'artiste à l'époque où elle était étudiante et embauchée au Musée de Grenoble. La jeune femme remarquait que les gens ne s'arrêtaient pas devant les tableaux qu'elle trouvait pourtant très beaux. Ce souvenir aurait-il déclenché une pratique qui ne conçoit pas des œuvres traditionnellement accrochées aux murs mais des structures d'ambiances, des séquences d'images animées? Le fait de vouloir faire s'arrêter le spectateur *dans* et non plus *face* aux œuvres exprime l'idée que cette part de co-action et d'interaction est l'épreuve d'une dialectique mise en scène. Pour mieux fixer le sujet-spectateur dans un univers en extension, Dominique Gonzalez-Foerster en fait, comme Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro ou Guy de Cointet, un co-réalisateur :

le tissage de ses évocations, ses références qui se multiplient s'entrecroisent, et où chacun d'entre nous retrouvera bien quelque chose de sa propre mémoire, de sa propre culture, forment des pièges à spectateurs, filets virtuels dont la magnifique cage du Palacio de Cristal est la version matérielle [...] une œuvre dont on peut dire qu'elle n'est pas définie par ses limites physiques et par sa matérialité mais par le faisceau multiple et rayonnant des relations qu'elle tisse.³³³

Le sujet n'y est pas fixé, l'objet n'y est pas fonctionnel, ce sont des manifestations de leurs présences rendues visibles, sous forme de films, de performances-conférences, d'hologrammes et aussi, par le phénomène de la *tropicalisation*.

Les parcs, jardins, plages, pavillons que l'artiste explore et modifie par des incursions sont des micro-climats qui constituent l'autre composante du voyage que nous annonçons en dernier mouvement de notre étude : sujet et objet comme formes de vie évolueraient ensemble dans ces lieux aux impressions si particulières. Un rappel ici : si la plasticienne choisit la tropicalité comme terrain propice à ces ambiances et à ces situations, c'est d'abord pour questionner le concept de modernité. La luminosité étrange de ces territoires et l'architecture des lieux, abstraite et végétale, en sont deux éléments déclencheurs : « les conditions tropicales sont capables de révéler le beau désordre que génère la modernité. L'activation de son côté puissant et inconscient exige apparemment une lumière spéciale et un contexte particulier ³³⁴». Les expositions au Musée d'Art Moderne de Rio offrent la possibilité de construire ces

³³³ C. Millet, *op. cit.*, pp. 54-56.

³³⁴ D. Gonzalez-Foerster, *Tropicale modernité*, Genève, JRP Editions/Barcelone, Fundacio Mies van der Rohe, 1999, n.p.

environnements en jouant sur l'architecture : « une boîte de verre flottante soutenue par une structure en béton » comme le décrit le commissaire d'exposition Pablo León de la Barra, « deux façades longitudinales, totalement vitrées, laissent voir le paysage de Rio [...] le verre permet au paysage d'entrer dans le musée, d'estomper la distinction entre le dehors et le dedans [...] le verre crée aussi des jeux de réflexion et des mirages dans lesquels les différentes images de la ville se mêlent aux souvenirs et aux désirs du visiteur. De même, les œuvres d'art exposées ne semblent pas confinées à l'intérieur du musée ; elles flottent dans le paysage dont elles font partie intégrante. »³³⁵ Tout se passe comme si sujet et objet étaient amalgamées au même instant. En plus d'être pratiqués par une dialectique, ces deux composants seraient modifiés par l'effet d'une tropicalisation, préparés comme le serait un matériel afin de le rendre sensible à l'action d'un environnement exotique : chaleur, humidité, brise, pluies torrentielles.

Tout est fait pour prolonger l'état de rêve chez le spectateur qui voyage dans ces univers. C'est par une convergence de pratiques forgées dans des contextes géographiques opposés que l'artiste modifiera la perception que nous avons de sujet et objet dans le monde contemporain. Ce n'est pas un hasard si elle choisit les plages de Copacabana comme ancrage : *Plages* (2001) [fig 128] est filmé depuis le vingt-et-unième étage (coïncidence avec le début du siècle?) du Othon Palace Hotel, le soir du nouvel an et du passage à l'an 2000 et laisse entendre en voix-off des souvenirs liés au lieu. Du haut de cet immeuble, des figurants, des promeneurs, des passants s'amassent ou s'éloignent entre les allées et motifs du paysagiste brésilien Roberto Burle Marx. Architecture et paysage deviennent alors les stations où sujet et objet évoluent comme formes de vie, se bousculant, changeant d'apparences : des points noirs, tantôt en mouvement, tantôt fixes, des parasols de toutes les couleurs, des palmiers secoués par le vent et des feux d'artifices, des foules se regroupant çà et là, d'un terrain à l'autre de la promenade, constituent ce microclimat que l'artiste laisse voir de manière hypnotique comme si elles étaient des formes rêvées dans un paysage fantastique. Isabelle Cornaro recomposait des paysages d'Afrique de ses souvenirs d'enfance par des bijoux hérités de sa mère, elle dessinait à l'aide de ces objets des images mémorisées de paysages exotiques ; Dominique Gonzalez-Foerster réunit sujet et objet comme particules d'un microclimat en filmant des lieux de vies et leurs interactions journalières. Elle y conduit le sujet-spectateur par des environnements constitués de lettres en néons orange et de tapis de sol vert, faisant référence aux espaces vides qui séparent les bâtiments publics de la ville.

³³⁵ P. León de la Barra, *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058, op. cit.*, p. 73.



[fig 128]

Dominique Gonzalez-Foerster, *Plages*, 2001, film
35 mm transféré sur DVD, 1.66, couleur, son
(portugais, sous-titré en anglais), 15',
Anna Sanders Films. Courtesy de l'artiste.
© Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Le déploiement de cette activité rejoint celui que Dominique Gonzalez-Foerster produit dans ses films : sujet et objet revêtent des identités multiples, se transforment comme formes plastiques, telle que la définition du terme employé en deuxième partie de notre étude nous le laissait deviner. Le dernier temps de notre réflexion propose non pas de synthétiser l'opposition et le renversement de sujet versus objet mais d'actualiser leurs présences en constante évolution. A l'image de ces cellules qui se dissolvent dans un organisme et se régénèrent, elles sont rendues visibles comme les œuvres de Dominique Gonzalez-Foerster les exposent : de ses voyages, elle ramène non pas des objets aux contours précis ou des matières solides que l'on pourrait s'attendre à toucher mais des contextes. Elle donne aussi l'occasion à différents spectateurs-participants, enfants, adolescents, adultes, de partager leurs mémoires : non organisés ni arrangés, ce sont des fragments dispersés dans différents lieux ou espaces naturels comme *Park - A Plan for Escape* créé pour la Documenta II de Kassel en 2002. Pablo León de la Barra le décrit comme « un micro-climat contenant des souvenirs de voyages dans des paysages non occidentaux »³³⁶. Des objets de différents sites géographiques sont sélectionnés et installés en forme de parc dans l'Orangerie de la ville, ils sont associés pour que quelque chose se passe lorsque des visiteurs entreront dans le site. Un rosier de Chandigarh, un rocher volcanique d'El Pedregal, une cabine téléphonique de Copacabana, un banc rouge en béton, des lumières roses suspendues, un bassin constitué d'une mosaïque évoquant une piscine, un lampadaire géant : ces formes co-existantes indiquent selon l'artiste, que « ce ne sont pas les objets qui ont une importance mais le lien entre eux [...] Chaque objet était distinct et unique. Chacun faisait presque fonction de sculpture mais était aussi le signe de quelque chose d'autre. L'œuvre parle des liens entre ces objets. »³³⁷

Comment le spectateur va-t-il, à l'intérieur de ce parc, constituer son propre domaine, son périmètre d'activité? C'est une nouvelle forme de communication dont les objets sont les *ersatz*, en attente de sujets pour être activés et générer cette atmosphère si singulière qui émane de ces œuvres-environnements : cette nouvelle perspective est sensiblement différente de la relation sujet-objet explorée dans le premier mouvement de notre étude. L'objet joue bien ici un rôle mais on lui ajoute tantôt une figure, un aspect, une situation et l'on s'amuse dans un territoire donné, un site géographique, à lui fabriquer des moments. On ne cherchera pas ici à caractériser sujet et objet par un être humain ou par un objet matériel mais plutôt à les considérer comme deux phénomènes coexistants : ils préparent tout ce qui arrive, se produit, se manifeste et que

³³⁶ *Ibid.*, p. 79.

³³⁷ D. Gonzalez-Foerster in Lynne Cooke (éd), *Chronotopes & Dioramas : Atlantic, Desert, Tropics/ Dominique Gonzalez-Foerster*, New York, Dia Art Foundation, 2010, p. 54.

l'on peut observer sans en connaître ou sans en rechercher obligatoirement la cause. C'est, pour reprendre les mots de Gonzalez-Foerster, « une combinaison de personnes, de bâtiments, de lumières, de sons, de plantes, d'événements qui semblent afficher à l'échelle de la ville un état de choses très intérieur »³³⁸. Par cette énumération, on a l'impression que l'on passe de quelque chose de très construit, d'un organisme complexe et d'une identité psychologique à quelque chose qui se dissout peu à peu comme une particule dans l'atmosphère. Ce qui intéresse l'artiste est bien de capter cet état des choses amalgamées ensemble, des sons, des lumières, des végétaux et, finalement, c'est bien ce que tout sujet et objet finissent par devenir après dégradation : des particules dissoutes dans l'espace ou l'air ambiant, des poussières, des résidus. Après avoir étudié des installations, des sculptures et des performances, des aspects palpables de sujet et d'objet, il importe davantage ici d'observer ce que l'évanescence, la dispersion feront d'eux dans un temps futur : que deviendront-ils une fois la dialectique éprouvée par le voyageur et travaillée par des producteurs de situations? Pablo León de la Barra poursuit sa réflexion autour du parc comme thème de création de l'artiste : « le parc créait un paysage pour la survie de ces objets, moments et souvenirs, en reliant aussi différentes sensibilités et en favorisant la création de nouvelles relations et configurations »³³⁹.

Relations, configurations, moments : le parc d'objets que pourrait évoquer l'ensemble de moyens de télécommunications (le parc d'objets informatiques ou technologiques) laisse ici place à celui créé par Dominique Gonzalez-Foerster, un parc d'inter communicants que symbolisent sujet et objet à l'intérieur de ces sites, dans des pays non occidentaux ou par des matières tropicales ramenées d'un lieu occidental. On ne parle pas d'êtres humains ni d'objets mais de *relations* et de *configurations* : des formes extérieures d'un ensemble, non figuratives mais évoquant subtilement des physionomies. *Chronotopes & Dioramas* (2009) [fig 129] reprennent ces deux éléments et se présentent comme trois environnements semblables à ceux perçus dans les muséums d'histoire naturelle : des endroits qui ont pour principe de collecter des informations ou des spécimens qui témoignent d'un passé, de civilisations et de leurs comportements. Ils nous immergent dans trois conditions climatiques différentes : désert, atlantique, tropiques. Pour tout mannequin ou animal constituant d'ordinaire ces peintures panoramiques sur toile en salle obscure, on ne distingue ici que des livres ou des pages de roman en rapport avec chaque climat ; des livres qui se fondent dans le milieu dont ils sont un matériel de construction.

³³⁸ *Tropicale modernité*, « A conversation between Dominique Gonzalez-Foerster and Jens Hoffman », *op. cit.*, n-p.

³³⁹ P. León de la Barra, *op. cit.*, p. 81.



[fig 129]
Dominique Gonzalez-Foerster (avec Joanne Bittle), *Chronotopes & Dioramas (Desertic, Atlantic)*, 2009/2015, vue de l'exposition « Chronotopes & Dioramas », Dia Art Foundation à la Hispanica Society of America, New York, 2009-2010. © Dia Art Foundation.



[fig 129]

Dominique Gonzalez-Foerster (avec
Joianne Bittle), *Chronotopes & Dioramas*
(*Tropical*), 2009, vue de l'exposition
« Chronotopes & Dioramas »,
Dia Art Foundation à la Hispanica Society
of America, New York, 2009-2010.
© Dia Art Foundation.

