



HAL
open science

Biomorphisme et formes organiques dans la sculpture en "plastique" réalisée par des femmes, 1960 et 1970

Anaïs Charles

► To cite this version:

Anaïs Charles. Biomorphisme et formes organiques dans la sculpture en "plastique" réalisée par des femmes, 1960 et 1970. Art et histoire de l'art. Université de Limoges, 2024. Français. NNT : 2024LIMO0054 . tel-04918813

HAL Id: tel-04918813

<https://theses.hal.science/tel-04918813v1>

Submitted on 29 Jan 2025

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 de Limoges

ED 612 - Humanités

ED 654 LSHS - Littératures, Sciences de l'Homme et de la Société.

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature comparée

Présentée et soutenue par
Anaïs Charles

Le 12 septembre 2024

**Biomorphisme et formes organiques dans la sculpture en
plastique réalisée par des femmes, années 1960 et 1970.**

Thèse dirigée par Professeur Till KUHNLE

JURY :

Président du jury

M. Ioan Pop-Curseu, Professeur, Département cinématographie et médias,
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca (Roumanie)

Rapporteurs

Mme. Jacqueline Bel, Professeure émérite, Études germaniques, Université du
Littoral Côte d'Opale, (France)

M. Ioan Pop-Curseu, Professeur, Département cinématographie et médias,
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca (Roumanie)

Examineurs

Mme. Cécile Kovacshazy, Maîtresse de conférences habilitée, Littérature
comparée, EHIC, Université de Limoges, (France)

M. Till Kuhnle, Professeur, Littérature comparée, EHIC, Université de Limoges
(France).



Table des matières

Table des matières.....	3
Table des illustrations.....	5
Remerciements.....	7
Droits d’auteurs.....	8
Introduction.....	9
Chapitre I. <i>Des matières plastiques</i> industrielles devenues matériau de l’art.....	41
I.1. Des matériaux associés aux années 1960 et 1970.....	41
I.1.1. <i>Matières plastiques</i> : quelques repères historiques.....	42
I.1.2. Du discours publicitaire au saisissement esthétique des <i>matières plastiques</i>	49
I.1.3. Des <i>matières plastiques</i> associées à l’esprit d’une époque.....	59
I.2. Une valorisation esthétique des matériaux industriels et un saisissement artistique des <i>matières plastiques</i> encouragés par l’industrie.....	75
I.2.1. Une fabrication et une valorisation des œuvres en <i>plastique</i> encouragée par les industries.....	76
I.2.2. D’une mise en œuvre des <i>plastiques</i> rendue accessible par des publications à leur esthétisation par l’exposition.....	94
I.3. Une appréhension esthétique des sculptures en <i>plastique</i> non évidente.	107
I.3.1. Des <i>matières plastiques</i> dont la nature et les qualités s’éloignent des attendus esthétiques issus de la tradition hégélienne.	108
I.3.2. Un processus de création et une apparence de la sculpture non conformes aux attendus esthétiques de Hegel.	121
Chapitre II. Des usages ambigus du <i>plastique</i> dans la sculpture des années 1960 et 1970.....	149
II.1. Des <i>matières plastiques</i> à la convergence du <i>mythe</i> et de l’utopie.	149
II.1.1. Des <i>matières plastiques</i> considérées sous l’angle du <i>mythe</i>	150
II.1.2. De l’utopie du tout <i>plastique</i> à la défiance exprimée à l’encontre de ces matières polluantes et dangereuses.....	172
II.2. Une pluralité des modes de production des sculptures en <i>plastique</i> qui infiltre différents courants artistiques.....	202
II.2.1. Pop art : d’une tendance artistique locale à un phénomène planétaire.....	203
II.2.2. Une mise en œuvre du <i>plastique</i> qui emprunte parfois aux gestes de l’artisan ou aux modes de production industriels.	225
Chapitre III. Des matériaux non naturels pour représenter le monde ou évoquer le vivant.....	245
III.1. Une canonicité des formes du vivant, de la nature et de l’univers en perpétuelle construction.....	247
III.1.1. Des sculptures en <i>plastique</i> biomorphiques et organiques.....	248
III.1.2. Une mise à distance des représentations naturalistes.....	289
III.2. Une production sculpturale qui s’étend au-delà de l’ <i>humanisme technologique</i> esquissé par Pierre RESTANY.....	324
III.2.1. Du <i>mythe du plastique</i> à sa contribution à l’ <i>humanisme technologique</i>	324
III.2.2. La mise en œuvre d’une esthétique mécaniste à la jonction des arts, des sciences et des technologies.....	341

Conclusion :	366
Références bibliographiques	377
Sources et archives	377
Lee Bontecou	377
Eva Hesse.....	377
Liliane Lijn	377
Alina Szapocznikow	378
Catalogues d'exposition, articles et monographies :	379
Bontecou Lee	379
Hesse Eva.....	380
Lijn Liliane	382
Szapocznikow Alina	383
Polymères, composites et matières plastiques.....	384
Esthétique, médium artistique, plasticité, technique et matériaux de l'œuvre d'art	389
Pratiques pop, kitsch, art de l'objet et culture de masse.....	391
Naturalisme, biomorphisme et organicité	394
Post-masculin, féminisme	395
Index des artistes et oeuvres cités	396

Table des illustrations

Figure 1 Roger GAIN, sans titre, 1968, Anna Karin posant parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, Photographie argentique, 1968. © Piotr STANISŁAWSKI	6
---	---

« Donc, issue d'elle (la terre) et lié à elle, un produit humain constituant pour ainsi dire le plus grand commun diviseur d'un peu tous les peuples de la Méditerranée (et d'ailleurs) : [...] Ceux que l'on peut voir, le samedi ou le lundi, faire patiemment la queue [...], bien avant l'ouverture, devant les portes géantes en plexiglass des Galeries Modernes, les vitrines aux mannequins hermaphrodites proposant leur camelote en matière plastique, les soieries en matière plastique, la porcelaine en matière plastique, l'argenterie en matière plastique, avec leur indéfectible sourire lui aussi en matière plastique de même que leurs cheveux, leur charme et leur sex-appeal à l'usage il faut croire de cœurs, de sexes et de cerveaux en matière plastique comme sans doute ceux de l'espèce nouvelle qui installe, fabrique et vend vitrines, mannequins et camelote : sorte de ver blanc et mou de fabrication récente, issu – ventre, appétits, cupidité, insolence et paresse – non de l'Histoire, du Temps, de la chair fécondée, mais selon toute apparence du coït entre l'automobile et le radiateur de chauffage central, totalement inapte à se mouvoir autrement qu'à l'aide d'un moteur, à se distraire qu'en technicolor et à se concevoir qu'en monnaie-papier. »

CLAUDE SIMON, 1975¹

Figure 1 Roger GAIN, sans titre, 1968, Anna Karin posant parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, Photographie argentique, 1968., Archives Alina Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie, illustration n°52 © Piotr STANISŁAWSKI

<https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/749/52>

¹ CLAUDE SIMON, *LE VENT, Tentative d'un retable baroque*, éd. de Minuit, Paris, 1975, p.104.

Remerciements

En premier lieu, je remercie le Professeur Till Kuhnle qui en acceptant de diriger cette thèse m'a accordé sa confiance. Ce travail est également redevable envers les conseils avisés de Benoît Buquet qui m'a mis sur la piste d'Alina Szapocznikow, il y a déjà plus de dix ans.

Cette thèse n'aurait été possible sans ces mains tendues, ni sans l'aide de Fanny Escure et Dorian Guillon pour mes diverses inscriptions. Ma gratitude va également vers Monsieur Westphal qui a aimablement supervisé ce travail lors de l'absence temporaire de Monsieur Kuhnle. J'adresse toute ma reconnaissance envers les nombreux étudiants avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger notamment Samuel et Valentin. Je remercie tout spécialement Géraldine et Eugénie à côté de qui il a toujours fait bon s'asseoir lors des séminaires et journées d'études ainsi que lors de mes brefs passages dans la salle des doctorants. Enfin je remercie Madame Villerbu pour sa disponibilité lors de l'organisation du comité de suivi de la thèse.

Ce travail ne serait pas ce qu'il est sans les relectures minutieuses de Marie, de Laurence, de Cécile, de Patrick et surtout de Michèle dont je salue l'efficacité et le professionnalisme. Il ne serait pas non plus aussi complet sans l'aide de Pascal pour la conclusion.

Cette thèse, écrite au cours d'une période de plus de sept ans a posé ses bagages au long cours dans ma vie, imposant une cohabitation tout aussi exaltante qu'épuisante. Quand le doute s'emparait de moi, quand la thèse devenait l'unique sujet de mes conversations et de mes nuits, ou même lorsque j'avais envie de tout abandonner, j'ai trouvé auprès de mes proches des ressources de patience toutes aussi inépuisables que l'affection qu'ils me portent. La pudeur mais aussi la crainte de les accabler d'une gratitude naïve presque gênante m'empêche de déverser ici à leur encontre le torrent de compliments auquel je pense. Je ne peux néanmoins pas passer sous silence la présence rassurante de Guillaume ainsi que le compagnonnage discret de Marie, Christine, Virginie, Ariane et Stéphanie. Je tiens également à remercier les personnes qui ont cru en mon projet sans même me connaître et m'ont soutenue lorsque je les ai croisées au hasard de ma vie professionnelle.

Enfin, je remercie Sencha et Moustache pour leurs heures passées sur mes genoux tout au long de la rédaction de cette thèse.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France »

Disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Introduction

Enquête autour d'une photographie

Le point de départ de ce travail de recherche est une photographie représentant la modèle Anna KARIN² posant parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW (1926, Pologne-1973, France). Dans cette image, une femme nue assise sur ce qui semble n'être qu'une simple caisse, nous regarde dans sa blondeur. Son regard interpelle et tout dans l'alphabet de ses poses, la texture de ses cheveux, sa peau diaphane et sa nudité évoquent la vulnérabilité.

Elle est entourée d'étranges sculptures qui apparaissent presque comme agressives par leur noirceur et leur accumulation oppressante. La confrontation de leurs masses noires au corps lisse et fluide du modèle renforce la sensation d'une union des contraires. Informes au premier regard, les volumes sont pourtant constitués d'éléments reconnaissables. Des bouches sans visage, des ventres détachés du tronc et un buste décapité aux seins lourds se devinent, noyés dans une masse de *plastique* grumeleuse. Par la photographie, les formes du corps, parfaitement intègre et vivant, se superposent aux fragments anatomiques inertes qui émergent du magma des sculptures.

La forme concrète prise par les volumes d'Alina SZAPOCZNIKOW n'est pas totalement maîtrisée. La mousse de polyuréthane qui constitue l'œuvre est fabriquée par la créatrice en mélangeant deux composés pour constituer un *plastique*. La substance ainsi obtenue est livrée à elle-même, sa forme finale est le résultat d'une réaction chimique que la créatrice ne

² Mentionnée comme la modèle « Anna Karin » tant dans les légendes des archives en ligne d'Alina Szapocznikow que dans le livre *Alina Szapocznikow : Awkward Objects*. Il s'agit probablement de la modèle d'origine suédoise Anna-Karin BJORCK dont le nom est aussi parfois orthographié Anna-Carin BJORCK dans les différentes publications où elle apparaît (*Harper Bazar, Vogue, Elle, ...*). Née en 1937, elle est « découverte » à 18 ans dans une pharmacie de Gävle, en Suède, après un relatif succès elle poursuit sa carrière aux États-Unis d'Amérique où elle épouse Monsieur Hitchcock en 1963. Divorcée, elle devient comtesse d'Erne of Crom Castle après son mariage avec John George CRICHTON. En tant que modèle représentée par la Aileen Ford Agency, ses photographies ont régulièrement été en couverture de magazines de mode (photographiée par Jean PIERSON pour la couverture de *Vogue Magazine USA* 1^{er} septembre 1960). Les photographies de Roger GAIN qui l'immortalise parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW sont donc atypiques. Elle y apparaît méconnaissable : peu maquillée, elle a des cernes sous les yeux et une moue boudeuse. Seulement vêtue d'une culotte blanche taille basse, elle est mise en scène dans des poses peu naturelles qui se distinguent de celles des mannequins de mode de cette époque.

Il n'a pas été possible de s'assurer formellement de l'identité du modèle, néanmoins, dans l'hypothèse où il s'agirait bien d'Anna-Karin BJORCK, ce choix est intéressant car il témoigne encore une fois d'une ouverture. La mannequin est amenée aux limites de son travail, elle est presque à contre-emploi. De même, dans les photographies, l'ondulation glamour de sa chevelure, qui appartient au vocabulaire de la mode, contraste avec ses poses qui ne sont pas de l'ordre de la séduction.