C'est cette idée d'atmosphère ou de climat qui va provoquer davantage une sensation plutôt qu'une vision, une perception accrue de ces formes de vie chez le spectateur. Dominique Gonzalez-Foerster explique qu'elle recherche « une relation à l'environnement, une immersion plutôt qu'une relation à l'objet »³⁴⁰. Les dioramas sont des lieux immersifs, des lieux à vivre en forme de « microtopies », des espaces de révolutions moléculaires, des lieux qui nous permettent de nous échapper pour inventer des réalités nouvelles »³⁴¹. Tout au long de cette étude, nous avons exploré la confrontation parfois violente et risquée entre un sculpteur qui manie des sujets qu'il recrute par annonces ou casting et des objets de consommation courante. Cette confrontation était physique et contrainte, passant par des instructions, dans un temps limité et par un scénario établi, un plan d'action ; nous sommes ensuite allés vers des productions plus suggestives dans le travail d'une plasticienne où les objets omniprésents sur des piédestaux laissaient deviner des sujets présents entre ou derrière eux, où les socles jouaient le rôle de balises comme si l'exposition venait d'être déballée ; cette dimension pouvait aussi s'incarner par le jeu chez un plasticien et dramaturge, qui laissait le sujet faire de l'objet ce que bon lui semblait, en ignorant les règles de la logique ou de la narration classique.

A présent, cette relation de sujet à objet ne pourrait-elle pas être renouvelée sous forme de « révolutions moléculaires » où chaque terme, loin d'incarner une entité, un concept, deviendrait au contraire un corps dans l'espace, prêt à se dissoudre et à se renouveler en permanence? Comme si, à peine prononcés, sujet et objet seraient entre deux instants, sans contours précis : apparition et immersion, attraction et environnement. Une molécule est une particule qui, pour un corps pur, est la plus petite quantité de manière qui puisse exister à l'état libre : c'est une petite partie de quelque chose, une parcelle. De concepts lourds et puissants qui ont marqué notre histoire, nos pensées philosophiques, sujet et objet pourraient devenir ces parcelles en déplacement constant, comme des éléments flottants. Cette légèreté que nous permet d'aborder Dominique Gonzalez-Foerster dans ses univers nous dirige vers des environnements multi-directionnels : Brésil, Inde, Allemagne, Etats-Unis, France, Japon. L'autre dispositif qui permet de restituer ces formes de vie comme particules sont les films, lorsque sujet et objet sont saisis ensemble par un objectif qui les forme et les déforme dans le cours des temps. Le matériau filmique permet de travailler cette question sous un nouvel angle : l'historienne Nicole Brenez explique à ce titre que « dans l'univers de Dominique Gonzalez-

³⁴⁰ D. Gonzalez-Foerster, *Hans Ulrich Obrist, Dominique Gonzalez-Foerster : The conversation Series 12*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, p. 19.

³⁴¹ P. León de la Barra, *op. cit.*, p. 85. L'auteur emprunte les termes de « microtopies » et « révolutions moléculaires » à Félix Guattari et Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil* (1986), Los Angeles, Semiotext(e), 2008.

Foerster, un lieu devient un *nexus*, c'est-à-dire à la fois un observatoire des formes de présence et un laboratoire des modalités d'existences »³⁴². *Nexus* signifie connexion, généralement là où de multiples éléments se rencontrent. Un ensemble de réseaux qui partent dans de multiples directions pour converger vers un point déclencheur, un événement ou un phénomène et qui laisse place aux accidents. Dans ses films où sujet et objet se rencontrent, l'artiste recherche la captation de ces instants en cours d'évolution. Chaque forme absorbée par l'objectif de la caméra devient autre chose et se transforme sous nos yeux, par un passage : « toute apparition fait événement et demande à être, au moins de façon indicative, ouverte, approfondie, déroulée, prolongée : ainsi, une même petite silhouette de solitude noire ouvre *Gold* (2001) et clôt *Malus* (2004), deux des films où le désert offre l'espace nécessaire à la vibration immense que requiert la prise en considération du moindre corps »³⁴³.

Sujet et objet n'ont plus de bornes, de fins, leur corps physique n'est plus indispensable, l'aspect, le contour, la dénomination n'ont plus d'importance. Ce qui compte davantage est de les sentir, de percevoir une présence à travers des bruissements, des déplacements. Dans *Riyo* (1999) par exemple, c'est exactement ce que le travelling le long du bord de mer à Kyoto met en mouvement : face aux bâtiments de la ville, la nuit, une voix-off narrante une relation entre deux personnages permet de vivre cet instant au fil de l'eau comme une expérience hypnotique. Nicole Brenez intitule une de ses réflexions « déchaîner le sujet : montage hétérodoxe » et poursuit : « si la première solution consiste à élaborer toute figure comme nexus, la seconde consiste à volatiliser les catégories ontologiques »³⁴⁴. Nous parvenons ainsi à rompre les chaînes qui caractérisent les entités de sujet et objet comme concepts enfermés dans une tradition qui voudraient les maintenir dans des codes d'apprentissages et de logique. La notion de montage y est décisive, Nicole Brenez parle de montage « hétéroclite » pour qualifier les propres termes de Dominique Gonzalez-Foerster : « assembler un bout de conversation avec un bout de tissu ou un bout de bâtiment »³⁴⁵ et ainsi permettre de raccorder des éléments aléatoires composant le réel. Chez Isabelle Cornaro, le montage était partie déterminante du dispositif : préparé, planifié et délégué à des assistants ou techniciens spécialisés dans différents matériaux de composition. Ici le montage vidéo de sujet à objet, son flot de paroles, rejoint l'architecture,

³⁴² N. Brenez, « Feuilletter les phénomènes : le nexus » in *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058, op. cit.*, pp. 128-130. C'est nous qui soulignons.

³⁴³ *Idem.* *Gold* (avec Ange Leccia), film 35 mm transféré sur Betacam numérique, 1. 66, couleur, son, 42', Camera Lucida productions, 2001. Dans le cycle "City 5", *Gold* est un road-movie entre le désert californien et la frontière mexicaine où le déroulement des séquences, souvent aléatoire, fait se confondre silhouettes humaines et architectures. Peu à peu, elles deviennent des formes abstraites.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁴⁵ *Idem.*

le bout de tissu, le vêtement, l'enveloppe corporelle, comme si toutes ces choses participaient d'une même structure en élaboration, quelque chose qui est présent dans l'air mais que l'on ne peut jamais border définitivement. Si sujet et objet pouvaient auparavant être manipulés, directement ou par procuration, il ne reste ici d'eux que des fragments sur une surface où des images animées se succèdent : « les Trajectoires [...] *travelogues* ou récits de voyages en extension ; les Déploiements, voyage en *intension* qui épanouissent à l'infini un phénomène singulier à partir d'un point fixe »³⁴⁶.

Ces deux formes de déplacement sont déployées dans *Atomic Park* (2003) [fig 130] : pour réaliser cette production, Dominique Gonzalez-Foerster situe la caméra dans le désert de White Sands, au Nouveau-Mexique, non loin de Trinity Site, l'endroit où a explosé la première bombe atomique en juillet 1945. Elle y intègre, à mi-temps de la séquence, la voix de Marylin Monroe, extraite du film *The Misfits* de John Huston.

La vidéo commence par un arrêt sur image, qui pourrait très bien être celui d'une photographie argentique érodée par le temps. Au montage visuel se superpose un effet sonore, où une première déflagration se fait entendre, comme un écho, une réminiscence d'explosion en plein désert. Cet espace est exempt de tout être vivant et ne laisse visible que le déploiement d'une automobile démarrant sa course dans le désert, de nuit. La séquence en noir et blanc est semblable à celles d'archives ou de vidéosurveillance. On ne voit au départ que la trajectoire de cette voiture qui en croise une autre, et se déplace au milieu de quelques abris. Une seconde déflagration est perceptible, la caméra oscille tandis que la voiture poursuit sa route ; il n'y a que cette forme en mouvement de part et d'autre du cadre, à peine reconnaissable. L'on distingue vaguement les plaines d'un désert mais à mesure que la voiture avance les effets sonores déclenchent de nouvelles images où prennent forme des silhouettes, des voix d'enfants ; des ballons rebondissent au sol tels de petites billes noires, des personnages qui passent d'un bout à l'autre du cadre jouent eux aussi avec ces formes bondissantes. Peu à peu ces formes de vie évoluent et succèdent aux voitures : peut-être des touristes, avançant vers des tables, sièges, sites d'excursions, points de ravitaillements. Le désert devient une aire de jeu, aux voix se substitue ensuite un bruit de pellicule en action qui résonne au lointain comme si l'on était en train de filmer sur le film, de capter sa méthode fabrication. Une autre déflagration provoque le resserrement du cadre et un gros plan sur des enfants dévalant la dune : les silhouettes se font plus précises à mesure qu'un son plus bas et caverneux semblable à celui provenant de l'intérieur d'un organisme ou d'un abysse résonne. Peu à peu les enfants s'échappent du cadre,

³⁴⁶ *Idem.*

les mouvements se font plus saccadés, les objets volent en l'air tandis que les abris se fondent dans le décor. Alors que les habitants de ce territoire âpre et désertique rejoignent les véhicules de locomotion, la voix de Marilyn Monroe permet de faire la transition entre le passé douloureux de ce site et son actualité, cédant la place à des images en couleurs comme si les personnages traversaient un laps de temps, un trou noir. La voiture devient rouge, les personnages prennent consistance, le désert se colore, la chaleur se ressent. Une dernière explosion clôt la séquence. Tout, dans le film de Dominique Gonzalez-Foerster, suggère sujet et objet comme co-présences, particules s'évaporant dans une atmosphère saturée, presque suffocante. Tels des phénomènes en expansion, ils entrent et sortent d'un espace qui n'a ni limite, ni durée. Ce ne sont plus des entités fixes, des solides, mais des formes changeantes, comme *Plages* (2001) le laissait également ressentir lorsque les corps dansants épousaient les motifs urbains de Burle Marx.



[fig 130]
Dominique Gonzalez-Foerster, *Atomic Park*, 2004,
film super 8 transféré sur 35 mm, puis transféré sur Betacam
numérique, 1.66, noir et blanc et couleur, son, 8'14.
© Anna Sanders Films/Camera lucida productions.

Ces infimes particules se retrouvent aussi dans la manière d'exposer les vêtements : dans *euqinimod & costumes* c'est l'enveloppe des corps qui tisse des liens entre des époques différentes, des moments de vie d'une artiste et d'une exploratrice de territoires. L'environnement de ces costumes, tel qu'il est agencé, est conçu pour laisser le spectateur passer entre les fils, de salle en salle. On découvre tantôt des vêtements sur des cintres tantôt des costumes posés sur des chaises et des banquettes, au côté de photographies qui expose la figure de l'artiste grimée en personnages de fiction ou d'icônes célèbres. Certains renvoient à la partie de l'opéra *M.2062*, féerie du vingt-et-unième siècle où s'entrecroisent des travestissements, des étapes en lesquelles elle se met en jeu. Le vêtement est bien cet objet fait de tissus ou de différents textiles qui va caractériser l'apparence de la personne, sa physionomie et sa psyché. Erwin Wurm exprimait cette même idée à propos des « Sculptures vestimentaires » où le vêtement était considéré comme l'enveloppe ou la peau de l'individu, un vêtement à chaque fois extensible qui peut prendre et rendre toutes les formes que l'on désire lui faire porter. Par lui le corps devient plastique, en constante mutation. Le réalisateur et collaborateur de Dominique Gonzalez-Foerster, Tristan Bera, évoque « le corps et la forme [qui] ne sont décidément pas une évidence tandis que la subjectivité et l'intériorité sont partout : dans les environnements [...] dans les chambres, vides, qui portent en creux l'absence de l'auteur, de l'acteur et du visiteur à venir »³⁴⁷.

Que ce soit dans les chambres où règnent quelques objets comme des télévisions, des téléphones, des journaux, des livres, ou dans *euqinimod & costumes*, c'est le visiteur qui va progressivement passer de lecteur à détective : « passager, usager [...] l'exposition ne doit jamais être un récit modèle mais un stimulant »³⁴⁸ explique Dominique Gonzalez-Foerster. Elle laisse donc deviner des identités puisqu'elle choisit d'amalgamer, de mélanger des costumes de travestissements et des habits de sa propre adolescence : Tristan Bera nomme ces vêtements des « Vestèmes : sélectionnés et portés par affinités, les textiles en tant que marqueurs ontologiques témoignent aussi des possibles et des devenirs [...] les textiles sont des *readymades* qui véhiculent les accidents de la psyché constituant des œuvres, des *êtres à part entière* »³⁴⁹. Les vêtements sont bien des formes de vie : embrasser la totalité des salles, des chambres, des promenades que la plasticienne expose demande une acuité et une attention sensorielle forte car elle cherche davantage une sensation artistique qu'une exposition, mêlant des éléments à la fois autobiographiques, géographiques et d'anticipation, du futur. L'objet

³⁴⁷ T. Bera, «Extimité du textile » in *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058, op. cit.*, p. 143. C'est nous qui soulignons.