Agata JAKUBOWSKA [dir.], *Alina Szapocznikow Awkward Objects*, éd. Museum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, 2011.

Archives en ligne Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°51,53,54,57,69 et 71.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/749>

maîtrise pas entièrement³. De cette manière, elle donne à voir au spectateur une œuvre issue de procédés qui effacent la main de l'artiste. La matière s'est transformée par elle-même, la formation de l'œuvre repose sur un processus de « l'inengendré »⁴. Plastiquement, des zones de développement hors contrôle colonisent des formes plus policées produites par la conscience fabricante. Parce que les volumes façonnés à dessein par moulage disparaissent dans un amas de matière issus de « l'accident », la forme finie produite par l'*Idée* se trouve comme rabaissée. La technique employée donne à voir la croissance de la matière et non la capacité de l'artiste à dominer le matériau. De ce fait, ces œuvres peuvent être perçues comme l'incarnation d'une permutation des valeurs esthétiques traditionnelles qui mettent en avant le faire artistique. Cette perception est également amplifiée par la déconstruction obsessionnelle du schéma corporel humain. Les îlots qui figurent les chairs rongées de *matières plastiques* sombres ne mettent pas seulement en évidence la destruction du corps, ils suggèrent également des possibilités régénératives. Haut et bas s'entrechoquent, les bouches cohabitent avec les formes de jambes ou de buste, le corps est incliné dans une confusion entre les ordres du vertical et de l'horizontal, du dessus et du dessous, de la face et du dos.

La nature de ce cliché en noir et blanc, réalisé en 1968 à l'occasion de ce qui est souvent présenté comme une visite de presse, n'est pas évidente. À cette date, le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW avait déjà fait l'objet de publications et d'un reportage filmographique, mais aucune autre de ses visites de presse n'avaient été le prétexte d'une pareille expérience. Pour l'évènement elle a dû solliciter les services d'une modèle (Anna KARIN) et d'un photographe (Roger GAIN)⁵. Finalement, le statut exact de ces clichés demeure tangent.

³ La polymérisation provoquée par la rencontre des deux ingrédients entraîne une transformation. Le mélange des composés produit une matière et un gaz. Soumis à l'action des gaz majoritaires, le liquide devient une mousse. Plus le mélange génère de gaz, plus la matière liquide connaît une expansion, une augmentation de son volume. Le mouvement ainsi obtenu n'est donc ni l'action propre d'un animal ou d'un homme, ni le produit de la soumission à une force mais bien un mouvement produit par la transformation chimique de la matière.

La mousse de polyuréthane a été employée par de nombreux artistes et notamment par CESAR (né BALDACCINI, 1921-1998, France) qui l'a utilisée pour la réalisation de ses nombreuses *expansions*. L'artiste souligne d'ailleurs que le caractère aléatoire de la forme et de l'aspect de la mousse plastique livrée à elle-même peut être pondéré par la pratique régulière. Il ne s'agit pas d'un hasard total. Un parallèle peut être fait avec la création en céramique. Par exemple, la réalisation d'émaux craquelés répond à des procédés connus, mais l'artiste ou l'artisan ne peut pas prédéterminer exactement la place prise par certains détails. La part d'aléatoire demeure orchestrée. De ce point de vue le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW se distingue de celui de CESAR (qu'elle a connu aux Beaux-arts de Paris entre 1948 et 1950). Sa production faisant appel à la mousse de polyuréthane demeure très circonscrite dans le temps. Elle reste dans une forme d'expérimentation.

⁴ DAGOGNET définit « l'inengendré » comme « *ce que l'homme n'a pas pu produire* ».

François DAGOGNET, *Les Dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, éd. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1996, p.13.

⁵ Roger GAIN, 1968, « Alina sculpte ses Ventres dans le marbre de Michel-Ange », *Elle*, vol.1191, 1968, p. 137-139.

Pierre RESTANY [texte], Roman CIESLEWICZ [Design graphique], Roger GAIN [photographies], *Alina Szapocznikow* [cat. Expo.], éd. Galerie Cogeime, Bruxelles, 1968.

Enke KEMPKE, *Black Drips and Dark Matter – The Luxury Gap – Concept Individual – Quarry desert: The Incommensurable Contemporaneity of Alina Szapocznikow*, dans Agata JAKUBOWSKA [dir.], 2011, *op. cit.*, p. 161-186.

Cela s'apparente à la documentation d'une performance ou d'un *happening* mais n'en épouse pas tous les attendus, notamment parce que cette mise en scène a eu lieu sans public. De même cette séance photographique pourrait être envisagée comme une opération de communication médiatique, si ce n'est qu'elle n'a pas bénéficié en pratique d'une large diffusion. Sans qu'il soit possible de déterminer si l'artiste a orchestré elle-même la séance ou si cela repose sur une idée de son ami photographe, le but de cette mise en scène des sculptures demeure inconnu. Matériellement, l'image immortalise la mise en présence de volumes constitués de moulages corporels (qui miment partiellement le corps humain) et un être vivant véritable. Elle met en tension anthropomorphisme et matière informe, corps humain « naturel » et corps sculptural « artificiel ». Cette présentation scénographiée déploie un langage propre à satisfaire ceux à qui l'objet « sculpture » ne saurait plus suffire. Ce constat est troublant, il intervient à la lecture de l'œuvre d'une artiste qui déclare que son travail « [...] puise ses racines dans le métier de la sculpture »⁶. Un art dont Alina SZAPOCZNIKOW semble repousser les limites, par ses choix de matériaux et de scénographie.

Photographe et journaliste, Roger GAIN a travaillé pour plusieurs magazines dont *Connaissance des arts* et *Elle*, une publication où Roman CIESLEWICZ, le second mari de l'artiste Alina SZAPOCZNIKOW, a été tour à tour marqueteur-illustrateur, graphiste puis directeur artistique.

En 1968, Roger GAIN a photographié plusieurs facettes du travail d'Alina SZAPOCZNIKOW. Deux autres séries de clichés et de planches contact ont été réalisées à cette époque. L'une immortalise l'artiste travaillant aux *Grands Ventres*, une œuvre monumentale en marbre de Carrare, l'autre retraçant le processus de création des expansions. Les trois séries de photographie en noir et blanc attestent de la proximité qui unit Roger GAIN à Alina SZAPOCZNIKOW et à Roman CIESLEWICZ. Elles mettent à l'honneur une effervescence créative mais reposent sur des approches différentes.

La série qui dépeint les *Grands Ventres* est peut-être la plus traditionnelle. Certaines des images qui la compose accompagneront un article de Roger GAIN intitulé *Alina sculpte ses Ventres dans le marbre de Michel-Ange*. Mettant en scène l'artiste et sa sculpture, le cliché suit un mode de présentation de l'artiste plutôt archétypale. L'artiste y est alternativement représentée soit en habit de tous les jours, nonchalante et rêveuse aux côtés de sa création gigantesque, soit en habit de travail, un ciseau à la main, comme affairée au travail du volume déjà achevé. La série qui accompagne la fabrication des *expansions* relève d'un registre plus contemporain et processuel. Les images sont prises sur le vif, elles sont d'apparence moins composées et rappellent les photographies documentaires qui accompagnent les performances. Cette sensation est d'ailleurs renforcée par sa présence au sein du catalogue d'exposition à la GALERIE COGEIME où la série y est reproduite dans sa quasi-intégralité.

Enfin la série qui met en scène une modèle nue parmi les expansions repose sur des ressorts narratifs et visuels moins évidents. La critique et curatrice Anke KEMPKE y voit une tentative d'approche Pop, mais reconnaît que « cela ne fonctionne pas très bien, car la pin-up nue dans son atelier, aux côtés de ces sombres et disparates sculptures, font basculer l'image vers quelque chose de plus sensuel et dramatique que du soft porn. » Il s'agit d'une interprétation possible, mais le résultat final est si éloigné des clichés de la pin-up qu'il est possible d'envisager d'autres façons d'analyser ces images ambiguës. En effet, malgré son brushing, la modèle reste très peu apprêtée, son regard est nu sans fard ni faux-cils et le registre des pauses ne correspond pas à celui de la photographie érotique à grand tirage. Les positions du modèle, qui imposent la vue en raccourci de certains de ses membres ainsi que les angles de vue très présents, provoquent une distorsion du corps qui n'est pas sans évoquer certaines expériences du Surréalisme et qui correspond à l'esprit de troncature présent dans les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW.

⁶ Alina SZAPOCZNIKOW, texte tapuscrit signé, « *Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza (Mon oeuvre puise ses racines...)* », Avril 1972, archives en ligne Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°7385.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7324>

S'affirmer artistiquement en tant que sculptrice est en soi un élément significatif de sa démarche. Dans le contexte des années 1960 et 1970, la notion de « sculpture » se perd et se dissout dans les « installations », « pénétrables », « tableaux tridimensionnels », « praticables », « assemblages », « objets spécifiques », etc. Pourtant, nourrie par l'émulation internationale, la sculpture persiste, mute et s'hybride. Elle oxygène le répertoire de ses formes au gré d'inspirations inédites, explore les matériaux et techniques de son temps, ouvrant une fenêtre vers de nouveaux champs : action, mouvement, vide, lumière, immatériel, etc. Ainsi l'attitude d'Alina SZAPOCZNIKOW envers le médium de la « sculpture » peut être perçue comme révélatrice de certains enjeux théoriques et pratiques qui ont animé la réflexion des artistes et des acteurs de la critique d'art à cette époque.

Dans le cadre de ces réflexions sur l'emploi du *plastique* comme matériau de l'œuvre d'art, les photographies d'Anna KARIN posant avec les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW ont servi de fil rouge. L'analyse de ces images et de l'œuvre de cette artiste ont permis de resserrer le champ de recherche en suivant deux directions principales. La première est une focalisation sur les formes organiques ou biomorphiques qui prend appui sur ces clichés dont la mise en scène exacerbe la tension entre matériaux naturels et artificiels, formes vivantes et corps inertes. La seconde est une restriction du *corpus* à l'œuvre de sculptrices. En effet, le cas particulier de cette artiste est à l'origine d'une hypothèse : l'usage de *matières plastiques* a peut-être contribué à la reconnaissance du travail de certaines sculptrices, un phénomène qui a pu agir sur le renouvellement des imaginaires corporels, organiques et biomorphiques. Afin de tester cette hypothèse, l'analyse est centrée sur la production sculpturale d'Alina SZAPOCZNIKOW (1926 Pologne – 1972 France), Eva HESSE (1936 Allemagne – 1970 Etats-Unis), Lee BONTECOU (1931-2022 Etats-Unis) et Liliane LIJN (1939 Etats-Unis, vit à Londres depuis 1966).

Des matières plastiques à la définition complexe

Ces quatre artistes ont en commun leur utilisation *du plastique* pour la fabrication de leur œuvre. Le mot *plastique* est ici employé en italiques de façon à attirer l'attention du lecteur. Cette typographie permet de distinguer le *plastique* entendu comme un matériau polymère constitué de macromolécules –c'est-à-dire une grosse molécule formée de l'enchaînement covalent et répété d'une ou plusieurs molécules monomères– de tous les autres usages du mot « plastique ». Elle est aussi une façon de souligner que ce *plastique* peut être appréhendé comme un concept, une représentation abstraite, voire comme un *mythe*.

Le terme « plastique » est polysémique. Il est issu d'une racine étymologique grecque qui se sépare en plusieurs directions. La première traduit une action, *plassein* (πλάσσειν) : « modeler », « mouler » ; tandis que la seconde exprime une technique, *plastiqué* (πλαστική) : l'art de créer, la science de la création. En français, le nom « la plastique » a également des sens multiples. Il est par exemple une manière de définir l'ensemble des formes d'un corps apprécié esthétiquement et une façon de désigner des sculptures réalisées en matériaux ductiles tels que la cire et l'argile.