³⁴⁸ D. Gonzalez-Foerster, *ibid.*, p. 200.

³⁴⁹ T. Bera, *ibid.*, pp. 143-145. C'est nous qui soulignons.

n'est pas un point fixe par lequel une exposition passe à un moment donné. Il devient un connecteur, élément d'un réseau de situations qui s'entrecroisent par fils, architectures, abris, serres tropicales, promenades sous la pluie, spots lumineux déclenchés à même la marche d'un sujet sur une esplanade comme dans *Séance de Shadow II (bleu)* conçu pour la Tate Modern de Londres en 1998 : le passage des visiteurs-acteurs déclenche les projecteurs d'un espace-écran pour une séance de jeu d'ombres. Ces sites autour desquels on entre, sort, tourne ne sont pas sans rappeler le travail d'Isabelle Cornaro où chaque objet et son aménagement en perspective selon une peinture de Nicolas Poussin n'étaient qu'un prétexte au montage déployé, faisant passer le spectateur de voyeur à acteur de sa propre vision : « la sensation d'art se fabrique tout au début et elle est identifiée plus tard, à travers différentes situations, différents moments [...] pour moi, l'exposition se fossilise quand une série d'objets sont éclairés comme autant de points successifs. Au contraire elle est libérée quand l'idée de mouvement devient un acteur décisif à travers l'exposition : quand différents niveaux sensoriels sont convoqués »³⁵⁰

Le spectateur est également partie prenante du montage, il en est le dernier chaînon : dans *euqinimods & costumes*, « les éléments de la garde-robe sont chronologiquement exposés sur quatre murs et environnent le visiteur comme les Chambres, les grandes attractions et les parcs. Des ficelles tendues se croisent au plafond [...] et, reliant en diagonale les vestèmes entre eux, créent des liens arachnéens entre les décennies, les paysages et les états d'âme. Les ficelles, devenues liens ou lianes, guident la lecture en cartographiant une *timeline* biographique complexifiée »³⁵¹. Ce sont ces années de vie qui font s'assembler sujet et objet dans un flot discontinu de transformations, de fictions ou de réalités. La *timeline* que nous évoquions à propos du voyageur-explorateur que Philippe Ramette incarnait à travers performances, sculptures et photographies irrationnelles, ce voyageur qui répondait aux promeneurs du vingt-et-unième siècle qui épandent leur *timeline* sur leurs écrans informatiques sont ici retrouvés à travers une *timeline* désordonnée dont les objets sont les indices dispersés. On percevra donc cet univers où sujet artiste et spectateur, sujet de fiction et sujet réel, se rejoignent dans une sorte de rampe de lancement, un tapis évoquant celui de *Splendide Hotel* : « Dans la chambre fermée du *Splendide Hotel*, selon un rythme magique et inconnu, un indice apparaît puis disparaît chaque jour sur le tapis [...] Il ne s'agit ni de revenir aux supposées sources de la modernité, ni de faire coexister sur le même plan de façon postmoderne des tendances

³⁵⁰ D. Gonzalez-Foerster, *ibid.*, pp. 198-200.

³⁵¹ T. Bera, *ibid.*, p. 145.

hétéroclites, mais de mettre en exergue une continuité cellulaire entre hier, aujourd'hui et demain, de révéler une métabolisation des savoirs, des êtres et des formes»³⁵². Dans cet écrin de cristal, sans autre chose que des murs transparents, des objets aussi fins que des tapis de sol, Dominique Gonzalez-Foerster incarne peut-être cette idée du contemporain auquel elle préfère l'expression « art du futur » et dont elle trouve le nouveau mode d'expression : dialectiser sujet et objet, disions-nous en préambule, ne signifie pas appliquer une méthode scientifique mais générer une transformation, faire de sujet et objet des formes en plasticité, dynamiques. Voilà pourquoi nous préférons, dans ce dernier volet de la thèse, substituer le terme de particules en déplacement aux habits de concepts. Nous trouverions ici un possible relèvement dialectique en les percevant comme molécules dispersées dans l'air et dans de multiples microclimats. Si sujet et objet étaient en premier temps ces agents de montage, de séquences, de sculptures en lutte et inter dépendance, ils seront ici dissouts dans l'air ambiant, perceptibles à certaines surfaces, mobiles et insaisissables à la fois. Ils deviennent ce que le spectateur observe dans les *Dioramas*, des espèces flottantes devenues liquides ou végétales se confondant avec l'atmosphère les environnant : atlantique, désertique, tropicale. Dans ces univers, sujet et objet sont en suspension, comme si l'on pouvait se téléporter d'un contexte à l'autre par différents mondes créés par l'artiste. Les visiteurs sont propulsés dans une temporalité élargie : « ils peuvent alors franchir des seuils, au-delà desquels ils investissent des environnements et des climats tour à tour immersifs [...] ou cosmiques. »³⁵³

³⁵² *Ibid.*, p. 159.

³⁵³ E. Lavigne, *ibid.*, p 174.

La porte d'entrée vers cette nouvelle dimension est le *Cosmodrome*³⁵⁴ créé en 2001 au Consortium de Dijon [fig 131] : « un son et lumière sans fin, un planétarium qui fait naître une chorégraphie constellée d'étoiles, de rayons et de voyants scintillants »³⁵⁵. *Planétarium* est un titre que nous empruntons à l'ouvrage de Nathalie Sarraute pour débusquer les sens de sujet et objet : le roman mettait en scène les difficultés relationnelles entre sujets d'un même monde au travers d'objets composant le décor de leurs existences. Le *Planétarium* de Dominique Gonzalez-Foerster n'a lui ni sujet ni objet directement visible sur un écran, une surface ou un site mais des lumières, comme si leurs présences avaient été absorbées par des points clignotants, peut-être ceux de déplacements passés et futurs dans différents territoires. Les sensations sonores de cet environnement évoquent une musique minimaliste qui immerge le spectateur dans une séquence synesthésique. Le cosmodrome implique que l'on va se déplacer vers un ailleurs, un système qui n'est pas le nôtre, où nos points de repère géographiques seront absents. Il ne s'agit pas de regarder le cosmodrome mais de le ressentir. Dans la chambre noire, il entoure le spectateur placé au centre, assis sur des graviers au côté de ses semblables. Pour entrer dans cette chambre particulière, il faut aussi attendre, gérer l'espace des rencontres puisque peu de spectateurs peuvent entrer ensemble dans la salle : un temps d'immersion est nécessaire pour en devenir sujet. Dans cet espace obscur, le participant deviendra un point comme un autre, son corps sera envahi par des sens visuels, sonores, tactiles comme s'il devenait lui-même particule parmi les particules.

Le belvédère *Exotourisme* qui annonce « l'attraction » créée au Centre Pompidou à Paris en 2002 prépare une dernière séquence où des molécules en déplacement sont rendues visibles. *Exotourisme* [fig 132] est une *attraction* parce que lorsque nous sommes plongés dans le noir, dans cet espace où se propagent des images inter galactiques ou psychédéliques, des gouttes, des bulles d'air ou d'eau qui se propagent de part et d'autre de l'écran nous donnent l'impression d'être happé par un autre système. Il n'y a plus ni sujet ni objet au sens traditionnel du terme, dépendant de l'attraction terrestre, mais des corpuscules aériens, des grains qui se déplacent lentement. *Exotourisme* nous permet, s'il faut une fin, de clore l'aventure de cette dialectique en nous projetant dans un autre monde : cette œuvre d'un nouveau type fut créée en 2002 et laissait imaginer peut-être une histoire du temps présent. Aujourd'hui, nous, voyageurs d'espaces, devenant des points clignotants sur des cartographies numériques, suivis et suiveurs

³⁵⁴ Un cosmodrome est une base de lancement d'engins spatiaux de l'époque soviétique. Production réalisée dans le cadre de l'exposition « Quelles architectures pour mars? », elle renvoie notamment aux films de Stanley Kubrick, 2001 *L'odyssée de l'espace*, 1968 et de Brian de Palma, *Mission to Mars*, 2000.

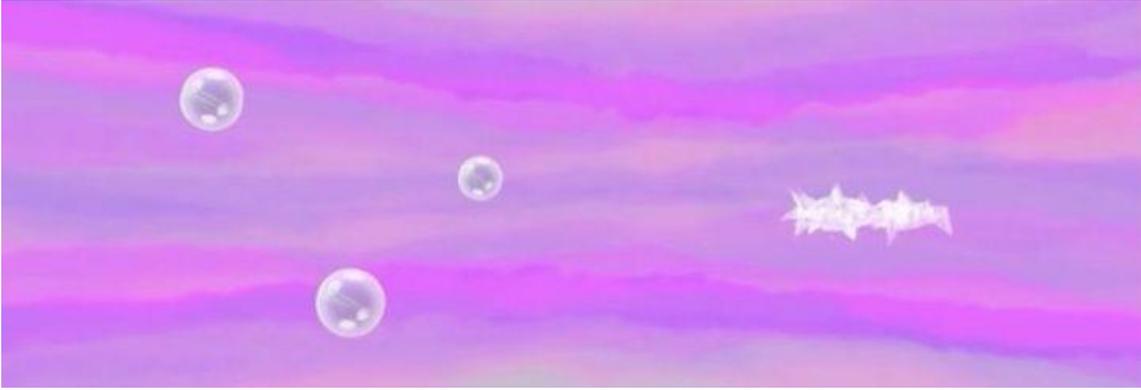
³⁵⁵ E. Lavigne, *op. cit.*, p. 178.

de trajets en temps réel tels des balises qui apparaissent et disparaissent de plateformes, nous sommes passés de ce côté, désormais.



[fig 131]

Dominique Gonzalez-Foerster (avec Jay-Jay Johanson), vue de l'environnement *Cosmodrome*, exposition « Quelles architectures pour mars? », Le Consortium, Dijon, 19 mai-28 juillet 2001
©Collection Le Consortium, Dijon.



[fig 132]

Dominique Gonzalez-Foerster (avec Christophe Van Huffel), vues de l'attraction *Exotourisme*, Prix Marcel Duchamp, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 2002. Courtesy de l'artiste.

SUJET, OBJET : ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ?

« Ne jetez rien! ». Cette exclamation d'une banalité confondante exprime pourtant toute la complexité des rapports entre sujet et objet qui caractérise nos manières de vivre. Cet ordre venait d'un sujet ayant la maladie de tout garder, qui à la simple idée de se débarrasser de l'inutile, de l'obsolète, du poussiéreux, frisait l'obsession malade d'amasser, contenir ou archiver. Un sujet qui nécessitait d'être entouré d'objets pour vivre, car ils agissaient comme des catalyseurs. Il est parfois difficile de s'immiscer dans cette relation car elle ne peut se partager. C'est comme l'Homme dans son *living* que nous présentions en introduction : il garde privée cette manie de tout perdre, d'égarer un trousseau de clefs, furieux de sa bêtise mais si heureux de chérir l'objet retrouvé pour regagner son salon. Il n'est pas rare qu'il lui parle ou le rassure d'être à nouveau « à la maison », comme on le ferait avec un être cher, pour symboliser cette forme de réconciliation.

A contrario, un sujet décidant de tout jeter, de se débarrasser régulièrement de quelque objet encombrant auquel il était autrefois sensible était victime d'une autre maladie : le débarras. Ces deux attitudes qui s'opposaient radicalement étaient pourtant celles d'une seule et même personne : identités doubles donc pour un sujet qualifié de « contemporain », apte à se réinventer. Ce sujet qui avait évolué au cours du temps était passé de collectionneur compulsif à un esthète adepte du *less is more*. L'appartement était passé d'un amas de choses glanées ici ou là à quelques objets choisis méticuleusement. Le cadre de vie changeait à mesure que le sujet se transformait. Le corps du sujet se modifiait à l'égard de l'objet : sa manière de parler, de bouger, son comportement était étudié corrélativement à l'objet qu'il avait appris à choisir et à quitter.

Cette thèse s'est élaborée successivement à ces observations : il y avait, nous le sentions, quelque chose qui se jouait, de difficilement qualifiable mais de stylisé et d'émotif. Il y avait aussi cette conviction très forte que le propre d'une création au temps présent se réalisait dans ces interactions si familières. La première année de recherche, avant d'en venir à la découverte de plasticiens contemporains, était celle de l'écoute et de l'observation : attentivement, avec amusement il faut aussi l'avouer, nous avons perçu dans les faits et gestes de nos semblables tantôt un discours volubile tantôt des aveux timides sur le passage de sujet à objet qui pouvait rythmer leurs journées et leurs nuits. A travers une génération d'artistes émergents ou ayant anticipé les formes de création auxquelles nous sommes aujourd'hui confrontés, nous comprenions que cette relation était du domaine de l'esthétique : ces phénomènes ne pouvaient être exposés, muséographiés ou conservés mais plutôt ressentis dans l'air du temps. Il nous fallait alors choisir entre différents acteurs : ceux auxquels, intimement, en tant que sujet, nous

avons été le plus sensible. Nous étions partagés, il est vrai, entre ce qui intellectuellement semblait le plus pertinent pour le thème étudié et ce qui à notre regard nous faisait ressentir cette relation à un point culminant.

Basé sur ces principes, nous avons proposé une clé d'entrée dans l'art contemporain : elle nous a permis d'entrevoir les formes que pouvaient prendre sujet et objet de notre temps et celui d'un futur proche. Nous avons tenté de les restituer à travers trois mouvements qui peu à peu dessinaient ces concepts comme présences, apparitions et attractions. Leur caractère phénoménal et spectaculaire était une donnée essentielle pour aborder cette étude. L'expression choisie, « Dialectique de sujet et d'objet », se ressent davantage qu'elle ne s'observe : c'est vivre autour de soi l'esquisse d'un geste à l'égard d'un objet voisinant un sujet sur une surface mobile ; noter l'agacement devant son impossible utilisation ou au contraire sa surprise lorsqu'il recèle une qualité secrète. C'est anticiper de quelques secondes l'envie de posséder, le regret de se débarrasser, la douleur de sélectionner. C'est enfin faire preuve d'une certaine clairvoyance quant à l'évolution de ces rapports.

Certains auteurs situent l'histoire contemporaine corrélativement à l'âge moyen d'une vie humaine, soixante-quinze ans, car elle est remplie de témoins vivants. Ces témoins vivants, ce sont ceux qu'Erwin Wurm recrute pour les *One Minute Sculptures*, que Philippe Ramette fait déambuler à ciel ouvert, qu'Isabelle Cornaro apostrophe dans ses montages, que Guy de Cointet installait dans un théâtre. Il reste peut-être celui qui était le plus étranger à son époque, par décalage ou anachronisme. Le commissaire d'exposition Hans Ulrich Obrist cite à ce propos une réflexion du philosophe italien Giorgio Agamben :

la contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir.³⁵⁶

Cette phrase lui sert de pivot à la définition de son propre métier et à la nécessité d'inclure de nouvelles règles du jeu dans les expositions, de ne plus donner d'ordres dans leur organisation. Cette « relation singulière avec son propre temps » est au cœur de chacune des démarches que nous avons explorées. Chaque création peut se percevoir comme la capacité de

³⁵⁶ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, coll. «Petite Bibliothèque », 2009, p.11.

questionner une histoire du temps présent mais aussi de nous faire ressentir un moment charnière, un basculement. A terme, en faisant disparaître leurs oppositions, en concevant sujet et objet comme formes de vie solidaires et percutantes de nos environnements, nous pouvons penser par là même l'avènement d'un sujet contemporain, dont l'art du début de ce siècle serait un vecteur puissant. Cet art nous donnerait peut-être l'espace suffisant pour en deviner le matricule ou le passeport : le sujet moderne multi-usager, hyper-fabricant a cédé la place à son homologue, un navigateur plus ou moins habile entre des surfaces tantôt tangibles, tantôt virtuelles. Cette réalité augmentée fait du sujet contemporain un récepteur, un habitacle nouveau pour penser aujourd'hui une nouvelle forme à cette science humaine qu'est l'esthétique : l'étude des sensations éprouvées à l'encontre d'une activité créatrice.

Jeu, décalage, sensation, ambiance : voilà peut-être un contexte propre à suggérer ce qui se produit chez les contemporains que nous sommes et dont sujet-objet sont les véhicules. A la veille de l'an deux-mille dix-huit, lorsque l'on demande à un sujet de nous dire s'il lui arrive de perdre ses clefs, l'intéressé exhibe une sorte de balise, fier de sa trouvaille : une sphère blanche est accrochée à son porte-clef que le smartphone de l'utilisateur, par une technologie de réseau sans fil, parviendra à retrouver en cas de perte. Au terme de gadget il préférera le trousseau connecté. A la question : « et si vous perdez le téléphone? », il répondra : « il est lui-même enregistré dans le nuage ». Le nuage, solution de stockage invisible en quelques secondes de chiffage devient l'entrepôt flottant de toute une existence. Sujet, Objet, qu'importe : les données sont en lieu sûr, au milieu de milliard d'autres, amalgamées le long de fibres optiques dans un hangar à l'adresse inconnue. Sujet-Objet deviennent des navigateurs en réseaux, ils se transforment en *open data*, des données libres ou monnayées dans des espaces commerciaux sans assises, sur une toile numérisée. Là est peut-être l'avenir de formes de création où, sujet-objet, espèces curieuses, laisseraient places à leurs mises en circulation.

Il se passe quelque chose d'intrigant et de fascinant à la fois, comme si suivant l'ère de la reproduction industrielle et de la multiplication des ustensiles, nous entrions dans celle de la dissolution, de l'effacement progressif au profit d'hologrammes : nos doigts manipulent du vide sur une surface infra mince, les verres à réalité virtuelle prolongent nos territoires, les puces connectées mesurent nos pas et nos rythmes en se fondant à notre corps. Peu à peu, nous en arrivons à la disparition de ces entités massives et de leur opposition : le sujet contemporain, réinventé par l'art que des pratiques audacieuses caractérisent, use de pseudonymes pour accéder à des informations codées, ouvre des applications qui analysent les qualités de sa propre vie. Sujet, Objet, ces espèces en voie de disparition sont aujourd'hui, et dans un futur proche,

remplacées par leurs programmes : des signaux en voie d'écriture que l'art contemporain, sans doute, commence tout juste à exprimer.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

ALEXANDER Christopher. *Notes on the synthesis of form*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964.

AMAISEN Jean-Claude. *La sculpture du vivant, Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil, 2003.

ANTONELLI Paola, ARDENNE Paul. *AC/DC art contemporain design contemporain - symposium*, JRP/ Ringier Editions, coll. « Anthologies », 2009.

ARASSE Daniel. *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2005.

ARDENNE Paul. *L'Art comme expérience*, Paris, Dis-Voir, 1999.

AUGE Marc. *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 1992.

AUSTIN John. *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

AUSTIN John. *Le langage de la perception*, Paris, Armand Colin, 1971.

BACHELARD Gaston. *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF idées », 1949.

BARTHES Roland. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUDRILLARD Jean. *Mots de passe*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

BAUDRILLARD Jean. *Le système des objets*, Paris, Seuil, 1968.

BELLOS David. *Jacques Tati, sa vie, son art*, Paris, Seuil, 1999.

BERGER John. *Voir le voir*, Paris, André Moreau, 1980.

BERGSON Henri. *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007.

BONNOT Thierry. *L'attachement aux choses*, Paris, CNRS éditions, 2014.

BORGES Jorge Luis et SABATO Ernesto. *Conversations à Buenos Aires*, éditions 10/18, coll. «Bibliothèques», 2001.

BOURRIAUD Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

Postproduction, La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain, Dijon, Les Presses du réel, coll. «Documents sur l'art», 2004.

BRUAIRE Claude. *La dialectique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», n°363, 1993.

- CAUQUELIN Anne. *À l'angle des mondes possibles*. Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 2010.
- CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. «folio essais», 1990.
- CHOLLET Mona. *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Zones, 2015.
- COLIN Christine. *Question(s) design*, Paris, Flammarion, coll. « Design », 2010.
- DAGOGNET François. *Corps réfléchis*, Paris, Odile Jacob, 1989.
- DAUTREY Jehanne et QUINZ Emanuele. *Strange Design—Du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne, It : éditions, 2016.
- DAVILA Thierry. *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du regard, 2007.
- DECIMO Marc. *Marcel Duchamp mis à nu - à propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, domaine «Avant-gardes», coll. «L'écart absolu - Chantiers», 2004.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, coll. «Critique », 1980.
- DESCARTES René. *Méditations Métaphysiques*, Paris, Flammarion, coll. «Folioplus», 1993.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. «Critique», 1992.
- DIXSAUT Monique. *Métamorphose de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, coll. «bibliothèque de l'histoire de la philosophie», 2001.
- ENGELS Friedrich. *Anti-Dühring*, Paris, Editions Sociales, 1973.
- FORTY Adrian, *Objects of Desire: design and society since 1750-1980*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1986.
- FOUCAULT Michel. *Dits et Ecrits II, 1976-1958*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001.
- FOULQUIE Paul. *La dialectique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», n° 363, 1976.
- FOULQUIE Paul et SAINT-JEAN René. *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969.
- FRIED Michael. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. «NRF essais», 1990.
- GOFFMAN Erving. *Les cadres de l'expérience*, Les Editions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1992.
- GOLDBERG Ithzak. *Installations*, Paris, CNRS éditions, 2014.
- GOLDBERG RoseLee. *Performances, l'art en action*, Paris, Thames et Hudson, 1999.

GONSETH Ferdinand. *Logique et philosophie mathématiques*, Paris, Hermann, coll. «Savoir : cultures», 1998.

Qu'est-ce que la logique?, Paris, Hermann, 1937.

GUIDOT Raymond. *Histoire du design*, Paris, Hazan, coll. « Histoire de l'art », 2004.

GUIGON Emmanuel. *Objets singuliers I. Le surréalisme et la crise de l'objet*, Besançon : Odradek, 1985.

HEGEL Friedrich. *Esthétique: textes choisis*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1998.

Principes de la philosophie du droit, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2003.

Phénoménologie de l'Esprit, Paris, Vrin, 2006.

Science de la logique, La doctrine du concept, Paris, Aubier, 1981.

HEIDER Fritz. *Chose et medium*, Paris, Vrin, coll. « matière étrangère », 2017.

HEINICH Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain - Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 2014

HERACLITE d'Ephèse. *Fragments (citations et témoignages)*, Paris, Flammarion, 2002.

HILLAIRE Norbert. *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008.

HUSSERL Edmund. *Recherches logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

JEUDY Henri-Pierre. *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.

JIMENEZ Marc. *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.

KANT Emmanuel. *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

KERVEGAN Jean-François. *Hegel et l'hegélianisme*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 2005.

LEMOINE Serge (dir.). *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2007.

LEROI-GOURHAN André. *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, coll. «Sciences d'aujourd'hui», 1943.

LEYMONERIE Claire. *Le temps des objets, une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Paris, EPCC Cité du Design, 2016.

LYOTARD Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

MABILLE Bernard. *Hegel l'épreuve de la contingence*, Paris, Aubier, 1999.

MALABOU Catherine. *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin,

1996.

(dir.) *Plasticité*, ed. Leo Scheer, 2000.

MARX Karl. *Le Capital*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1993.

Contribution à la critique de l'économie politique, Paris, Editions sociales, 1977.

MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1945.

La structure du comportement, Paris, PUF, coll. «Quadrige» 2006.

MILLET Catherine. *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, coll. «Champs Arts», 2015.

MUNARI Bruno. *L'art du design*, Paris, éditions Pyramyd, collection « :T », 2012.

PAGES Claire. *Qu'est-ce que la dialectique?*, Paris, Vrin, coll. «Chemins Philosophiques», 2015.

PANOWSKY Erwin. *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 1967.

PEREC Georges. *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965.

PLATON. *Protagoras*, Paris, Flammarion, coll. «GF» 1967.

PONGE Francis. *Le parti-pris des choses*, Paris, Flammarion, 1967.

POPPER Frank. *Art, action et participation – L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985.

POPPER Raimund Karl. *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique*, Paris, Payot, 1985.

RHEIMS Maurice, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, Paris, Plon, 1959.