Depuis la première moitié du XX^e siècle⁷, l'ensemble des polymères naturels, synthétiques ou chimiques ayant pour qualité principale leur plasticité –ou capacité à recevoir la forme et à être moulé– sont classés comme des *plastiques*⁸. Si des polymères sont utilisés depuis l'antiquité⁹, leur emploi ne se généralise qu'à la faveur de l'industrialisation de leur production. Créés, voire fabriqués, ces matériaux principalement issus de découvertes scientifiques quittent les sphères des laboratoires pour gagner les usines de production et de transformation. Modelables, mais solides une fois séchées, les *matières plastiques* sont appréciées par l'industrie pour une production à grand tirage car elles offrent de nombreux avantages. Elles sont notamment plus faciles à former que le bois, moins coûteuses que le métal et plus résistantes aux chocs que la céramique. Des qualités qui font d'elles une alternative compétitive sur les plans industriels et marchands.

Ces substances ne sont pas les premiers matériaux artificiels ou synthétiques créés par l'humanité, mais elles sont parfois perçues comme un degré supplémentaire d'éloignement à la nature. La céramique et le bronze sont eux aussi des artefacts. L'un est le fruit de la transformation d'une argile plus ou moins siliceuse par chauffage ou frittage, l'autre est né de l'alliage de différents métaux. Néanmoins, ils sont tous deux des découvertes anciennes dont la fabrication repose sur l'utilisation des matériaux naturels. Dans l'imaginaire collectif, il est entendu que seules quelques étapes ont permis la métamorphose de la terre ou des minerais extraits du sol en une nouvelle matière. La fabrication de certains *plastiques* ou élastomères nécessite le recours à des procédés chimiques complexes, le mélange de nombreux ingrédients ou la mise en œuvre de plusieurs phases de transformation. Les origines non apparentes du *plastique* viennent en perturber la généalogie et ce d'autant plus que les différentes substances qui appartiennent à la classe chimique des polymères plastiques ne sont pas tous issus des mêmes composés et ne procèdent pas toujours de protocoles de fabrication comparables. Cette matière artefact est perçue comme un reflet des savoir-faire techniques et scientifiques des sociétés qui les conçoivent. Envisagée comme une substance aux potentialités sans bornes, elle donne à celui qui la crée et la met en forme des allures d'alchimiste ou de demiurge¹⁰. La nature-

⁷ Selon les chiffres de PlasticsEurope, Association of Plastic Manufacturers, la production mondiale de *plastique* s'est accrue plutôt régulièrement. Elle est passée de 1,5 millions de tonnes en 1950 à 50 millions de tonnes en 1977. Impactée par le choc pétrolier de 1973, elle connaît une légère régression entre 1973 et 1977, avant de reprendre sa croissance.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

file:///C:/Users/Guillaume/Downloads/FactsFigures_FR_2010_def_LR261010.pdf

⁸ Les plastiques sont des polymères plastiques, qui peuvent être moulés et les élastomères sont des polymères élastiques.

⁹ Comme la gélatine d'os, la colle de peau de lapin ou de poisson, le mélange d'eau et de farine, la caséine de lait ou l'albumine d'œuf.

¹⁰ Jeffrey L. MEIKLE, *American Plastic, a Cultural History*, éd. Rutgers University Press, New Brunswick, 1995, p. 71-72 et p. 330.

Citant C. C. FURNAS, il rappelle que HYATT, en inventant le celluloïde (considéré comme la première *matière plastique* artificielle) a battu en brèche le « monopole divin sur les matières premières »
« Hyatt had broken "the divine monopoly on primary substances" when he "brought forth the first plastic ... a new substance under the sun, a material that was not to be found in nature and that could not be converted back again into the substances out of which it was made." »

même des *matières plastiques* –issues de réactions chimiques de polymérisation– semble les extraire du monde naturel. Roland BARTHES relève à ce sujet dans *Mythologies*¹¹ que :

« L'étendue des transformations du plastique donne à l'Homme l'euphorie d'un glissement prestigieux le long de la Nature ».

Roland BARTHES, 1957¹²

Cette citation rappelle le caractère versatile du *plastique*. Par « glissement », ces matières se placent en dehors de la nature (comprise comme l'ensemble des réalités matérielles « données », indépendantes de l'action humaine), mais elles n'en sont pas totalement détachées. Sorte de monde matériel parallèle, elles contribuent à créer un nouveau milieu terrestre qui suscite des réactions clivantes. Pour ses détracteurs, c'est un matériau disqualifié en raison de sa nature artificielle, son existence « contre-nature ». Au contraire, pour certains de ses usagers, ces *plastiques* constituent un environnement ou un milieu qui matérialise un cadre de vie capable de fournir les ressources nécessaires à l'espèce humaine. Les milieux sociaux qui les utilisent ne le perçoivent pas toujours comme artificiels ou en dehors de la nature. Au contraire, c'est pour eux dans l'ordre des choses. Selon une vision finaliste, la production et la consommation de *plastique* sont « naturels ». C'est la nature des savoir-faire techniques qui permet leur développement et leur usage.

Omnipotente, une même *matière plastique* peut en effet incarner une foule d'objets dont les propriétés et les rendus de surface diffèrent. Avec cette substance, il est possible de créer un monde en *plastique* –environnement en *plastique*, corps en *plastique*, alimentation sous *plastique*, ...– qui entérine une rupture symbolique de la dépendance de l'humanité à la nature. La fabrication de ces matériaux peut être perçue comme une hétérogénèse tant leur pluripotentialité présente des caractères qui les distinguent des autres générations de matériaux naturels ou artificiels. En effet ces *plastiques* ont différents aspects et états : poudre, granulés, textile, coque, fluide, mousse ou film. Certains sont imperméables d'autres poreux, ils peuvent être transparents ou opaques, solides ou flexibles, résister au froid, à la chaleur, aux attaques acides, certains sont des conducteurs électriques et d'autres des isolants efficaces. Ainsi au sein de la famille des *polymères plastiques* se retrouvent des caractéristiques physiques et esthétiques différentes. Certains peuvent présenter l'apparence de la nacre, du bois ou de l'ivoire de telle sorte que l'identification du matériau est brouillée par sa capacité à produire du « faux » ou à se *parer d'un naturalisme superficiel*. La définition scientifique du *plastique*¹³ ne traduit pas sa pluralité ou sa propension au camouflage. La composition et la nature réelle de ce matériau étant souvent ignorée ou douteuse, le *plastique* est *a priori* plus aisément perceptible dans ses aspects physiques et usages. Pourtant son appréhension matérielle n'est pas sans ambiguïté et le langage trahit des tâtonnements ou hésitations. Par exemple, certains polymères élastomères comme le caoutchouc sont souvent qualifiés de *plastique* alors qu'ils n'appartiennent pas chimiquement

¹¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1957.

¹² Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 162.

¹³ « Matière plastique : mélange comportant, comme composant fondamental, une substance macromoléculaire qui possède, en général, la propriété d'être moulé ou modelé ». Selon le dictionnaire Larousse, en ligne.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plastique/61502#164651>

à cette catégorie. Une méprise qui trahit une difficulté : il n'est pas toujours possible d'identifier un *plastique*, même lorsque ce dernier n'a pas été créé dans le but d'imiter un autre matériau. La plasticité qui est la caractéristique principale des *plastiques* n'est pas toujours visible. Ces polymères ne sont pas systématiquement identifiables à des particularités physiques évidentes. Dans les domaines de la vente d'antiquité et d'objets d'art, des astuces sont employées pour s'assurer de la nature des matériaux constitutifs des objets et des œuvres. Outre des analyses scientifiques coûteuses, tous les sens peuvent être convoqués : écouter la sonorité du matériau, en sentir l'odeur ou en tester la résistance avec une aiguille rougie au feu. Il faut ajouter à cela des dénominations qui alimentent la confusion. Parler de « résine » pour qualifier un polyester est un aperçu de ces désignations qui brouillent la compréhension de la nature du matériau.

Ces polymères, aux origines savamment effacées, font une irruption remarquée dans le domaine artistique dès les années 1920 lorsque certains artistes issus de mouvements d'avant-garde¹⁴ commencent à les employer comme matériau de leurs œuvres d'art. Ce phénomène –qui peut être qualifié d'appropriation¹⁵– gagne en intensité et en visibilité à la fin des années 1950, lorsque les *plastiques* sont devenus ostensiblement présents tant dans des domaines technologiques que dans l'univers quotidien. La délocalisation de la production et de la mise en œuvre du *plastique*, son déplacement de l'usine à l'atelier d'artiste mettent en avant l'accommodation des plasticiens à un matériau industriel *a priori* impropre à la création artistique. Au milieu du XX^e siècle, de nombreux matériaux industriels sont détournés de leur usage productif et commercial pour constituer une œuvre d'art ou y être intégré. L'emploi de ces matériaux industriels peut induire des changements techniques et esthétiques dans la conception de l'œuvre.

Alina SZAPOCZNIKOW a travaillé une large palette de matériaux¹⁶, de styles et de rendus dans son œuvre sculptée. Bien que des parallèles puissent être établis entre certaines de ses sculptures conçues en matériaux traditionnels et d'autres en *matières plastiques*, les polymères ont un impact visible sur sa pratique sculpturale. Dans son travail, l'utilisation du *plastique* est concomitante de nouvelles recherches sur la polychromie, la luminosité, la plasticité, l'image, etc. Ces changements, visuellement perceptibles, sont ici appréhendés comme l'indice d'une évolution de sa conception théorique, technique et formelle de la sculpture corrélée à son emploi des polymères. Le 7 mars 1968 elle écrit à ce sujet :

¹⁴ Comme De Stijl, le Constructivisme ou le Bauhaus.

¹⁵ Ce phénomène d'appropriation du *plastique* opère à différents niveaux individuels et collectifs. La notion d'appropriation suppose ici un processus de personnalisation voire d'identification au matériau. Ainsi, certains artistes de ce *corpus* ont eu une démarche d'affirmation de soi ou de leur art à travers leurs usages des matériaux. Ils ne se sont pas contentés d'utiliser la matière en elle-même, ils ont créé leurs propres *process* de création.

¹⁶ Marbre, plâtre de Paris, granit, polyester, mousse de polyuréthane, argile, chewing-gum, bronze, pièces automobiles, laine, herbe ...

« Les matériaux plastiques, que j'utilise depuis 10 ans dans mes travaux d'atelier, par leur possibilités de répétition, leur légèreté, leurs couleurs, leur transparence, leur bonne marche, me semblent parfait xx pour les tentatives d'exprimer et saisir notre époque. [...] »

Alina SZAPOCZNIKOW, 1968¹⁷

Son appropriation du *plastique* est donc délibérée. Elle correspond à une recherche artistique qui fait explicitement référence aux modes de production industriels. En se saisissant volontairement d'un artefact qui permet potentiellement une reproduction automatisée et infinie d'une même forme, elle semble vouloir porter atteinte à ce que Walter BENJAMIN nommait « *L'aura de l'œuvre* »¹⁸ en refusant l'unicité. La sculpture embrassant le large tirage de l'objet de grande consommation s'éloigne d'un idéal esthétique qui valorise l'œuvre unique. De plus en employant ce matériau à bas coût, associé au « toc » et à la pacotille, l'artiste montre qu'elle cherche à corrompre « l'œuvre ». Superficielles, faussement gaies par leurs coloris, les sculptures en *plastique* d'Alina SZAPOCZNIKOW ont un aspect kitsch¹⁹. Employé pour lui-même, le *plastique* (sous son aspect de *plastique* et non à l'imitation d'un autre matériau) peut être interprété comme une « *négation de l'authentique* » et le processus de mise en œuvre choisi par l'artiste (qui conjugue expansions et moulage) se meut en triomphe de la « *conscience fabricante*²⁰ ».

Au tournant des années 1960 et 1970, s'emparer de ces matériaux industriels nécessitait une adaptation des gestes, des processus et des espaces de création. S'approvisionner en matières premières, apprendre à les mettre en œuvre sans s'exposer à la toxicité de certaines de ces substances ni recourir aux chaînes de production à grande échelle pour lesquelles elles ont été conçues sont autant de défis auxquels les artistes ont été confrontés. En dépit de ces exigences techniques et matérielles, les sculpteurs de cette génération sont nombreux à envisager le *plastique* comme un matériau de l'œuvre d'art à part entière. Entre 1965 et 1973 le nombre d'expositions²¹, articles, travaux universitaires²²

¹⁷ Alina SZAPOCZNIKOW, *Les matériaux plastique, que j'utilise*, note dactylographiée, Paris, 7 mars 1968, archives en ligne Alina Szapocznikow illustration 7378.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1/7317>

Les fautes d'orthographe, de syntaxe et de grammaire de cet extrait reproduisent le texte original de l'artiste.

¹⁸ Walter BENJAMIN, Lambert DOUSSON [notes], Maurice de GANDILLAC [trad.], et al., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939, rééd. Folioplus philosophie, Paris, 2008.