RILKE Maria Rainer. *Œuvres en prose Récits et essais*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Pléiade », 1993.

ROCHLITZ Rainer. *Subversion et Subvention - Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll. «NRF essais», 1994.

RORTY Richard. *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993.

SARRAUTE Nathalie. *Le planétarium*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1972.

SCHOPENHAEUR Arthur. *L'art d'avoir toujours raison ou Dialectique éristique*, Paris, Circé, 1999.

SENIE Harriet. *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington D. C, Smithsonian Books, 1998.

SUDJIC Deyan. *Le langage des objets*, Paris, éditions Pyramyd, collection « :T », 2008.

TESNIERE Lucien. *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1988.

TIMMERMANS Benoît. *Hegel*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

TISSERON Serge. *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, PUF, 2016.

TODOROV Tzvetan, FOCCROULLE Bernard, LEGROS Robert (dir. TAVOILLOT Pierre-Henri). *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Nouveau Collège de France », 2005.

TOURAINÉ André. *Critique de la modernité*, Paris, Livre de Poche, 1992.

VEBLEN Thorstein. *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, coll. «tel», 1979.

VIAL Stéphane. *Court traité du design*, Paris, PUF, 2014.

VIEILLARD-BARON Jean-Louis. *Bergson*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.

ARTICLES

A.H. « Quatre comédiens en quête de leurs personnages », *Le Quotidien de Paris*, n°655, Paris, 4 janvier 1982, p.19

BALLATORE Sandy. « Paintings, puzzles and performance », *Artweek*, Castro Valley, Californie, 27 avril 1974, p.7.

BERTUCCI Marie-Madeleine, «La notion de sujet». *Le français aujourd'hui*, n° 157, 2007/2, p. 11-18.

BETHEMONT Hauviette. « Les objets durs de Philippe Ramette ». *Libération, guide Rhône-Alpes*, mardi 20 octobre 1995.

BOURRIAUD Nicolas. «Le manque», introduction au catalogue de l'exposition *Traffic* au CAPC de Bordeaux, janvier 1996.

BROMBERGER Christian. «Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémiotéchnologie». *L'Homme*, 1979, tome 19, n°1. pp. 105-140.

BRUGEROLLE de Marie. «L.A.Conceptual», *Les Inrockuptibles*, n°899, 20-26 février 2013, p.102.

BRUGEROLLE de Marie, CANET Marie et WOOD Catherine. «From Performance to PostPerformance». *Mousse Magazine*, 44, Les Presses du Réel, 2014, pp. 162-171.

CARREAU Nicolas. «La fin des objets inanimés». *Les Inrockuptibles*, rubrique "Futurama", 27 Janvier 2016, p. 27.

CHAUMIER Serge. « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception ». *Culture & Musées*, n°16, 2010. La (r)évolution des musées d'art (dir. André Gob et Raymond Montpetit) pp. 21-43.

CLOAREC Jacques. «Faut-il protéger le paysage?» in Travaux de l'Institut Géographique de Reims, vol. 27-28, n°105-106, 2001, *Paysage et patrimoine*, sous la direction de Marcel Bazin et Isabelle Krzywkowski, pp. 59-62.

DEAK Frantisek. «Tell me. A play by Guy de Cointet». *The Drama Review* (MIT Press), vol. 23, n°3, Structuralist Performance Issue, Septembre 1979, pp. 11-20.

DERIEUX Florence. « Guy de Cointet, CRAC, Sète », *Frog Magazine*, n°5, printemps/été 2007, p.77-79.

DESHANGES Guillaume et THOREL Benjamin. « Isabelle Cornaro », cycle « Des gestes de la pensée ». *Le Journal de la Verrière*, n°10, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, 215 janvier-26 mars 2016, pp. 4-17.

DINER Elio. «Isabelle Cornaro - LAXART». *Artforum* (New York), vol. 514, n°9, Mai 2014, pp. 328-329.

D'HONDT Jacques. «La genèse de la dialectique hégélienne». *L'Homme et la société*, n°79-82, 1986, pp. 139-152.

- FINKEL Jori. «Puzzling anew over enigmatic artist Guy de Cointet». *Los Angeles Times*, 9 janvier 2013.
- FRIED Michael. «Art and Objecthood». *Minimal Art, A critical anthology*, ed. G. Battcock, New York, 1968, trad. N. Brunet et C. Ferbos, *Artstudio*, n°6, 1987, p.17.
- GRIFFIN Tim, « First Thought Best Thought: Allen Ruppertsberg Curates », *Artforum*, mars 2007, p.293.
- JAMES David E. « Parallel Obsessions », *Artweek*, Castro Valley, California, Vol.13, #33, October, 1982.
- KLEIN Alex. «Pictures and Props», *Barbara Kasten – Stages*, ICA (Philadelphia) JRP/Ringier (Zurich), 2015, p.110.
- KURCFELD Michael. « Guy de Cointet », *Wet magazine*, #2, novembre-décembre 1979, p.38-39.
- LATIMER Quinn et CORNARO Isabelle. « A Short Conversation Between Quinn Latimer and Isabelle Cornaro » in *This Morbid Roundtrip from Subject to Object (a facsimilé)*, Laxart, Los Angeles, 2014.
- LEQUEUX Emmanuelle. « Exhibitions France », *Beaux-Arts Magazine*, n° 283, Janvier 2008, p. 136.
- LEYDIER Richard. «Philippe Ramette plans d'évasion». *Artpress* (Paris), n° 381, Septembre 2011, pp. 64-67.
- MACASSAR Gilles. « Le metteur en scène ». *Télérama*, n° 3038, Avril 2008, p. 42.
- MACEL Christine. « Erwin Wurm ». *Artpress* (Paris), n° 269, p. 78.
- MALABOU Catherine, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, 2005/2 (n°20), p. 31-39.
- MEINONG Alexius. «The theory of objects». *Realism and the background of phenomenology*, ed. Roderick M. Chisholm, 1960.
- MENZ Marguerite. « Erwin Wurm in Centre pour l'image contemporaine ». *Kunstbulletin*, Mars 2001.
- MOROZOV Evgeny. «De l'utopie numérique au choc social». *Le Monde Diplomatique*, n°725, Août 2014, p. 12.
- MORRIS Robert, «Notes on Sculpture». *Minimal Art, A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, New York, 1968, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, éd. Territoires, 1979, p.88.
- OLIVARES Rosa. « Teoria, teóricos, toerética, teorizante...teomania ». *EXITBOOK* (Madrid), n° 3, 2004, pp. 4-5.
- PEIGNOT Jérôme. « Ecritures en liberté », *Ecritures. Graphies, notations, typographies*, ed. Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 23 septembre 1980.

QUERE Louis, MEAD George-Herbert. «La chose physique». *Réseaux*, 1997, volume 15, n°85. pp. 195-21.

RENAUT Alain. «Sujet». *Le dictionnaire des Sciences Humaines* (dir. S. Mesure et P. Savidan), Paris, PUF, 2006.

RENEAU Olivier. « De l'objet à son image ». *Technikart*, Février 1998.

ROSENTHAL Rachel, BARKIN Elaine. «Conversation in Two Parts with Rachel Rosenthal». *Perspectives of New Music*, vol. 21, n°. 1/2 (Automne 1982- Printemps 1983), pp. 567-581.

ROTH Moira. «A Star Is Born: Performance Art in California». *Performing Arts Journal*, Vol. 4, No. 3, 1980, pp. 86-96

RUDOLPH Karen. « Ramette: sujet à méditer ». *Beaux-Arts Magazine*, n° 134, Mai 1998.

SAMOYAUULT Tiphaine. «Des choses sans objet. Nathalie Sarraute». *Littérature*, n° 118, 2000. pp. 25-34.

SAUZEDDE Stéphane. « Philippe Ramette et Wim Delvoye artistes entrepreneurs ». *Figure de l'art : Artiste Artisan*, n°7 (dir. Bernard Lafargue), 2002.

SOLIGNAC Denis. « Comment s'aiment les éléphants », *France-Soir*, 7 janvier 1982, p.19.

STROUN Fabrice. «Isabelle Cornaro, Inside the White Cube», *White Cube*, London, 2012, p. 19.

VALINSKY Rachel. «Encodeur», retranscription de la conférence donnée lors du cycle «Artists Who Write Objects», colloque *Poetics: (The Next) 25 Years Conference*, University of Buffalo, New York, 2016.

WEISSBERG Jean-Louis. «La simulation de l'autre : approche de l'interactivité informatique». *Réseaux*, volume 7, n°33, «Interactivité», 1989, pp. 73-110.

WELLING James. « Linking dream structures and images », *Art Week*, Castro Valley, California, 28 juin 1975, p.16.

WETTERWALD Elisabeth. « Je m'appartient-il ? Erwin Wurm ». *Le journal 16* (Paris), 2002, p. 42-43.

WITHERS Rachel. « Erwin Wurm ». *Artforum*, mars 2001, p. 155-156.

REVUES

Art press 2, *Performances contemporaines*, Paris, Août/Septembre/Octobre 2010.

Communications, n°13, *Les objets*, Paris, Seuil, 1969 (dir. A. Moles).

Communications n°46, *Parure pudeur étiquette*, Paris, Seuil, 1987 (dir. P. Perrot).

L'Homme et la société, n° 101, *Théorie du sujet et théorie sociale*, Paris, L'Harmattan, 1991 (dir. P. Lantz et H. Lefebvre).

Pylône magazine, n°8, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Bruxelles, Filipson, 2011 (dir. Gilles Collard).

Sciences du design, n°1, Paris, PUF, 2015 (dir. Stéphane Vial et Alain Findeli).

Les Cahiers du numérique, *L'art et le numérique*, Vol. 1, n°4, Paris, Hermès, 2000 (dir. Jean-Pierre Balpe).

Réseaux, volume 7, n°33, *Interactivité*, Editions La Découverte, Paris, 1989, (dir. Patrice Flichy).

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Attali Jean et Millet Catherine (commissaires), Paris, Hazan, 2005. *Produire Créer Collectionner*. Paris, Musée du Luxembourg (3 Octobre-15 Novembre 1997).

Brugerolle de Marie et Mangion Eric (commissaires), Les presses du réels, 2009. *Ne pas jouer avec des choses mortes*. Nice, Villa Arson (29 février-26 mai 2008).

Chambon Catherine (commissaire), Paris, Editions Nouveaux Mondes, 1997. *L'arrière pays*. Château des Adhémar, Montélimar. (1997).

Gonzalez Sancho Eva (commissaire), Paris, Ereme, 2005. *Le Génie du lieu*. Dijon : Musée des Beaux-Arts, Palais des Etats de Bourgogne (17 juin au 26 septembre 2005).

Lavigne Emma (dir.), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015. *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058*, Centre Pompidou, Galerie Sud, (23 septembre 2015-1er février 2016).

Lavigne Emma (dir.), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013. *Pierre Huyghe*, Centre Pompidou, Galerie Sud, (25 septembre 2013-6 janvier 2014).

Interferences II Les stratégies de l'absence (collectif), MMK, Vienne, 1991. Musée d'Art moderne, Vienne, Autriche, 1991.

Stiles Kristine (critique) «Entre l'eau et la pierre, la performance Fluxus : une métaphysique de l'acte», Marseille, Direction des musées, 1995. *L'Esprit Fluxus*. MAC Marseille (mai-juin 1995).

Weyns Sara (commissaire), Vienne, Hatje Cantz, 2011. *Erwin Wurm : Wear me out*. Middelheim Museum : Antwerp, Belgique. (29 juillet - 25 septembre 2011)

L'esprit du Bauhaus (collectif), éditions Musée Arts Décoratifs, Paris, 2016. Musée des Arts décoratifs, Paris, France (19 octobre 2016 - 26 février 2017)

Erwin Wurm. Am I still a House?, Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal (11 avril-12 juillet 2015).

Dantas Marcello et Weibel Peter. *Erwin Wurm : O Corpo è a Casa*, Centro Cultural Banco do Brasil, Sao Paulo, 2017.

Samsonov Von Elisabeth. *Erwin Wurm. Synthesa*, Xavier Hufkens Gallery, Brussels, Belgium, (7 novembre 2013-4 janvier 2014).

Martinez Chus. *Tell Me*, Creamier, Londres, Phaidon, année 2010.

Peter Franck, *Guy de Cointet, 19 Artists Emergent Americans*, cat. exp. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1981.