¹⁹ Abraham MOLES, *Psychologie du Kitsch, l'Art du bonheur*, rééd. Agora, Paris, 2016.

²⁰ Abraham MOLES, 2016, op cit., p.11.

²¹ À partir de 1965, de nombreuses expositions vont être consacrées au « *plastique* » dans l'art. Elles prennent place dans des galeries d'art privées, des galeries d'établissements universitaires, des musées, des parcs d'exposition. La plupart de ces expositions ont eu lieu aux États-Unis et plus particulièrement en Californie, néanmoins certaines expositions ont également ouvert leurs portes en Allemagne, Australie, Italie et France.

²² Thelma R. NEWMAN, thèse sous la direction de [professeur inconnu], *Plastics as art media for artists and art educators*, Columbia University, 1963.

et ouvrages théoriques²³ consacrés aux œuvres en *plastique* connaît un véritable pic. Cette tendance peut être interprétée comme l'indice d'un contexte favorable au développement de ce matériau en tant que médium artistique. L'art contemporain qui se développe dans les années 1960 –alors que sonne le glas (supposé) des avant-gardes– est porté à échelle aussi

Theodore Joseph MILLETTE, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *The Use of Thermosetting Polyester Resin as a Creative Art Medium at the Sixth Grade Level*, Moorhead State College, 1963.

James ALLUMBAUGH, thèse sous la direction de [professeur inconnu], *A study of the Technical and Creative Aspects of Sculpture Using polyester Resin and Fiberglass Reinforcement Methods*, East Texas State University, 1965.

Gretchen MANN ANDERSEN, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *An Investigation of Technical Possibilities Involved in the Creative Use of Transparent Polyester, Epoxy, and Acrylic Resins*, San Jose State College, 1966.

Frances C. FORRISTER, mémoire en art sous la direction de James M. BOYLE, *Synthetic Media: a Study of Plastic Materials for Fine Arts*, University of Wyoming, 1966.

Albert C. HAUSMAN, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Plastics as a Sculptural medium*, Bowling Green State University, 1967.

Marisa WOLINSKY, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Design of Monumental Sculpture*, California State College, Long Beach, 1969.

Gary Lee PIPPIN, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *The Feasibility of Clear Cast Resin as a Painting Medium*, Kansas State Teachers College of Emporia, 1969.

James Harold MCLEOD, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *New Materials in Sculpture for Church Furnishings*, university of Georgia, 1970

Patricia HINCKS, Master of fine art, sous la direction de Fred MEYER, *Plastics in Art*, Rochester Institute of Technology, Rochester, 1972.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://scholarworks.rit.edu/theses/3464>

John W. HOYT, thèse sous la direction de [professeur inconnu], *Sculpture in Plastics*, Thèse Kent State University, 1973.

Vincent L. WHITEHEAD, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Pictorial Sequence of Operations for the Plastics Area in Crafts for the Eighth and Ninth grades at Union Junior High School* (Midvale, Utah), Brigham Young University, 1975.

Michel MABILLE, thèse en histoire de l'art, sous la direction de [professeur inconnu], *Matière et manière dans la sculpture actuelle, Documents sur l'utilisation en France des matériaux nouveaux fournis par l'industrie chimique*, Université Paris I, 1975, bibliothèque de l'INHA, Paris, collection Jacques Doucet.

Caroline A. MONTAGUE, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Acrylic Polymer used for Sculptural Biomorph Shapes*, Texas State University, 1976.

Michèle DUBREUCQ, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Jean LAUDE, *Matières et techniques nouvelles dans la sculpture en France après 1945 et leur incidence sur le langage plastique*, Université Paris I, 1977.

Ata MUSTAFA, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Sentetik plastik malzemeler, biçimlendirme yöntemleri, sanatta kullanımı*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1978.

Jean-Claude CORBIN, thèse de doctorat Art et archéologie sous la direction d'Éliane CHIRON, *Réflexion, réfraction, réversibilité : trois aires d'expansion topologique de la matière plastique noire*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2000.

Yoko NOGUCHI, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Transparency and Light*, University of Iowa, 2004.

Danielle Eileen O'STEEN, thèse sous la direction de Joshua SHANNON, *Plastic fantastic: American Sculpture in the Age of Synthetics*, University of Maryland, College, 2018.

²³ Parmi eux, *Le Plastique dans l'art* publié par Pierre RESTANY en 1973 ressece cinquante plasticiens qui ont choisi le *plastique* comme médium de leur création.

bien locale que mondiale par « *un marché et des institutions anxieuses de ne plus manquer l'innovation* »²⁴. Or, le *plastique*, dans les années 1960, incarne une forme de nouveauté. En s'en emparant, les artistes transmettent un peu de la modernité de ce matériau à leur œuvre, un ingrédient possible du succès. La prise en considération de ce biais –qui influe sur l'appréciation des œuvres ainsi que sur leur promotion institutionnelle, médiatique ou marchande– conduit à envisager plusieurs époques et modalités de l'évaluation du *plastique* au sein de l'œuvre d'art. En effet, l'usage du *plastique* en sculpture ne se résume pas à la possibilité matérielle pour les artistes d'accéder à ces matières premières, son emploi comporte également une dimension esthétique et conceptuelle.

La théorie hégélienne des matériaux de l'œuvre d'art

Au sein de cette étude, c'est la théorie hégélienne²⁵ qui a été choisie pour comprendre les usages esthétiques du *plastique* car ce philosophe fait de la sculpture un art assujéti à la substance et qu'il propose une définition de la notion de « matériau de l'œuvre d'art ». Pour le philosophe, la matière est une étendue géométrique sans forme ni détermination susceptible de recevoir la marque de l'esprit humain. Cette matière peut être employée comme matériau de la sculpture du fait de ses qualités notamment la résistance et la durabilité. Ainsi, alors que les formes existent *naturellement* dans la nature, elles sont une création *idéelle* en sculpture²⁶. « *Union intime du contenu et de la forme [...]* » l'œuvre sculptée est un composé hylémorphique. C'est la qualité de la rencontre entre les déterminations formelles imaginées par l'esprit d'une part et son inscription dans la matière par l'artiste d'autre part qui conditionnent sa capacité à être une œuvre²⁷.

Il est évident que l'emploi de polymères pour la réalisation de sculptures n'avait pas été envisagé par Georg Wilhelm Friedrich HEGEL dans ses cours sur l'esthétique, ci-après dénommés « esthétique hégélienne », puisque la diffusion des *matières plastiques* industrielles est un phénomène auquel il n'a pas assisté. Néanmoins, la façon dont il théorise l'appréciation des qualités artistiques des matériaux de la sculpture offre une grille d'analyse possible pour comprendre l'emploi des *plastiques* en sculpture. Les deux graphiques présentés ci-après schématisent l'approche hégélienne des matériaux de la sculpture. Le premier se focalise sur le rapport entre forme matériau et créateur tandis que le second situe les *matières plastiques* par rapport aux attendus hégéliens de ce qui constitue un matériau de la sculpture.

²⁴ Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Naissance de l'art contemporain, une histoire mondiale, 1945-1970*, éd. CNRS Paris, 2021, p.13.

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad.], Paolo ZACCARIA [Trad.], *Esthétique*, Tomes 1 et 2, 1835, rééd. Le livre de Poche, Paris, 1997.

²⁶ Gilles A. TIBERGHEN, « L'art de la nature », *Communications*, n°64, 1997, p. 137-151.

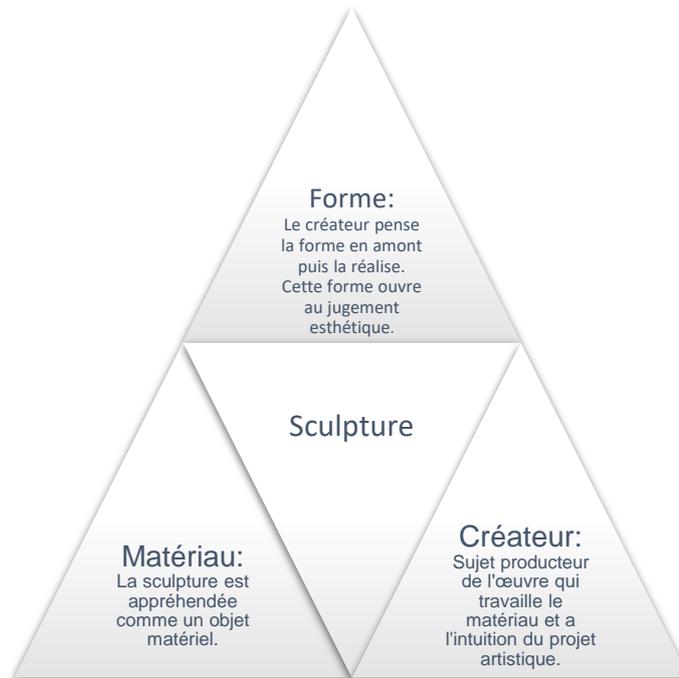
Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_64_1_1976

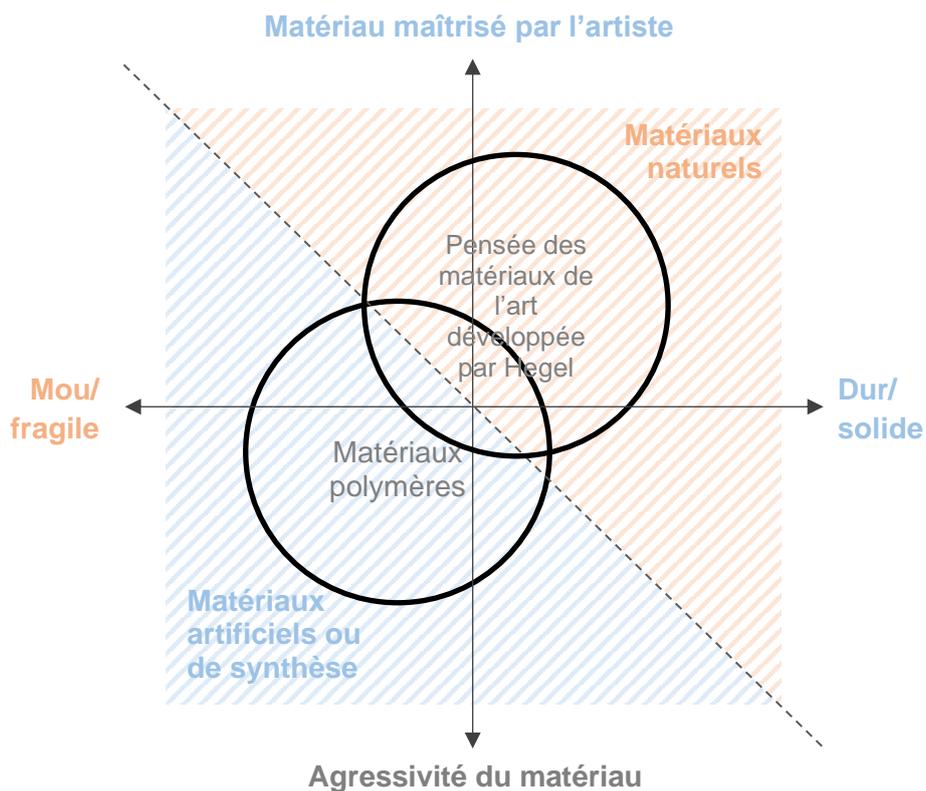
²⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad.], Paolo ZACCARIA Timmermans [Trad.], *Esthétique*, Tome 1, p.57.

Les créations ainsi produites ne sont selon lui : « [...] *rien d'autre qu'un mode particulier, une manière propre de révéler à la conscience et d'exprimer le Divin, les intérêts les plus profonds de l'homme et les vérités les plus vastes de l'esprit.* »

> Graphique représentant le rapport forme/matériaux/créateur dans la pensée hégélienne :



> Graphique représentant les propriétés des matériaux de l'art tels que définis par HEGEL et les matériaux polymères :



Le plastique comme mythe

Cette compréhension de l'appropriation artistique des polymères industriels s'appuie également sur l'étude matérielle des sculptures et prend en considération les connotations associées à la nature ou à l'aspect des différents types de *matériaux plastiques*. La matérialité de l'œuvre d'art est ici envisagée à travers une approche matériologique²⁸ dont la cartographie sensible du monde repose sur une considération non essentialiste des matériaux et se distingue des attendus de la *Technical Art History*²⁹. Cette recherche tend vers une meilleure compréhension du choix des matériaux par les artistes et du rôle joué par les connotations associées aux *plastiques* dans la réception de l'œuvre. La matière n'est pas ici seulement considérée comme une « *substance corporelle* »³⁰ –aux propriétés, qualités et attributs déterminés ou déterminables– mais envisagée comme participant d'un « *mythe* »³¹ suivant le sens attribué à ce terme par Roland BARTHES dans *Mythologies*³². Le travail théorique de cet auteur s'attache notamment à l'idée que la matière et les objets puissent être plus que ce qu'ils sont *en eux-mêmes* –car pouvant être dotés « *de signification* ». Il écrit ainsi :

« *Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché. La notion de mythe m'a paru dès le début rendre compte de ces fausses évidences : j'entendais alors le mot dans un sens traditionnel »*

Roland BARTHES, 1957³³

²⁸ François DAGOGNET, *Rematéraliser : matières et matérialismes*, éd. Vrin, Paris, 1989.