Schimmel Paul. *Under the Big Black Sun-California Art 1974-1981*, MOCA, Los Angeles, 2012.

MONOGRAPHS

ADAMSON Glenn, MOTARD Alice et REHBERG SKY Vivian. *Isabelle Cornaro*, Zurich, JRP Ringier, 2011.

BERNARD Christian, JOUANNAIS Jean-Yves, ROUSSEAU Morgane et RAMETTE Alain. *Philippe Ramette: catalogue rationnel*, Paris, Galerie Xippas, 2004.

BERNARD Christian, JOUANNAIS Jean-Yves, ROUSSEAU Morgane et RAMETTE Philippe. *Philippe Ramette : inventaire irrationnel*, Paris, Courtes et Longues éditions, coll. « Art et Histoire », 2010.

BERNARD Christian. *Philippe Ramette*, Nice, Villa Arson, 1991.

BRUGEROLLE de Marie. *Guy de Cointet*, Zurich, JRP Ringier, 2011.

DECOINTET Hugues, PIRON François et THIEBAULT Marilou. *Guy De Cointet, Théâtre Complet (The Complete Plays)*, Paris, paraguaypress, 2017.

CESKA Christophe, JALOWIK Delfina, KÖB Edelbert et WURM Erwin. *Good Boy*, Krakow, Pologne, Museum of Contemporary Art, 2013.

FLECK Robert et RAINER Fuchs. *Erwin Wurm : The artist who swallowed the world*, Berlin, Hatje Cantz, 2006.

GOLONU Berin. *Erwin Wurm: I love my time, I don't like my time*, Berlin, Hatje Cantz, 2005.

JARTON Cyril. *Philippe Ramette ou l'autopsie du futur à la lueur du XIXème siècle*, Saint-Fons, Centre d'Arts Plastiques, 1998.

JOUANNAIS Jean-Yves. *Philippe Ramette*, Brétigny-sur-Orge, Le Collège Editions, 1995.

LISSMANN Paul et NATHACEN Christina. *De Profundis*, Berlin, Hatje Cantz, 2012.

NEWMAN Michael. *Erwin Wurm*, Londres, The Photographers Gallery, 2000.

ORDEN Abraham. *Private Wurm*, Klosterneuburg, Autriche, Essl Museum, 2010.

PAUL Frédéric. *Guy de Cointet*, Paris, Flammarion, 2014.

RAMETTE Philippe. *Espace d'anticipation*, Amiens, Editions du Musée de Picardie, 2006.

STEINLE Christa, BAKER Simon, GABRIEL Markus et WEIBEL Peter. *Erwin Wurm : One Minute Sculptures. 1997-2017, Berlin*, Hatje Cantz, 2017.

ECRITS D'ARTISTES

BELL Larry et DE COINTET Guy. *Animated discourse*, Venice, Californie, Sure Company, 1975.

DE COINTET Guy. *A Few Drawings*, Paris, éditions CNEAI et Air de Paris, 2005.

Going to the Market ; My Father's Diary ; Two Drawings-1975, Paris, Succession Guy de Cointet et Air de Paris (rééd.), 2010.

TSNX C24VA7ME A play by Dr Hun, New-York, 38th Street Publishers (rééd.), 2011.

Five Sisters -1982, Paris, Succession Guy de Cointet et Air de Paris (rééd.), 2011.

Tell Me, 1979, Paris, Air de Paris et Mnam-Cci/Bibliothèque Kandinsky (rééd.), 2013.

CORNARO Isabelle, *Black Maria (Phenomena overwhelming conscienceness)*, MER et Parc Culturel de Rentilly, Gent, Belgique, 2008.

De l'adresse, MER et Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Gent, Belgique, 2009.

SITOGRAPHIE

• Publications

BUREAUD Annick, LEONARDO/ OLATS, «Qu'est-ce que l'interactivité ?», avril 2004, en ligne https://www.olats.org/livresetudes/basiques/6_basiques.php [consulté le 22 avril 2015]

CANET, Mathieu. «Isabelle Cornaro à la ferme du Buisson», en ligne www.zerodeux.fr/isabelle-cornaro-a-la-ferme-du-buisson [consulté le 08 janvier 2015]

COMETTI, Jean-Pierre. «La fausse “Querelle du sujet”». *Acta fabula*, vol. 5, n°2, été 2004, en ligne <http://www.fabula.org/revue/document509.php> [consulté le 08 janvier 2015]

Connectedtoothbrush.com, «the first of its kind with bluetooth® connectivity», 2014, en ligne <http://connectedtoothbrush.com/> [consulté le 18 avril 2015]

CRAC Languedoc roussillon, exposition «Faire des choses avec des mots», 2007, en ligne http://crac.languedocroussillon.fr/exposition_fiche/46/3171-archives-expositions-art-contemporain.htm [consulté le 12 avril 2007]

«Dialectique, oui, synthèse, non» in *Aperçues (2)*, Mediapart, Georges-Didi Huberman, 17 décembre 2012, en ligne <http://blogs.mediapart.fr/blog/georges-didi-huberman/171212/aperçues-2> [consulté le 17 mai 2013]

GLICENSTEIN Jérôme, «La place du sujet dans l'œuvre interactive», *Artifices 4/langages en perspective*, 6 nov.-5 dec. 1996, en ligne http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html [consulté le 22 avril 2015]

GUERIN Michel. « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil*, 17, 2016, en ligne <http://appareil.revues.org/2308> [consulté le 10 juillet 2017]

« Le Génie du lieu : une exposition en forme de parcours ». 2005, 8 juin. In *Dijon*, en ligne <http://www.dijon.fr/fiche/le-genie-du-lieu.art.927.php> [consulté le 12 avril 2007]

MATHIEU, Jacques; LEONIDOFF, Georges Pierre; PORTER, John R. «L'objet et ses contextes». *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, [S.l.], juin. 1987, en ligne <http://journals.hil.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17328/22670> [consulté le 08 janvier 2015]

REHBERG, Vivian. «Isabelle Cornaro» in *Feature*, Frieze, 1 Mai 2010, en ligne <https://frieze.com/article/isabelle-cornaro/?lang=en> [consulté le 5 mars 2012]

• Sites officiels

« dgf5 dominique gonzalez-foerster ». Paris. 2017. En ligne. <http://www.dgf5.com>

«Galerie Air de Paris». Paris. 2016. En ligne. <http://www.airdeparis.com/artists.htm>

«Galerie Balice Hertling». Paris. 2017. En ligne. <http://www.balicehertling.com/archive/>

«Galerie Francesca Pia». Zürich. 2017. En ligne. <http://www.francescapia.com/artists/isabelle-cornaro>

«Galerie Xippas». Paris. 2016. En ligne. <http://www.xippas.com/fr/artists/philippe-ramette/>

«Guy de Cointet». Paris. 2016. En ligne. www.guydecointet.org

«Hannah Hoffman Gallery». Los Angeles. 2016. En ligne. <http://hannahhoffmangallery.com/exhibitions/25/isabelle-cornaro/>

« Isabelle Cornaro ». Paris. 2017. En ligne. www.isabellecornaro.com

«Studio Erwin Wurm». Vienne. 2016. En ligne. <http://www.erwinwurm.at/artworks.html>

VIDEOS

Guy de Cointet Society et Air de Paris. Ethiopia, 1976. [septembre 2016] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [42'49"']. Disponible sur <https://vimeo.com/40242722>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. Tell me, 1979 (performance originale). [janvier 2017] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [47'38"']. Disponible sur <https://vimeo.com/205684780>

Guy de Cointet Society, Eric Orr Estate. Five Sisters, 1982. [mai 2012] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [1'02'35"]. Disponible sur <https://vimeo.com/175846456>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. Tell me, 2006 (reprise). [novembre 2006] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [16'34"']. Disponible sur <https://vimeo.com/40242722>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. My father's diary, 2006 (performance originale, 1975). [novembre 2006] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [18'21"']. Disponible sur <https://vimeo.com/41562255>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. Two drawings, 2010 (performance originale, 1975). [septembre 2016] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [19'53"']. Disponible sur <https://vimeo.com/175716269>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. La très brillante artiste HUZO LUMNST présente son nouveau travail: CIZEGHOH TUR NDJMB, 2012 (reprise). [mars 2012] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [14'07"']. Disponible sur <https://vimeo.com/40523890>

Guy de Cointet Society et Air de Paris. At Sunrise a Cry Was Heard, 2013 (performance originale, 1974). [septembre 2016] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [25'21"']. Disponible sur <https://vimeo.com/175705187>

Isabelle Cornaro in conversation with Briony Fer, South London Gallery [1 avril 2015]. Disponible sur www.southlondongallery.org/page/isabelle-cornaro-paysage-avec-poussin

Museo Reina Sofia. Splendide Hotel, conversación con Dominique Gonzalez-Foerster, 2014. [mars 2014] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [3'54"']. Disponible sur <https://vimeo.com/90235300>.

Tangible Media Group. Lineform, 2015. [6 novembre 2015] [enregistrement vidéo] In : Vimeo, Inc. *Vimeo* [03'46"']. Disponible sur <https://vimeo.com/144931231>

Who's that Guy? Tell me more about Guy de Cointet, documentaire de Marie de Brugerolle, 1h22, VOSTF, entre2prises, Les Presses du Réel, 2014.

FILMS D'ARTISTES

Isabelle Cornaro. *Projections*, 2009, 1'54, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Jérôme Javelle et Thomas Brésard. Disponible sur <https://vimeo.com/135330864>. Courtesy de l'artiste.

Métronomie, 2014, 3'57, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Guillaume Gibout. Disponible sur <https://vimeo.com/215277910>. Courtesy de l'artiste.

Choses, 2014, 2'06, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Guillaume Gibout. Disponible sur <https://vimeo.com/215277850>. Courtesy de l'artiste.

Amplifications, 2014, 2'09, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Guillaume Gibout. Disponible sur <https://vimeo.com/215277809>. Courtesy de l'artiste.

Célébration, 2013, 5'45, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Guillaume Gibout. Disponible sur <https://vimeo.com/215277740>. Courtesy de l'artiste.

De l'argent filmé de profil et de trois quarts, 2010, 1'56, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Jérôme Javelle et Thomas Brésard. Disponible sur <https://vimeo.com/215277448>. Courtesy de l'artiste.

Floues et colorés, 2010, 3'13, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Jérôme Javelle et Thomas Brésard. Disponible sur <https://vimeo.com/215277324>. Courtesy de l'artiste.

Premier rêve d'Oskar Fischinger, 2008, 3'18, 16mm numérisé, couleur, muet, caméra : Jérôme Javelle et Thomas Brésard. Disponible sur <https://vimeo.com/215276600>. Courtesy de l'artiste.

Dominique Gonzalez-Foerster. *Riyo*, film 35 mm, 1.33, couleur, son (japonais, sous-titrage multilingue), 10', prod. Anna Sanders Films, 1999.

Plages, film 35 mm transféré sur DVD, 1.66, couleur, son (portugais, sous-titré en anglais), 15', prod. Anna Sanders Films, 2001.

Gold (avec Ange Leccia), film 35 mm transféré sur Betacam numérique, 1.66, couleur, son, 42', Camera lucida productions, 2001.

Exotourisme, attraction : structure architecturale en contre-plaqué avec plateforme, écran, vidéo transférée sur Betacam numérique, couleur, son, 43', dimensions variables, 2002.

Atomic Park, film super 8 transféré sur 35 mm, puis transféré sur Betacam numérique, 1.66, noir et blanc et couleur, son, 8'14, prod. Anna Sanders Films, 2004.

RESSOURCES NUMERIQUES

Centre national de ressources textuelles et lexicales :

<http://www.cnrtl.fr/>

Dictionnaires français et anglais :

<http://www.larousse.fr/>

<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

Espace collaboratif francophone sur la recherche en littérature, revue Fabula :

<https://www.fabula.org/>

Portails de revues en sciences humaines et sociales :

<https://www.cairn.info/>

<http://www.persee.fr/>

<https://www.jstor.org/>

ANNEXES

Les entretiens repris dans cette section éclaireront le lecteur sur les recherches entreprises par Erwin Wurm, Philippe Ramette, Isabelle Cornaro et Guy de Cointet dans l'élaboration de leurs œuvres. Elles sont un complément à l'étude menée et en légitiment les axes défendus.

Entretien téléphonique avec Erwin Wurm (Atelier Erwin Wurm, 3721 Limberg, Autriche) depuis Paris, 13 août 2017. Traduit de l'anglais.