De plus, le jeu entre le matériau et le processus créatif de l'œuvre sont également envisagés comme une « matériologie ». Ce concept qui a notamment été théorisé par François DAGOGNET (1924-2015, France) promeut une vision non essentialiste de la matière. Cela permet d'en analyser les multiples états possibles, qu'il s'agisse de son état natif, naturel ou de sa transformation.

²⁹ La matérialité est un élément clé pour choisir les modalités de conservation, présentation, et restauration de l'œuvre d'art, des préoccupations majeures pour les musées et lieux d'archives. Ainsi, depuis le début des années 2000, a émergé une nouvelle discipline : la « *technical art history* » qui utilise les avancées scientifiques pour analyser les techniques et méthodes de production des artistes. L'œuvre d'art étant alors comprise au travers de son processus de création physique et matériel. Plusieurs universités se spécialisent dans ce domaine, notamment à Glasgow, Baltimore ou encore Amsterdam.

³⁰ Dans son esthétique HEGEL fait de la matière une substance corporelle qui se distingue de la substance idéale.

³¹ Cette notion de « mythe » est ici préférée à celle de « métaphore ».

³² Roland BARTHES, *Mythologies*, éd. Seuil, Paris, 1957.

³³ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p.9.

Roland BARTHES vient compléter cette définition dans *Le mythe, aujourd'hui*³⁴, un texte qui succède aux *Mythologies*, en ajoutant que la signification mythique « [...] est toujours en partie motivée, contient fatalement une part d'analogie [...] »³⁵. C'est également cet auteur qui révèle la « mythologie du plastique » dans un texte de 1957 (intitulé *le plastique*) qu'il intègre aux *Mythologies*. Ce court récit a été rédigé à la suite d'une visite au cours de laquelle l'auteur a assisté à une démonstration de mise en forme d'un polymère. Sa recherche sur le *plastique* s'appuie donc sur cette expérience personnelle qui lui permet d'approfondir certains de ses sujets d'intérêt, notamment ceux de la plasticité et de la matière. Ces thématiques sont omniprésentes dans les *Mythologies* où les figures de la liquéfaction³⁶ ou du visqueux s'accumulent non sans faire parfois écho à la pensée de BACHELARD où la matière est décrite comme « bien plus magique que la vie »³⁷. Cette substance « magique » qu'est le *plastique* est qualifiée de « commune » et de « prosaïque »³⁸, cependant l'auteur lui reconnaît la capacité d'abolir la hiérarchie des matières par sa propension à se substituer à tout autre matériau y compris pour la réparation du corps humain. Dans ce texte, l'auteur n'étend pas sa réflexion à la possibilité de créer des œuvres d'art en *plastique*. Cependant, il apparaît que le champ de l'art contemporain n'échappe pas à l'emprise de ce que BARTHES nomme les *mythologies*. En effet, si l'art de cette époque est parfois envisagé comme autonome et autoréférentiel, son appétit pour des *matières plastiques* industrielles massivement employées dans les objets du quotidien, s'inscrit dans un contexte matériel et culturel qui dépasse la seule perspective esthétique. En faisant appel aux matériaux de leur temps pour la réalisation de leur œuvre, les artistes ont admis un *continuum* matériel entre l'univers quotidien et le champ de l'art. Le *plastique* qui constitue les œuvres est le même que celui qui tapisse les murs des boîtes de nuit, recouvre les tables de cuisine ou habille les astronautes. La ressemblance entre l'œuvre et l'objet de consommation peut aussi être prise en charge, consciemment³⁹ ou non, par l'artiste ou le regardeur. Dans cette optique, le *plastique* peut être analysé comme un élément matériel du *mythe*. La façon dont il est employé peut faire signe dans l'économie ou l'écosystème de l'œuvre d'art.

À partir des années 1960, la production et la consommation de *plastique* augmentent de façon significative⁴⁰ et les récits qui en accompagnent l'essor évoluent et se diversifient. Afin d'appréhender la multiplicité des points de vue et des narrations qui ont entouré la production, l'utilisation et la consommation de ce matériau, cette recherche a restreint son champ d'investigation. Elle se limite au périmètre de la création artistique, et plus particulièrement la sculpture. Elle n'explore qu'une partie de la diversité des usages et des narrations qui ont entouré la création d'œuvres en *plastique*. A travers les récits d'artistes ou de critiques d'art, le *plastique* en tant que matériau de l'œuvre revêt à la fois une dimension

³⁴ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, *Le mythe, aujourd'hui* (1956), p. 179-233.

³⁵ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 195.

³⁶ On retrouve ainsi dans *Mythologies* des réflexions sur « Pleurs, sueurs et salive » des acteurs, une eau de javel comparée à « une sorte de feu liquide », une attention particulière portée sur le « glaireux de l'œuf » du tartare.

³⁷ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, *La Nouvelle Citroën*, p. 140-142.

³⁸ Roland BARTHES, 1957, *ibid.*, p. 161.

« C'est la première matière magique qui consente au prosaïsme ; mais c'est précisément parce que ce prosaïsme lui est une raison triomphante d'exister : pour la première fois, l'artifice vise au commun, non au rare. »

³⁹ Suivant la pensée de Roland BARTHES, l'artiste qui joue sur le potentiel analogique de sa création consent volontairement au mythe, son œuvre est un système mythique.

⁴⁰ Voir note 7.

culturelle et esthétique. C'est pourquoi l'essai *Mythologies* de Roland BARTHES est ici une balise nécessaire à la réflexion sur le *mythe* et non une hypothèse d'interprétation de l'œuvre d'art. La méthodologie d'analyse mise au point par Roland BARTHES est nourrie de rhétorique, elle privilégie une analyse logique de l'image fondée sur une approche sémiologique. Au contraire, cette étude conjugue des principes issus de l'histoire de l'art et de la littérature comparée afin de mieux situer l'importance des usages des *matières plastiques* dans la redéfinition du « fait sculptural » et de l'évolution esthétique. En pratique, cela suggère que les œuvres seront appréciées au regard de leur « matérialité », de leurs rendus de surface, ainsi leur forme ou leur nature feront l'objet d'une description et qu'elles feront l'objet d'une évaluation.

Cette étude se focalise plus particulièrement sur la production sculpturale des années 1960 et 1970, une double décennie marquée par la banalisation du *plastique*, un matériau qui est alors employé dans des proportions massives. La foule des biens de consommation en *plastique* s'adresse alors à toutes sortes de consommateurs, professionnels ou particuliers, hommes, femmes, enfants, adolescents et personnes âgées. C'est le début de ce qui pourrait être nommé des « générations du plastique », c'est-à-dire des personnes qui ont toujours vécu avec ce matériau et pour qui son emploi semble *naturel*.

Une mythologie du plastique spécifiquement adressée aux femmes

Au sein de la diversité des objets en *plastiques* proposés aux consommateurs, nombre d'entre eux sont conçus pour la sphère domestique. « La femme » –parfois assimilée à « la ménagère »– semble être une cible privilégiée pour la réception de cette nouvelle famille d'artefacts. Essentiellement destinés à l'équipement et à la décoration de la maison, ces objets revendiquent leur matérialité de *plastique* pour ses qualités sanitaires, hygiénistes et pratiques (étanchéité, durabilité, résistance aux chocs). Des arguments qui concernent des objets parfois nouveaux, mais qui sont issus de thèses du XIX^e siècle. En effet, en Europe comme en Amérique du Nord, le nombre de publications consacrées à l'économie domestique augmente à la fin du XIX^e siècle. Elles ont notamment pour valeur cardinale l'éducation des femmes à la gestion matérielle du foyer. Dans ce type d'ouvrage, « l'art de recevoir et de cuisiner » occupe alors une place prépondérante et participe à l'édification d'un sentiment de responsabilisation. Ouvrières du relèvement économique, sanitaire et culturel, les « femmes » sont appelées à devenir les garantes d'un ordre social domestique.

Héritiers de cette pensée, des ouvrages dédiés à la vie domestique et à la « science du ménage » se développent après la Première Guerre mondiale. En France, les « arts ménagers » ont même leur salon dès 1923. Ces manifestations –qui sont l'occasion de présenter les nouveautés dans le domaine de l'électroménager– voient leur fréquentation s'intensifier dans les années 1950. Cet essor, porté par la volonté de « reconstruction », s'appuie également sur des progrès techniques qui épousent parfois les principes du rationalisme. La maison, n'est pas seulement comprise comme le lieu des intérêts privés mais comme un espace dont le développement en confort, en ordre et en hygiène serait un enjeu public et collectif. Ainsi l'habitat n'est plus uniquement perçu comme un cadre de vie dominé par le règne des émotions personnelles, le confort n'est pas qu'une affaire de goût, c'est une science qui peut être appréhendée rationnellement. Dans les années 1960, alimenté par l'optimisme de la société de consommation, ce rationalisme domestique se meut

en utopie. L'ensemble des éléments d'électroménager constituent des « batteries », des « panoplies » ou encore des « équipements » qui ne font pas seulement partie du paysage domestique, mais agissent comme des suppléments de l'action humaine qu'ils facilitent à la manière d'une orthèse ou d'une prothèse.

Entre 1960 et 1979 le taux d'emploi des femmes connaît une croissance importante mais demeure toujours sensiblement inférieur à celui des hommes. Parce qu'elles ont un moindre accès au travail, les « femmes » (en tant que catégorie sociale) sont la clientèle directement interpellée par les réclames publicitaires destinées à la vente d'objets ménagers. Les publicités qui accompagnent la commercialisation de certains d'entre eux –comme les boîtes Tupperware[®], les robots ménagers en *plastique*, le film Cellophane[®] ou encore le revêtement Formica[®]– insistent sur les qualités émancipatrices de ces nouveaux artefacts hygiéniques, facilitateurs du quotidien de la « ménagère ». En Europe, de nombreux foyers n'étaient pas équipés de salle de bains, et les cuisines étaient souvent réduites à peu d'éléments. Les biens de consommation en *plastique* vendus à moindre prix ont favorisé la démocratisation de certains éléments matériels de confort et d'hygiène. L'appropriation domestique de ces matériaux se poursuit dans les usages esthétiques et artistiques faits de ces polymères dont la maîtrise technique ne nécessite plus la même force physique.

Certaines techniques de mise en œuvre du *plastique*, comme le thermoformage, rendent possibles la réalisation et la manipulation de volumes conséquents mais légers. Des qualités qui s'opposent à un préjugé tenace, selon lequel « la femme » ne disposerait pas physiquement de la force nécessaire à la fabrication d'une sculpture. Aussi n'est-il pas surprenant que certaines sculptrices comme Niki de SAINT PHALLE (1930-2002, France) choisissent ces *matières plastiques* dans le but de « faire les plus grandes sculptures de sa génération. Plus grandes, plus hautes et plus fortes que celles des hommes »⁴¹.

Les liens matériels qui unissent le *plastique* à la population féminine trouvent leurs prolongements dans la plastification des corps. La poupée Barbie^{®42}, créée en 1959, s'impose comme un nouveau canon de perfection corporelle rendu accessible par les progrès de la chirurgie esthétique. L'année 1962 marque le point de départ des plasties mammaires avec inclusion prothétique en silicone, une avancée majeure pour la chirurgie réparatrice qui ouvre de nouvelles perspectives commerciales de fabrication de la beauté féminine. Les artistes qui ont utilisé le *plastique* dans les années 1960 et 1970 en occident étaient contemporains d'un phénomène industriel où « la femme » était devenue le cœur de cible d'une abondante production de biens matériels quotidiens en *plastique*. Ainsi, le choix de se concentrer sur la production de sculptrices cherche à expliciter une façade particulière des usages du *plastique* en sculpture.

⁴¹ Uta GROSENICK, *Les Lettres de Niki de Saint Phalle. Une introduction*, dans *Niki de Saint Phalle* [Cat. Expo. Bonn, Glasgow, Paris, 1992-1993], éd. Paris Musée, Paris, 1993, p.145.

Cité dans Thierry DUFRENE, *La poupée sublimée : quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, éd. Skira, Paris, 2014, p.7.

⁴² Voir chapitre II.2.1.2.

Une sculpture du *bas matériel* et du *bas corporel*

L'introduction du *plastique* dans le domaine de la sculpture est consubstantielle d'une reconfiguration du champ des différents arts. En effet, en se détournant de l'emploi de matériaux traditionnels, qui sont le plus souvent des matières naturelles de couleur uniforme opposant leur propre résistance, les artistes explorent de nouvelles qualités plastiques et s'attachent à des matériaux pouvant être considérés comme des déchets⁴³. En l'espèce, l'appropriation des *matières plastiques* par des sculpteurs induit des gestes et des processus créatifs inédits qui ont un impact notable sur la production sculpturale et plus largement artistique. Elle intervient à un moment de la création où le travail de la matière conjugué à la tridimensionnalité n'étaient plus des éléments suffisants pour déterminer la nature de l'œuvre d'art. La qualification de sculpture étant alors délaissée au profit d'autres notions. Dans ce contexte, produire délibérément une sculpture relevait d'une prise de position, *a fortiori* pour un artiste de métier formé en école d'art et affûté par la participation à des foires ou des salons internationaux. Le mot même de *sculpture* étant évocateur d'une tradition artistique, il charrie un poids culturel ou un idéal. L'artiste peut souhaiter s'y confronter ou s'en abstraire.

À cette époque, des forces contraires viennent bousculer les attentes en matière de figuration artistique.

D'un côté, le choc de la Seconde Guerre mondiale, le spectre de la première attaque atomique, l'effroi suscité par des conflits tels que la guerre du Viêt Nam et la guerre d'Algérie ou plus généralement, la montée de pression exercée par l'opposition des blocs de l'Est et de l'Ouest sont autant d'éléments qui remodelent les rapports à la figuration, au vivant, ou à l'humanisme. Ces guerres et ces conflits ont été médiatisés, il en existe des images et nul ne peut plus échapper au spectre de la figuration de *l'inimaginable*. La photographie a saisi en une même image la rigueur organisationnelle et administrative des infrastructures nazies dédiées à l'extermination systématique et le chaos des corps défigurés⁴⁴. La caméra a enregistré le lancement de la bombe atomique « Little Boy » sur Hiroshima le 6 août 1945. Elle n'a rien loupé du « spectacle » grandiose et destructeur de ce champignon de fumée qui a tout détruit sur son passage, tuant plus de 80 000 personnes en quelques secondes et semblant annihiler toutes les substances.

À l'opposé de ce monde de désordre et de destruction, l'expérience d'un nouveau confort –de la « reconstruction » des habitats, du développement des technologies de l'information aux apports de la programmation électronique et des capacités des ordinateurs– contribue à faire évoluer le regard sur les rapports entre le vivant, les sciences et les techniques.

⁴³ « *L'actuelle réflexion esthétique [...] voudrait en dire un peu plus sur les matières méprisées par la tradition occidentale, et mises en évidence par une partie de l'art contemporain : papiers froissés, tampons Jex, pâtées pour chien, charbon, tas de cendre, paquets de graisse, débris de feutre, lanières de caoutchouc brûlé... certaines salles de musées d'art moderne ressemblent à des docks désaffectés* »

Gilbert LASCAULT, « *Poubelle's blues* », dans *Le reste, Traverses*, Paris, n°11, mai 1978, p 58.

⁴⁴ Susan SONTAG, *Sur la photographie* (1977), trad. française, éd. Christian Bourgois, Paris, 1982.
Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, éd. de Minuit, Paris, 2004.

Dans ce contexte, le gap qui sépare la définition hégélienne de la sculpture de la pratique sculpturale des années 1960 et 1970 est aisément perceptible. Le philosophe se fait le théoricien d'une esthétique idéaliste, en écrivant sur « *l'art beau [...] véritablement art* »⁴⁵. Au regard de ce système esthétique, les expérimentations techniques, matérielles et formelles d'Alina SZAPOCZNIKOW peuvent être perçues comme une manifestation de la chute et de la transgression. La mousse de polyuréthane choisie par l'artiste apparaît, à l'aune de la lecture de HEGEL, comme un piètre matériau de l'art du fait de son manque de résistance et de durabilité. Toujours dans le sillage de *l'Esthétique*, les processus de création empruntés par l'artiste pourraient faire l'objet de plusieurs griefs. La sculpture est composée d'éléments distincts, elle ne constitue plus tout à fait une unité. Dans certaines de ses parties, le geste artistique s'est effacé, l'expansion du matériau fait forme sans que l'artiste ait dû lutter contre lui pour y inscrire l'*Idée*. Dans d'autres éléments de ses sculptures, des formes figuratives ont été obtenues par moulage, une technique dépréciée par HEGEL. Selon lui, ce processus de création est impropre à la réalisation d'une œuvre d'art car il n'est qu'un moyen d'imiter les apparences de la réalité. Pour reprendre l'image formulée par HEGEL, le travail plastique d'Alina SZAPOCZNIKOW n'hésite pas à ramper comme un ver (imitation) derrière un éléphant (la réalité)⁴⁶. L'artiste va même encore plus avant dans la négation de l'idéal hégélien en immortalisant la rencontre de ces deux entités par la mise en scène et la photographie⁴⁷.

Dans le cliché qui a inspiré ce développement, le fragment corporel identifiable dans la sculpture *Okraǵła* (*Cercle*, présente dans la photographie reproduite en figure 1)⁴⁸, est un ventre, une partie du corps que Mikhaïl BAKHTINE associe au *bas corporel*. Cet organe renvoie, selon lui, à la terre en tant que figure de l'absorption et du tombal. Une autre œuvre reprend cette thématique sépulcrale en ayant pour titre *Stella*⁴⁹, ce qui signifie *Stèle* en polonais, mais ne se focalise pas sur le symbole attendu. Cette sculpture ne représente aucun abdomen, mais le spectateur peut y deviner des jambes et le bas d'un visage. La face, parangon du haut corporel pour BAKHTINE, se trouve précipitée vers la chute. Atrophiée, son expression est réduite à un masque fragmentaire qui ne suffit plus à faire barrage au magma

⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Benoît TIMMERMANS, Paolo ZACCARIA, Charles BEANARD [Trad], 1997, T.I, *op. cit.*, p.380-381.

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Benoît TIMMERMANS, Paolo ZACCARIA, Charles BEANARD [Trad], 1997, T.I, *ibid.*, p.99.

« *Nous devons surtout dire que l'art ne pourra jamais, en se bornant à imiter la nature, entrer en compétition avec elle, et qu'en essayant de le faire, il ressemble à un ver qui rampe derrière un éléphant* »

⁴⁷ Pour filer la métaphore, le ver serait incarné par cette sculpture née du moulage et de l'expression de la matière libre de contrainte, tandis que l'éléphant serait campé par la modèle Ana KARIN.

⁴⁸ Dans le cliché représentant Anna KARIN parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW reproduit en figure 1, *Okraǵła* est reconnaissable à gauche. Elle est accrochée au mur, mais n'est visible que partiellement. Elle est constituée d'une grande flaque de polyuréthane noir au milieu de laquelle ont été incorporés des modules de *Ventre-coussin* à la teinte chaleureuse. Leur marron chocolat d'aspect lisse contraste avec le derme plissé et grumeleux qui les enserme.

Cette sculpture était notamment visible lors de l'exposition de la collection de Grażyny KULCZYK (collectionneuse et femme la plus riche de Pologne. Depuis 2019 elle possède son propre musée le muzeum susch, en Suisse) au Stary Browar de Poznań en 2007 (un ancien bâtiment industriel qui est désormais converti en centre commercial et en centre artistique, un peu à la manière de la Manufaktura de Łódz).

⁴⁹ Cette sculpture n'est pas visible dans la photographie reproduite en figure 1 mais est présente sur d'autres clichés de cette visite de presse et appartient à la même série.

de matière noire. Incomplète, elle laisse s'écouler de la substance informe par sa bouche absente, plus rien en elle n'évoque *l'élévation verticale*.

Plus généralement, qu'il s'agisse des corps morcelés présents dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW ou des fleurs inquiétantes qui peuplent les volumes de Lee BONTECOU, aucune des sculptures en *plastique* réalisées par les artistes de ce *corpus* ne se contente de l'expression naturaliste. La réalité observable des corps et des éléments naturels cède le pas à un répertoire formel propre à traduire leur subjectivité ou à exprimer des idéaux contemporains.

Des formes organiques et biomorphiques

La création de ces sculptures en *plastique* aux formes organiques peut être perçue comme antithétique. En effet, selon une pensée dualiste occidentale commune « *naturel* » et « *artificiel* » sont mis dos à dos. Le *plastique*, compris comme un artefact issu de la chimie, semble impropre à traduire le monde « *organique* » ou issu du « *naturel* », du « *vivant* » ou du « *donné* ». Les artistes des années 1960 et 1970 ont été à rebours de cette intuition en utilisant le *plastique* comme médium pour leurs créations aux formes organiques ou à l'imaginaire biomorphique. Le décalage apparent entre l'idée, la forme et le médium choisi pour en matérialiser l'expression sensible est une atteinte supplémentaire à la théorie esthétique hégélienne fondée sur l'adéquation entre l'idée, la forme et le matériau. Pourtant cette union des contraires semble épouser parfaitement certaines aspirations de la sculpture contemporaine.

Pour Margit ROWELL, commissaire de l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, le fond commun à toutes les recherches en sculpture au XX^e siècle s'organiserait selon deux axes :

« [...] le premier qui donne des œuvres abstraites inspirées d'idées « culturelles » – formelles ou idéologiques – qui sont dans l'air ; le deuxième, basé sur une philosophie de la nature et une pensée mythique, qui engendre des formes biologiques ou organiques. [...] »

Margit ROWELL, 1986⁵⁰

C'est essentiellement cette deuxième possibilité que cette étude tend à analyser afin de comprendre spécifiquement comment une certaine pensée mythique du *plastique* a pu engendrer des formes qui pourraient aujourd'hui être qualifiées d'organiques (qui sont relatives aux organes du corps, à leur activité et fonctionnement) ou de biomorphiques (qui présentent les caractères de la vie). En science comme en art, les morphologies qui font écho aux formes ainsi qu'aux processus du vivant ou de la nature sont décrites par de nombreux qualificatifs qui tendent à les singulariser. Il est ainsi question de formes

⁵⁰ Margit ROWELL, *Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Dossier de presse*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986.

Une version numérique du dossier de presse est disponible sur le site du Centre Pompidou.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/78/6c/786c6c7c03bacc89beee8d4ab409088a/norm.al.pdf>

corporelles, naturelles, organiques, anthropomorphiques, zoomorphiques, phytomorphiques, biomorphiques, biomimétiques, bio-inspirées, biologiques, biophiliques, etc. La multiplication de ces adjectifs est symptomatique de la difficulté qui s'oppose à une vision holistique des formes du vivant et de la nature, elle est aussi à l'image de la diversité des « philosophies de la nature » et des *mythologies* qui façonnent le rapport des individus à ces mêmes formes et processus.

Le mot « organique » est le premier à infiltrer visiblement le champ de l'art à travers le courant artistique de l'abstraction organique qui touche l'architecture, la sculpture mais également la peinture. Les sculpteurs Henry MOORE (1898-1986, Angleterre) et Barbara HEPWORTH (1903-1975, Angleterre) sont d'éminents représentants de ce courant dont l'apogée critique se situe dans les années 1940 et 1950. La démarche de ces artistes issus de l'abstraction organique tend à bousculer la filiation morphologique des œuvres. La forme de ces dernières n'est plus pensée comme issue de la géométrie euclidienne de « la règle et du compas », du rond et du carré, mais en harmonie avec ce qui est appréhendé comme la géométrie de la nature. Il devient alors conceptuellement possible d'adosser sa pratique artistique à une observation des similitudes des formes du vivant et de la nature à différentes échelles. Ce regard ne présume pas d'une hétéronomie manifeste des paysages, des animaux, des corps et de la flore, au contraire il aide à saisir des analogies formelles. Ainsi, dans cette perspective, les formes en amande des feuilles, des muscles, des yeux et des collines se ressemblent. Leur ressemblance même peut constituer un point de départ pour l'élaboration d'un langage plastique fondé sur l'emploi de formes primaires issues de la nature. Concrètement, les œuvres qui relèvent de l'abstraction organique se distinguent visuellement par leur usage de formes rondes, schématiques ou ambiguës, mais souvent évocatrices d'une corporéité ou d'une naturalité. En sculpture, l'apport de ce courant est notamment de s'attacher aussi bien au traitement des contours extérieurs des volumes qu'à l'animation des masses intérieures par des jeux de texture, des formes de replis, des déploiements et des trous. Après les années 1950, différentes tendances s'imprègnent du regard de l'abstraction organique sur la nature, ou continuent à explorer le potentiel plastique des formes oves et ondulantes.