Anne Bernex - Vous considérez-vous plutôt comme artiste visuel, performeur ou sculpteur?

Erwin Wurm - Mon activité de sculpteur, c'est ce que qui me définit en tant qu'artiste. Chaque part de mon travail est déclinée en terme de sculpture, chaque item est pensé en terme de sculpture : les photographies, objets, fournitures et performances font partie intégrante de cette activité.

Vous qui manipulez des objets, les modifiez, pensez-vous qu'ils vont un jour disparaître?

Je ne crois pas à la disparition des objets dans le futur proche, bien sûr nous aurons des implants, des ordinateurs ou ce genre de choses mais les objets de tous les jours vont perdurer même si nos attitudes seront de plus en plus égoïstes ou notre usage des nouvelles technologies moins déontologique.

Pourquoi utilisez-vous des sujets pour vos sculptures? Que veut dire ce mot, « sujet » pour vous?

Pour moi, sculpter c'est essentiellement le travail sur le volume, et pas seulement des matériaux nobles, ou académiques : la peau en soi est un élément pour le volume, une enveloppe, c'est un outil de travail. Le vêtement, quand on songe à cela, est aussi une enveloppe et c'est manipulable. C'est pour cette raison que j'ai commencé à créer les *One Minute Sculptures* avec des vêtements, mes propres vêtements des années soixante-dix. La *Fat house* et les *Fat cars*, qui sont des objets d'art, des réalisations, sont issus de la même réflexion que les performances en terme de peau : c'est ce qui nous constitue en tant qu'être humain et qui nous distingue des autres à la fois dans notre physionomie, nos attitudes, notre personnalité. Le « sujet » tel que vous l'entendez regroupe un peu tout cela, mais cela reste une notion délicate, avec laquelle je m'amuse assez d'ailleurs. Quelqu'un de mince paraîtra aux yeux des autres comme plus élégant, voire plus intelligent qu'un obèse et cela c'est une construction purement mentale, culturelle de notre rapport à l'enveloppe corporelle d'un individu. C'est en ce sens que j'ai aussi façonné *Narrow House* par exemple : si vous la voyez de l'extérieur, la hauteur est très importante voire amplifiée mais à l'intérieur vous évoluez dans un espace exigü, rétréci, avec toutes les éléments domestiques ajustés à cette échelle ; cela change notre manière de percevoir l'espace et de l'habiter. Encore une fois c'est une question de volume.

Allez-vous continuer les *One Minute Sculptures*?

(*hésitation*) Je pense oui. Mais vous savez, elles sont une activité extrêmement réfléchie, établie par un processus que je répète chaque année depuis maintenant plus de vingt ans. Les gens pensent souvent que mon travail est ironique, satirique ou humoristique alors que c'est quelque chose de très sérieux. Je demande soit à un public soit à des performeurs professionnels d'accomplir les *sculptures* car ce sont des gestes très précis, des attitudes spécifiques. Il faut être concentré pour les accomplir. Il n'y a pas de place pour l'improvisation. A l'avenir, je vais demander à ce que les sculptures ne plus soient réalisées que par des danseurs ou des comédiens, pour que les gestes soient plus lents, étudiés. Je réfléchis encore à cela mais je pense que ce sera l'orientation des séries futures.

Il me semble que les toutes dernières séries ont déjà amorcé cette idée non?

Oui. J'ai conçu la dernière série des *One Minute Sculptures* à la Biennale de Venise puis à New-York, selon le même dispositif : un camion posé à même le sol à la verticale avec une invitation à méditer, à contempler la mer Méditerranée alors que géographiquement, sur la lagune et devant Brooklyn Bridge, elle n'est pas effectivement là. Il y a un changement de point de vue que je laisse perceptible. Je souhaite interroger le spectateur sur le contraste entre l'image idéale de la mer et la situation dramatique des migrants qui cherchent à la traverser. A l'intérieur du Pavillon autrichien, le spectateur peut découvrir ensuite les *One Minute Sculptures* un peu comme dans un théâtre : ce sont des comédiens qui interagissent avec des objets plus ou moins grands ou consistants (caravane, valise, mur...).

Entretiens téléphoniques avec Philippe Ramette, Paris, 12 avril et 08 septembre 2017, avec relectures.

Anne Bernex - Votre travail semble s'orienter à l'heure actuelle vers des sculptures comme objet en soi, dévoilant une silhouette qui rappelle celle de *l'Ombre de moi-même* : pourquoi n'y-a-t-il plus de performances comme *Balcon II*?

Philippe Ramette - Je suis avant tout sculpteur de formation. Je me suis rendu compte qu'au fur et à mesure de mon activité, il y avait trop de photographies et pas assez de sculptures. La performance découle du travail de sculpteur. L'objet à utilisation est au départ une sculpture en soi. Le premier objet que j'ai créé, je l'ai conçu avant tout comme une prothèse : *Prothèse à dignité/Prothèse à humilité* sous-tendait l'éventualité d'une utilisation en étant exposé seul en vitrine. C'est pour résoudre la question de l'éventualité d'une utilisation que j'ai essayé les objets sur moi-même, en devenant le premier utilisateur. La photographie était alors un certificat visuel de la performance, elle est apparue pour résoudre aussi cette interrogation quant à l'utilisation des prothèses.

Qu'en est-il des dessins très «ligne claire» que vous réalisez avant chaque performance ou création d'objet? Certains, dit-on, sont issus de vos rêves.

Les dessins comme la photographie ou la sculpture ne sont pas faits en permanence. C'est l'aller et le retour entre ces différents départements qui est permanent. Mes dessins sont comme des *storyboards* qui fixent les éléments de manière imprécise et mes œuvres sont déjà visualisées comme des films. La photographie du *Balcon II* en effet est une image de rêve au départ, un moment magique, d'évidence et de fluidité entre l'onirique et le passage à la réalité. Le processus est souvent identique et passe d'abord par la phase du dessin subjectif. Puis à un moment donné une des propositions évoquées émerge. Une image mentale est plus forte que les autres.

Lorsque vous réalisez des œuvres pour un certain contexte, je pense notamment à l'exposition au Polygone Riviera qui est un centre de commerces ou à la photographie géante installée à Lyon-Part Dieu, ne pensez-vous pas que les commandes risquent de bousculer les aspects fondamentaux de votre travail? Ce n'est pas la même chose que d'exposer des moyens formats encadrés en galerie, qui voisinent avec les prothèses ou prototypes dans l'atmosphère du *white cube* par exemple...

Oui, ce sont des pièces qui ne se fondent pas dans l'environnement mais qui font avec. C'est différent d'une exposition classique, c'est une proposition à ciel ouvert, dans un centre

de commerces, un lieu de vie composé de restaurants, de cinéma, de sculptures pérennes comme celles de Daniel Buren.

C'est un contexte particulier et cette forme d'exposition, j'ai l'impression, n'est pas encore entrée dans les moeurs en France. C'est très différent de la Corée du Sud par exemple où j'ai été invité à exposer, où il n'y a pas de territoire réservé à l'art contemporain mais une omniprésence discrète de l'art dans la vie. Je crois que le scénario de l'œuvre est très important, aussi simple soit-il. Les panneaux multi-directionnels par exemple à Polygone Riviera n'ont pas du tout le même impact que lorsqu'ils ont été présentés au Musée du Luxembourg : là ils prennent tout leur sens par rapport au lieu dans lequel ils s'inscrivent, avec des ruelles, des dérives. C'est une « dérive psycho-géographique ».

A Lyon, il s'agissait d'élaborer une expérience visuelle avec toute une production prise en charge alors que dans une galerie les moyens de productions sont beaucoup plus modestes, les murs ne changent pas. Ce qui m'intéresse n'est pas le report frontal ni la chronologie mais de créer différentes entrées, différentes sorties. La vision en galerie implique un acte volontaire d'aller vers l'œuvre alors que l'art en contexte laisse des rencontres dues au hasard. Il n'y a pas nécessité dans l'agrandissement spectaculaire de la « lévitation irrationnelle » de tout voir du premier coup.

Entretien en présence d'Isabelle Cornaro, Le Bonaparte, Paris, octobre 2015, avec relectures.

- A propos de l'exposition collective «Une brève histoire de l'avenir», Musée du Louvre, Hall Napoléon, Paris, 24 septembre 2015 - 4 janvier 2016.³⁵⁷

Anne Bernex - Il m'a semblé que dans vos précédentes installations, davantage pensées comme des environnements d'ailleurs, le spectateur a la possibilité de circuler directement entre chaque socle, au plus près des objets. Au Louvre, les visiteurs ont pour consigne de ne pas marcher sur la moquette installée au sol. Cela change la lecture de l'ensemble, son sens initial.

Isabelle Cornaro - D'habitude, les spectateurs ont le droit de circuler entre les socles, ce qui n'était en effet pas possible au Louvre pour des raisons de sécurité ; le plan en velours au sol servait donc de mise à distance. Outre des questions de proportions de l'installation dans l'espace et de circulation, je ne me suis pas inquiétée des autres œuvres présentées dans la même salle étant donné que je ne les avais pas choisies.

Au Louvre, les moulages de Robillard d'Argentelle étaient-ils imposés au départ?

Les reproductions en cire ont été choisies par les commissaires de l'exposition, et j'ai dû dessiner les proportions des socles et des capots en verre en fonction des dimensions des cires fixées sur leurs plateaux. Les responsables du Louvre se sont chargés d'imaginer un système d'aération le plus invisible possible (la tranchée autour des capots).

De manière plus générale, dans vos installations, pourquoi cette fascination pour les objets?

Comme artiste, je produis des objets et je me questionne sur notre relation aux objets, parce qu'il y a cette fascination à la fois pour les objets de commodité et par extension pour les objets d'art. Ma question se résume ainsi : pourquoi produire de l'art et en même temps pourquoi mettre autant de sens et de sentiments dans des choses qui sont inanimées?

³⁵⁷ Extrait du communiqué de presse. «À partir du XVIIIe siècle, les voyages au long cours ont ainsi permis d'inventorier, de répertorier, de cartographier le vivant. En partant de la collection exceptionnelle de modelages en cire de plantes et de fruits tropicaux, en grandeur réelle, réalisés entre 1802 et 1806 par le voyageur-naturaliste Robillard d'Argentelle, l'artiste Isabelle Cornaro propose, au cœur de l'exposition, l'interprétation au présent d'une taxinomie merveilleuse du passé». En ligne : [\[http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-une-breve-histoire-de-l-avenir.pdf\]](http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-une-breve-histoire-de-l-avenir.pdf)

Vos installations partent d'une base théorique sur la représentation du paysage pour ensuite glisser vers une pratique physique, une expérience de l'espace et des objets : comment passe-t-on de l'un à l'autre?

Pour l'artiste, l'aspect immédiat de l'installation, spectaculaire, est important. Le spectateur rentre à l'intérieur sans indice de ce qu'il affronte, il doit être curieux. Le rôle de l'artiste est de donner une ou deux clefs pour passer d'une réflexion sur un genre artistique, sa structure par plans, à une pratique de l'installation, tangible, grâce à des éléments formels.

*

• A propos des expositions à la Verrière, Fondation Hermès, Bruxelles (janvier 2016), à la South London Gallery (janvier-avril 2015) et sur l'évolution de la série des *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*.

Il me semble que vous définissez un principe formel, ou du moins un processus, à vous voir évoluer entre les cloisons de votre série *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* ou lorsque vous procéder à l'assemblage des moules ou des «vides-poches».

La série se conçoit comme une installation avec socles et objets : c'est une reconstruction d'une peinture de Poussin, un paysage classique, un paysage archétypal. Sa structure est claire, la composition nette, avec un étalonnage des plans. Les socles sont installés de manière à reconstruire cette idée : le premier plan est plus bas que le second. Plus on avance, plus les objets sont petits. Tous les objets sont liés à la représentation de la nature et à la construction d'images. Les objets portent les images de leur fonction : le vase à fleurs est supposé porter des fleurs. Au départ l'installation renvoie une image plate, et à mesure qu'on la traverse, on découvre l'organisation de chaque objet, le *display* des objets, qui sont eux-mêmes comme des fragments du paysage, des petits paysages en eux-mêmes.

Vous organisez donc des objets collectés afin de mieux voir leur rapport?