En art, le terme « organique » étend son empire, il n'est plus seulement employé pour parler des œuvres issues de l'abstraction organique, mais évoque toute œuvre dont les formes rappellent l'organicité par ses lignes adoucies. Du côté de la figuration notamment, certaines œuvres associées au surréalisme international sont parfois qualifiées d'organiques ou de biomécaniques. Elles se caractérisent elles aussi par des formes courbes, comme amollies, mais le processus mental qui a conduit à leur production se distingue des attendus de l'abstraction organique. Cette fois-ci les formes ne sont pas issues d'une observation d'un principe formel de la nature, mais reposent sur le recours à « *l'automatisme psychique* » prôné par André BRETON. Ces dessins automatiques sont par définition dépourvus de structure préparatoire et de traits de construction. Ils sont appréhendés comme une modalité de création où le trait se libère du contrôle rationnel. Ce processus de création donne naissance à des formes aussi bien figuratives qu'abstraites souvent analysées comme révélatrices d'une mémoire inconsciente. D'une production à l'autre, des points communs peuvent être néanmoins observés. Les lignes droites ou anguleuses cohabitent avec les courbes souvent prédominantes. Ces lignes droites sont souvent courtes et répétitives, parfois limitées à des hachures tandis que les lignes courbes sillonnent l'espace de façon plus fluide. Ces deux modalités de tracés, aux esthétiques contradictoires, reposent néanmoins sur une forme de confort gestuel. Ce dessin automatique peut donc être qualifié

d'organique non seulement pour ses formes molles mais aussi par le rapport presque physiologique qu'il entretient avec les possibilités de la main et son caractère expansif voire entropique. Plus généralement l'organicité n'est plus le seul terme à étendre son champ d'application dans le domaine artistique. Il entre en relation avec un vocabulaire élargi qui permet de mettre en mot le rapport des œuvres aux formes et processus naturels.

Le mot « biomorphisme » notamment, est largement employé pour décrire des œuvres qui « s'inspirent » (avec ou sans connotation spirituelle voire mystique) du vivant et de la nature ou choisissent délibérément d'en perpétuer les formes, d'en reproduire les principes supposés. Le mot « biomorphisme » est issu d'une étymologie grecque : *βίος* (bios, la vie) et *μορφή* (morphé, la forme). L'historienne de l'art Guitemi MALDONADO⁵¹ situe l'apparition de cette notion à la fin du XIX^e siècle dans des contextes ethnologiques et anthropologiques. Le terme « biomorphisme », est initialement présent dans les descriptions ethnographiques de certains artefacts dont les volumes stylisés évoquent les formes de la nature sans répondre aux attendus occidentaux du naturalisme. Par capillarité, ce terme étend son champ d'application, au point de faire partie du lexique de la critique d'art au cours des années 1930. Initialement utilisé pour décrire des œuvres ou des objets alors qualifiés de « primitifs », son sens se transforme et fait évoluer la perception du biomorphisme. Cette émergence du terme biomorphisme est aussi le reflet d'une certaine vision de l'histoire de l'art qui tend à accentuer la place des bouleversements esthétiques qui ont modifié la trajectoire de l'art occidental à la fin du XIX^e siècle. Les choix formels et théoriques des courants abstraits, du fauvisme, de l'expressionnisme et du cubisme sont perçus comme un séisme dont les échos sont encore perceptibles vingt ans plus tard. Cette vision se focalise sur une analyse héritière du formalisme, encouragée dans cette voie par la multiplication des œuvres abstraites, comprises comme sans référent extérieur à elles-mêmes. En se détachant du strict impératif technique et en tournant le dos à la hiérarchisation des sujets prônée par la tradition académique, d'autres voies s'ouvrent pour la production artistique, une partie du public est désormais en mesure d'apprécier esthétiquement des formes nouvelles. L'image d'Épinal du peintre Pablo PICASSO puisant à la source de l'art africain est probablement l'exemple le plus connu de cette transformation du regard qui tend à faire entrer dans le champ de l'esthétique occidentale des formes qui en étaient jusque-là exclues. Cependant, les formes exogènes ne sont pas les seules à intriguer les créateurs au début du XX^e siècle. Les acteurs du milieu de l'art s'intéressent également à l'art naïf qui est à cette époque parfois qualifié de « primitivisme ». De grands collectionneurs, à l'image de Wilhem de UHDE, s'intéressent aussi bien aux avant-gardes qu'aux productions des autodidactes. Il est alors de bon ton de revenir à une forme de simplicité ou « d'autopurification » et de « peindre comme l'oiseau chante »⁵², libéré des contraintes académiques voire de l'autocensure du créateur, asphyxié par les impératifs culturels et esthétiques.

⁵¹ Guitemi MALDONADO, *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, éd. CTHS-INHA, Paris, 2006.

Guitemi MALDONADO, GALERIE LE MINOTAURE, *Biomorphisme 1920-1950* [cat. expo.], éd. In Fine éditions d'art, Paris, 2019.

⁵² Une citation souvent attribuée au peintre Claude MONET, qui connaît une importante fortune critique au sein de la littérature consacrée à l'art naïf, on la retrouve ainsi aussi bien sous la plume de Wilhem de UHDE que de celle Anatole JAKOWSKY.

En posant un regard esthétique sur des productions naïves ou ethnographiques, la critique d'art occidentale a montré du doigt des formes de créations qu'elle percevait alors comme sans filtre culturel ou conceptuel. Elle a pu considérer ces artefacts comme l'œuvre d'un artiste qui serait de plain-pied avec son élan créatif. Le lien conceptuel entre ces formes comprises comme primitives et le biomorphisme est souligné par Alfred BARR qui distingue deux tendances artistiques lors de l'exposition dont il est le commissaire : *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art de New York, 1936. Il met en lumière un art abstrait géométrique d'une part, et un non-géométrique d'autre part. C'est cette seconde tendance qu'il qualifie de biomorphique et qui est considérée comme procédant de l'intuition et de l'émotion plutôt que de l'intellect⁵³. Il précise dans son chapitre inaugural intitulé *Two main traditions of abstract art*, que c'est en cela que le biomorphisme se distingue de l'organicité. Ainsi, Alfred BARR souligne que les formes des constructions biomorphiques de PICASSO sont « *tantôt organiques, tantôt géométriques, et parfois mélangées* »⁵⁴. Une assertion qui conduit à penser que l'organicité est une composante possible du biomorphisme et que ce dernier est une catégorie conceptuelle plus large dont les modalités et expressions ne se résument pas aux ondulations organiques.

Ces réflexions centrées sur l'organicité et le biomorphisme persistent, elles sont exprimées en dehors du champ de l'avant-garde et n'ont cessé de muter tout au long des XX^e et XXI^e siècles. Au cours des années 1960 et 1970, des créateurs continuent à explorer le potentiel esthétique de l'abstraction organique. Des artistes comme Marta PAN (1923, Hongrie-2008, France) proposent notamment de revisiter les préceptes de l'abstraction organique par leur pratique de la sculpture⁵⁵. Ainsi, elle n'utilise plus de la pierre ou du métal

⁵³ Alfred BARR, *Cubism and Abstract Art* [Cat.expo.], éd. Museum of Modern Art, New York, 1936, p.19.

Une version numérique de l'ouvrage est téléchargeable sur le site du MoMA.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>

"*This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometrical in its forms; curvi linear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical, the spontaneous and the irrational.*"

« *Contrairement à la première, cette tradition est d'avantage intuitive et émotionnelle qu'intellectuelle, organique ou biomorphique plutôt que géométrique dans ses formes, curvilinéaire plutôt que rectiligne, plus décorative que structurée, et plus romantique que classique par son exaltation du mystique, du spontané et de l'irrationnel.* »

⁵⁴ Alfred BARR, 1936, *ibid*, p.190.

"*These imposing biomorphic constructions of Picasso are sometimes organic in shape, sometimes geometrical, sometimes mixed*"

⁵⁵ Henry MOORE lui-même a travaillé ponctuellement avec des matériaux composites au cours des années 1970 notamment en employant de la fibre de verre. Il s'agissait essentiellement d'un choix structurel et économique pour répondre au cahier des charges de commandes publiques. Comme il le dit lui-même dans un entretien mené par Martina MARGETTS en 1977 « [...] *Je pense que le matériau est totalement secondaire et subordonné à l'idée. Je sais maintenant que l'important est l'idée qui se trouve derrière le matériau.* »

Marta PAN va au bout de cette idée en employant le plastique pour la réalisation de sculptures flottantes.

Henry MOORE, Martina MARGETTS, *Henry Moore talks about his use of fibreglass for sculpture to Martina Margetts*, Much Hadham, England, June 1977, dans Josef STEURER, Karl-Heinz PLAAS et Edith

pour incarner ces formes molles, mais du *plastique* dont l'expression arrondie répond à la nature du matériau et à une optimisation de ses capacités de mise en forme. Néanmoins, ce goût ne constitue plus un courant majoritaire. Les artistes du pop art, du minimalisme, de l'anti-art, de l'informel, de l'Arte Povera, de néo-dada ou de l'art cinétique explorent d'autres voies.

Sur le plan artistique, de nombreux mouvements ou courants tels que Fluxus ou le Nouveau Réalisme en France prennent position en s'interrogeant sur la place de l'art dans la société. Ils prônent une redéfinition des frontières entre « toute forme artistique » et la vie, les sciences ou les technologies. Au cours des années 1960 et 1970, cette articulation n'est plus nécessairement pensée à travers les notions d'organicité ou de biomorphisme bien que ces éléments théoriques demeurent parfois latents. Ces deux concepts ont néanmoins connu un regain d'intérêt depuis les années 2000, dans le sillage de l'affirmation d'un devoir éthique vis-à-vis du vivant d'une part et de la prise de conscience accrue de l'urgence écologique d'autre part. Des chercheurs tendent à affirmer de nouvelles tendances dans l'expression esthétique du vivant qui traduiraient ces enjeux philosophiques, sociaux et scientifiques. Le projet universitaire transdisciplinaire « *Biomorphisme : approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant* », qui a été développé par l'Université d'Aix-Marseille et ses partenaires, propose à ce titre un élargissement du concept de biomorphisme⁵⁶. Il ne se limite plus à une expression abstraite, mais désigne des œuvres qui mélangent au moins deux visions (microscopique, macroscopique, naturaliste, symbolique, abstraite, figurative, scientifique, mécaniste, vitaliste, fixiste, évolutionniste, morphogénétique...) dans ses modes de représentation des formes de la nature. Là où la peinture cubiste proposait de réunir plusieurs points de vue d'un même objet sur une toile unique –révélant les artifices illusionnistes de la perspective et œuvrant à la déconstruction d'une vision strictement rétinienne– une esthétique biomorphique permettrait de concilier plusieurs points de vue conceptuels sur le vivant. Cette entreprise contribuerait à la mise en avant d'un régime d'hybridité gommant les frontières du vivant et de l'inerte, du corps et de la machine, de l'animal et du végétal, de l'humain et du non-humain, etc.

Les quatre artistes au cœur de cette recherche ont en partage une importante œuvre sculpturale réalisée en *matières plastiques*, néanmoins elles expriment chacune un rapport unique aux formes naturelles ou au biomorphisme. Elles explorent des facettes différentes de ce médium, en jouant sur le cinétisme, la technologie, le post-minimalisme, une esthétique industrielle ou au contraire un expressionnisme violent.

PLAAS, Viertes Internationales Plastik-Symposion. (Fourth International Sculpture Symposium), éd. Art Studio Stiftung, Lindau, 1977.