Les catégories auxquelles je me réfère, je les ai définies de manière empirique en regardant les différents objets qui traînaient dans mon atelier. J'ai identifié trois catégories d'objets différentes : des objets naturalistes, en forme de canard, de fleurs ... des objets ornés de motifs décoratifs, stylisés et des objets aux formes géométriques même imparfaites qui renvoyaient à l'idée d'abstraction. En d'autres termes, mes catégories étaient Naturalisme, Stylisation, Abstraction. J'ai ensuite fait un quatrième moulage avec ce qui restait. Je vois mon travail comme une tentative de dénaturer notre rapport à des objets familiers et par extension

aux objets d'art. D'une certaine manière, il s'agit pour moi de réfléchir à toute cette construction affective, existentielle, qui entre en jeu dans nos relations avec des objets.

Vous avez pris une nouvelle direction par rapport à la série initiale me semble-t-il. Dans *Paysage IX* par exemple, le socle en contreplaqué est vaporisé de noir.

Il y a un effet d'absorption. L'idée est d'avoir d'abord une image d'ensemble. Puis, en traversant les socles et cimaises, l'image se déconstruit totalement et on rentre dans le détail. Les *objets*³⁵⁸ utilisés ont plein de petites choses brillantes, qui sont liées au fétichisme. J'aime bien penser le spectateur dans cet espace-là. C'est un rapport de *montage*³⁵⁹ : quand des gens sont présents dans l'installation et qu'on la regarde, on passe derrière une cimaise, on disparaît, on réapparaît, l'arpentage est ainsi découpé comme une petite *séquence*³⁶⁰. Il y a en même temps une circulation des images, de l'impressionnisme vers le pointillisme : tout un tas d'images appartenant à l'histoire de l'art ou à la culture populaire circulent à l'intérieur. Il y a aussi cette idée de pulsion *scopique*³⁶¹, vouloir voir de loin, de près, de tous les côtés.

³⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ *Idem.*

Entretiens écrits par courriel avec Isabelle Cornaro, Février 2016, avec relectures.

• A propos de l'installation conçue pour l'exposition « Figures, Ornaments, Représentations » au Frac Aquitaine, 3 octobre - 28 décembre 2012, Bordeaux.

Une des versions de la série *Paysage avec Poussin et témoins oculaires* me semble plus ornementale que les autres, avec ces vases aux motifs asiatiques. Quelle en est la raison ?

Oui, ce sont des objets domestiques avec des motifs ornementaux qui sont repris de l'étranger à une époque où l'Europe allait en Asie, au Moyen-Orient pour récupérer des motifs, les ramener, les simplifier pour les standardiser et les produire en masse. C'est une répétition en série de modèles standardisés, qui renvoie aussi avec les espaces de stockage d'un ancien entrepôt de marchandises, devenu Fond Régional pour l'Art Contemporain. Les socles surdimensionnés ne portent rien, ils sont pris sur les formats des caisses vus dans les stockages, d'où le rapport au lieu et à la marchandise du transit³⁶². Les socles-sculptures sont peints à la main comme s'il s'agissait de peinture, très simplifiés. Tout ce qui est dans les caisses sert d'élément structurel et a été simplifié pour devenir ornemental, même si cela paraît très géométrique et simple.

Dans cette série pour le Frac Aquitaine, des vases sont placés en haut de cimaises et non plus sur des socles, le long d'un corridor. L'art décoratif y devient envahissant comme s'il y avait là une *structure* d'un salon de pièces décoratives.

Les socles-caisses ayant perdu leur fonction, il m'a semblé intéressant de placer les vases en haut des cimaises, de façon à indexer le socle. Comme si celui-ci, de mobilier, devenait architecture. L'ensemble a l'air un peu kitsch, figuratif, avec des figures de surplomb en somme. Le montage ici est une réflexion par groupe : des recherches de couleurs, de matières, des moulages en plâtres informes. Je suis très intéressée par le rapport du passage de l'informe à la forme, au modelage, car cela pose la question du *geste*³⁶³ artistique.

³⁶² Isabelle Cornaro fait ici référence à l'histoire coloniale et portuaire de la ville de Bordeaux.

³⁶³ C'est nous qui soulignons.

Entretien écrit par courriel avec Jane Zingale (depuis Santa Monica, Los Angeles), actrice et dialoguiste des performances mises en scène par Guy de Cointet. Juillet 2016. Traduit de l'anglais.

Anne Bernex - A propos des répétitions de *Tell me* : Guy de Cointet vous a-t-il donné des instructions très précises pour agir avec les objets sur scène ou vous a-t-il parfois permis d'improviser sur certaines situations?

Jane Zingale - Pas nécessairement, nous avons travaillé de manière chorale. Je ne pense pas qu'il ait su exactement ce qu'il voulait jusqu'à ce qu'il nous ait vu jouer, prononcer ses paroles, son texte et évoluer sur scène.

A propos de la relation entre sujet et objet, il me semble que cet aspect est au cœur de certaines performances: la façon dont les gens agissent avec des objets de leur vie quotidienne pour mener des actions, exprimer des idées.

Je suis d'accord, c'était assez étrange, nous-mêmes ne savions pas ce qu'il allait en être de ces personnages et de ces choses dans le décor mais une fois le texte répété, le rythme construit, cela devenait plus naturel.

Vous avez vous-même réalisé quelques objets de *Tell me* (cubes, volumes), étaient-ils un peu comme des sculptures minimalistes au départ ou des accessoires de scène?

Nous, les acteurs de *Tell Me*, avons fait un *set* parce que l'original était à New York lorsque nous avons joué au MOMA. Guy était également à New York. Nous avons eu des instructions pour faire un autre *set*. Il était très précis et avait toujours un livre rempli de tout ce qu'il fallait faire pour chacune de ses pièces, en plus des dessins de la mise en scène et de l'ensemble des décors.

La langue qu'il a créée contient-elle des significations secrètes? Est-elle comme un code, un script ou est-ce un moyen de créer une atmosphère dans les performances?

Guy était une personne secrète, beaucoup de gens spéculaient sur ce qu'il voulait dire dans la plupart de ses monologues. Mais il aimait être mystérieux avec une petite lueur dans ses yeux.

INDEX

Agamben, 352
Amaisen, 133, 355
Antin, 37
Armstrong, 37, 38
Austin, 177, 227
Bachelard, 25, 134, 188
Balpe, 251, 252, 363
Baudrillard, 10, 83, 119, 147, 148, 149, 150, 205
Bellos, 88, 89, 92
Bera, 344, 345
Bergson, 55, 64, 82, 93, 101, 242, 243, 359
Bertucci, 27, 28, 29, 30
Blanchard, 37
Bock, 179
Borges, 226
Boudon, 125
Brenez, 339, 340
Bruaire, 14, 16, 128
Brugerolle, 168, 173, 178, 179, 181, 182, 364, 369
Bussacker, 46
Butler, 38
Canet, 150
Carreau, 22
Castoriadis, 25
Chauche, 74
Christian Bernard, 61, 244
Cometti, 26, 27
Cornaro, 2, 4, 5, 6, 12, 13, 29, 33, 36, 37, 41, 116, 123, 124, 127, 128, 136, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 157, 158, 160, 162, 167, 168, 181, 182, 187, 188, 197, 200, 201, 205, 213, 219, 222, 223, 227, 251, 252, 254, 255, 276, 284, 285, 289, 290, 291, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 305, 306, 307, 314, 318, 323, 326, 330, 332, 333, 340, 345, 352, 360, 361, 362, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 377, 380
Dali, 56
De Cointet, 2, 3, 4, 5, 6, 12, 29, 36, 37, 38, 41, 95, 114, 116, 128, 135, 136, 168, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 182, 184, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 202, 204, 210, 213, 215, 217, 224, 227, 252, 254, 257, 258, 260, 264, 266, 268, 270, 271, 276, 277, 281, 284, 293, 307, 314, 318, 319, 332, 352, 360, 361, 364, 365, 366, 368, 369, 372, 381
De Palma, 347
Deak, 37, 170, 172, 173
Décimo, 195
Deleuze, 247
Descombes, 26
Didi-Huberman, 16, 202, 203, 204
Dirié, 150
Dixsaut, 14, 15, 17
Duchamp, 148, 187, 192, 195, 196, 199, 280, 285, 356
Durkheim, 25

Engels, 131, 356
Ergino, 244
Fischinger, 300, 302, 370
Foccroulle, 50
Foucault, 25, 28
Foulquié, 14, 128
Francblin, 327
Gonseth, 134, 135
Gonzalez-Foerster, 317, 319, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 330, 332, 333, 335,
336, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 364, 369
Grout, 309
Guattari, 247, 339
Guérin, 2, 136
Guibert, 26
Guzman, 104, 241
Haggard, 177
Hegel, 14, 15, 53, 57, 73, 82, 87, 102, 129, 130, 131, 133, 134, 229, 357, 359
Heinich, 199, 200
Héraclite, 15, 71
Hillaire, 309
Hitchcock, 301
Hoffman, 336, 368
Husserl, 51
Huyghe, 298, 364
Jardonnet, 309
Jimenez, 227, 240
Jouannais, 74, 228, 244
Judd, 202, 203
Kant, 28, 43, 60, 68, 95, 104, 131, 133, 154, 201
Kaprow, 37
Kelley, 173
Kienholz, 295
Kubrick, 347
Lantz, 25, 363
Latimer, 297, 361
Latreille, 42
Lavigne, 324, 346, 347, 364
Lefebvre, 25, 184, 276, 363
Legros, 50, 51, 55, 83
León de la Barra, 333, 335, 336, 339
Mabille, 53
Macassar, 247
Mangion, 179, 364
Martuccelli, 25
Marx, 130, 133, 333, 342
Mathieu, 29, 120, 122, 206, 367
McCarthy, 169, 179
Mead, 51
Menger, 223
Mercier, 206
Merleau-Ponty, 51, 133, 204
Michaud, 224
Millet, 52, 324, 326, 332, 364

Moles, 120, 122, 363
Morin, 21, 123, 124
Morris, 201, 202, 210
Motard, 145, 147, 151
Obrist, 339, 352
Pagès, 128, 129, 130, 131, 132, 133
Passeron, 56
Perkins, 182
Perriand, 88
Pfaller, 240
Piron, 6, 169, 189, 260, 265, 270, 274, 276, 365
Platon, 14, 129, 356, 358
Popper, 132
Poussin, 33, 127, 138, 143, 145, 146, 155, 162, 204, 219, 223, 251, 254, 255, 285, 290, 297, 301, 345, 378, 380
Quéré, 51
Ramette, 2, 4, 5, 6, 11, 13, 29, 36, 41, 42, 43, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 79, 81, 82, 83, 87, 88, 92, 95, 96, 98, 100, 108, 110, 111, 112, 114, 127, 128, 136, 154, 155, 168, 179, 188, 193, 197, 200, 213, 215, 218, 223, 224, 227, 228, 229, 234, 237, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 276, 277, 278, 281, 284, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 318, 332, 345, 352, 360, 361, 362, 365, 372, 375
Rehberg, 143, 144, 145, 157, 162
Rilke, 118
Rochlitz, 145
Rohmer, 189
Rolnik, 339
Rorty, 133, 134
Roussel, 270
Sabato, 226
Samoyault, 32, 33
Saporta, 32
Sarraute, 30, 32, 347, 362
Sauvanet, 2, 6, 250
Sauzedde, 249, 250, 251
Schopenhauer, 55, 134
Salignac, 189
Stiles, 364
Sudjic, 208, 209, 210, 220, 222, 223, 359
Sullivan, 173
Surgers, 52
Tangible Media Group, 22, 369
Tati, 87, 88, 89, 90, 215, 355
Tesnière, 26
Thiébaud, 169, 189, 276
Tilliez, 198
Timmermans, 64, 71, 87, 92, 102
Tisseron, 126, 127
Todorov, 50
Veilhan, 42
Veirmeren, 42
Verjux, 42
Wajcman, 187

Weiner, 42
Whale, 22
Wittgenstein, 45, 69
Wood, 182
Wurm, 2, 4, 5, 6, 11, 13, 26, 29, 36, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58,
59, 60, 64, 67, 68, 69, 71, 82, 95, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
114, 128, 136, 154, 168, 179, 188, 193, 195, 197, 200, 201, 213, 220, 222, 223,
227, 231, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 243, 252, 276, 277, 278, 280, 284, 314, 318,
332, 344, 352, 361, 362, 364, 365, 368, 372, 373
Zingale, 3, 6, 276, 381