Cité dans Centre De Promotion Des Composites, Claude FAURE, François BARRE [préface], Jean MARECHAL [avant-propos]; Et Al., *Les composites dans l'art*, éd. Centre De Promotion Des Composites, Paris, 1992, p.37.

⁵⁶ De nombreuses informations à propos des démarches de ce projet transdisciplinaire sont disponibles sur le site internet de ce groupe de recherche.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://biomorphisme.hypotheses.org/>

La connaissance de ce groupe de recherche a notamment été rendue possible par la rencontre d'un de leur représentant. Julien BERNARD est intervenu lors du colloque « Formes Vivantes » organisé à Limoges en Janvier 2020.

Définition du *corpus*

Les artistes présentes dans ce *corpus* ont été identifiées au cours de recherches liminaires. Ces dernières se sont portées sur l'étude de catalogues d'exposition parus lors de la période chronologique visée (1960-1979), le dépouillement systématique de revues d'art influentes⁵⁷, ainsi que la lecture de publications plus récentes relatives à cette période historique⁵⁸. Cette sélection exemplaire et non exhaustive a également été façonnée par les exigences d'une démarche cohérente sur le plan théorique. Ce sont l'accessibilité des documents et les connaissances linguistiques qui ont amené une restriction du champ de recherche aux seuls continents européen et américain. Cette limite géographique englobe des pays très différents aux régimes politiques divergents, ou qui ont été modelés par une histoire et des traditions qui leur sont propres. Cet espace géographique permet de faire se côtoyer des artistes qui ne se sont parfois jamais rencontrées, mais dont les œuvres sont unies par une même matérialité de *plastique*. Ce territoire est traversé à des degrés divers par la conception occidentale de l'œuvre d'art et par la « mode du plastique », il est irrigué de narrations nationales, régionales, sectaires, identitaires qui teintent peut-être la « mythologie du plastique » de colorations vernaculaires.

La première phase de recherche a permis d'identifier plus de soixante-dix artistes femmes ayant réalisé des sculptures en *plastique* au cours des années 1960 et 1970 –mais elles sont vraisemblablement beaucoup plus nombreuses⁵⁹.

⁵⁷ *Domus, Opus international, jardin des arts, artforum, Leonardo...*

⁵⁸ La méthode de travail qui consiste notamment au dépouillement des catalogues et des revues publiées dans les années 1960 et 1970 présente un risque, celui de la reproduction des biais culturels. À cette époque, les artistes femmes demeuraient très largement sous-représentées. Leur accès aux structures d'expositions (salons, festivals, galeries, musées, institutions privées, ...) demeurait plus difficile. Ce manque de visibilité sur les socles et les cimaises entraînait à son tour une absence de publication sur leur travail et une moindre visibilité de leurs œuvres. Les artistes féminines qui parvenaient à avoir une place au sein des publications ne constituent qu'une petite partie de celles qui ont pris une part active à la vie artistique de leur communauté.

Les publications récentes dédiées aux mouvements emblématiques des années 1960 et 1970 (le pop art, le Nouveau Réalisme, Ground Zero, le néo-concrétisme, l'arte povera, l'art cinétique, ...) qui ont été consultées au cours de cette recherche ont parfois permis d'avoir une vision plus précise de l'œuvre d'artistes dont les articles anciens ne faisaient que mentionner le nom. D'autres artistes, qui semblaient avoir acquis une certaine notoriété au cours des années 1960 et 1970 ont au contraire disparu dans les publications plus récentes.

Ces disparités s'expliquent probablement par différents facteurs :

- L'implication des artistes ou de leurs ayants-droit dans la diffusion et la documentation actuelle de leurs œuvres anciennes par le biais de sites internet documentés ;
- La représentation de leur travail par des galeries qui défendent ces artistes en continuant à les promouvoir et à les exposer tout en assurant une cote commerciale à leurs œuvres ;
- La capacité de leurs travaux à entrer dans les nouveaux récits sur l'art des années 1960 et 1970

⁵⁹Lillian FLORSHEIM (1896-1988, USA) ; Louise NEVELSON (1899, Ukraine – 1988, Etats-Unis) ; Eileen AGAR (1899 Argentine–1991 Angleterre) ; Ruth VOLLMER (1903 Allemagne–1982 Etats-Unis) ; Suzy GREEN VITERBO (1904, Égypte–1999) ; Aaronel DERROY GRUBER (1918-2011, Etats-Unis) ; Louise

Cette première étape achevée, le travail s'est porté sur la mise au jour de la bibliographie qui entoure chacune d'entre elles. Il est apparu évident que la production de certaines artistes était très peu documentée tandis que d'autres réalisations ou personnalités avaient fait l'objet d'une somme théorique très dense. Les artistes pour lesquelles l'accès aux documents était trop compromis et ne permettait pas d'avoir une vision d'ensemble de l'œuvre ont été mises de côté. Restait encore un nombre très important d'artistes, ce qui appelait à une nouvelle sélection.

La troisième étape a donc été d'écartier les créatrices qui ne semblaient pas avoir un intérêt intrinsèque pour le *plastique* en tant que médium et qui ne l'avaient utilisé que pour des raisons pratiques ou par opportunisme. En cela, cette étude se fait écho de la pensée hégélienne⁶⁰ et se réapproprie la stratégie adoptée par le critique d'art Pierre RESTANY (1930-2003, France) lors de la rédaction de son ouvrage « *Le plastique dans l'art* »⁶¹.

BOURGEOIS (1911, France–2010, Etats-Unis) ; Sue FULLER (1914–2006, Etats-Unis) ; Lygia CLARK, (1920–1988, Brésil) ; Stella WAITZKIN (1920-2008, Etats-Unis) ; Freda KOBLOCK (1921-2011, Etats-Unis), Martine BOILEAU (1923–2007, France), Marta PAN, (1923, Hongrie–2008, France) ; Harriet FEBLAND (1924–2018, Etats-Unis) ; Martha BOTO (1925 Brésil–2004 France) ; Eva AEPPLI (1925, Suisse–2015, France) ; Joyce ANDERSON (1925–2014, Etats-Unis) ; Mary BAUERMEISTER (1934–2023 Allemagne), Heidi BUCHER (1926–1993, Suisse) ; Marjorie MILKES (1926–2022, Etats-Unis) ; Alina SZAPOCZNIKOW (1926, Pologne–1972, France) ; Lillian F. SCHWARTZ (née en 1927–2024, Etats-Unis) ; Amelia TOLEDO (1927–2017,Brésil) ; Sylvia STONE (1928–2011, Canada) ; Lea LUBLIN (1929, Biélorussie–1999, France) ; Yayoy KUSAMA (née en 1929, Japon) ; Lourdes CASTRO (1930–1990, Portugal) ; Gerlinde BECK (1930-2006, Allemagne) ; MARISOL (Maria Sol ESCOBAR (1930, France–2016, USA) ; Niki de SAINT PHALLE (1930, France–2002, Etats-Unis) ; Magdalena ABAKANOWICZ (1930–2017, Pologne) ; Lee BONTECOU (1931–2022, Etats-Unis) ; Ágnes DENES (née en Hongrie en 1931, vit aux Etats-Unis) ; Bridget RILEY (née en 1931, Angleterre), Marjorie STRIDER (1931–2014, Etats-Unis) ; Deborah De MOULPIED (1933–2023, Etats-Unis) ; Jennie Lea KNIGHT (1933–2007, Etats-Unis) ; Chryssa VARDEA-MAVROMICHALI (1933, Grèce–2013, Etats-Unis) ; Gillian BRADSHAW-SMITH (née en 1933, Inde–vit aux Etats-Unis) ; Helen PASHGIAN (née en 1934, Etats-Unis) ; Mary Hilde Ruth BAUERMEISTER (née en 1934–2023, Allemagne) ; Evelyne AXELL (1935–1972, Belgique) ; Marlie BURTON-ROCHE (1935 Canada) ; Kiki KOGELNIK (1935–1997, Autriche) ; Linda LEVI (née en 1935, USA) ; Eva HESSE (1936 Allemagne - 1970 USA) ; Ree MORTON (1936–1977, Etats-Unis) ; Margarita PAKSA (1936–2020, Argentine) ; Nicola L. (1937, Maroc– 2018, Etats-Unis) ; Elizabeth SANDVIG (née en 1937, USA) ; Vija CELMINS (née en 1938 en Lettonie) ; Linda CHRISTANELL (née en 1939, Autriche) ; Wendy RAMSHAW (1939–2018 Angleterre) ; Liliane LIJN (née en 1939, Etats-Unis) ; Judy CHICAGO (née en 1939, Etats-Unis) ; Nancy GRAVES (1939–1995, Etats-Unis) ; Hannah WILKE (1940-1993, Etats-Unis) ; Lynda BENGELIS (née en 1941, Etats-Unis) ; Lynn HERSHMAN LEESON (née en 1941, Etats-Unis) ; Zorka SAGLOVA (1942–2003, République tchèque) ; Renate BERTLMANN (née en 1943, Autriche) ; Carlotta BARROW (née en 1943 Etats-Unis–vit en Angleterre) ; Françoise GROSSEN (1943, Suisse–vit aux Etats-Unis) ; Ángela GARCIA CODOÑER (née en 1944, Espagne) ; Harmony HAMMOND (née en 1944, Etats-Unis) ; Rebecca HORN (1944–2024, Allemagne) ; Pat LASCH (née en 1944, USA) ; Rita KEPNER (née en 1944, Etats-Unis) ; Sara HOLT (née en 1946, Etats-Unis) ; Carole CAROOMPAS (1946–2022, Etats-Unis) ; Birgit JÜRGENSSEN (1949–2003, Autriche), Teresa MURAK (née en 1949, Pologne).

⁶⁰ L'*esthétique* d'HEGEL cherche à penser la place des matériaux au sein de la création artistique. Elle insiste sur la place de l'artiste dans la maîtrise et le choix de ses matériaux. Ainsi, le créateur de l'art romantique comme de l'art classique ne se contente pas de matières choisies par défaut mais se procure celles qui lui semblent adéquates.

⁶¹ Pierre RESTANY, *Le plastique dans l'art*, éd. Sauret, Monte-Carlo, 1973, Introduction, non paginé

Enfin la dernière phase relève de l'arbitrage. À la lueur des informations collectées sur un grand nombre d'artistes, le *corpus* a été limité à quatre d'entre elles tout en cherchant à refléter le pluralisme observé au cours des études liminaires.

Cette recherche étant nourrie d'un regard particulièrement attentif sur l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW, son travail est à l'origine de cette réflexion sur l'organicité et le biomorphisme dans la sculpture en *plastique*⁶². Il était donc évident qu'elle devait figurer parmi les artistes du *corpus*. Au sein de son œuvre des intérêts multiples se distinguent : la représentation de corps hybrides, une actualisation du geste sculptural, la production de volumes à mi-chemin entre sculptures et objets. Elle s'est illustrée par ses emplois de mousse de polyuréthane et de résine de polyester bien qu'elle ait également travaillé des matériaux plus « traditionnels » tels que la pierre, le bronze ou l'argile. Son œuvre sculptée en *plastique* représente un volume remarquable : un ensemble de près de deux cents sculptures réalisées entre 1960 et 1972. Ses œuvres sont aujourd'hui visibles dans de nombreuses collections muséales en Europe, aux États-Unis et en Israël. L'artiste est représentée par plusieurs galeries, notamment par la Galerie LOEVENBRUCK à Paris, ses sculptures en *plastique* (plus particulièrement ses multiples) sont présentes sur le marché de l'art et dans les ventes publiques, cela contribue à consolider sa cote commerciale.

Les trois autres artistes qui lui sont ici associées ont été choisies afin de donner à voir d'autres représentations biomorphiques ou organiques qui ont été réalisées grâce à l'usage d'autres *plastiques* ou à l'emploi d'autres techniques de mise en œuvre.

Ainsi Lee BONTECOU a été retenue non pas pour les reliefs « *ni peinture ni sculpture* » qui ont fait sa célébrité, mais pour ses volumes en *plastique* thermoformé réalisés à partir de 1965, un moment de sa carrière qui précède son éloignement des projecteurs de la scène artistique. Les œuvres en *plastique* ne constituent qu'une petite fraction de son travail en atelier. Il s'agit d'une production très limitée dans le temps qui a donné naissance à une petite série de pièces réalisées entre 1965 et 1971. Une partie de ces sculptures ont été exposées lors de la quatrième exposition personnelle de l'artiste à la Galerie Leo CASTELLI à New York en 1970. D'après Lee BONTECOU, la réception critique de ces volumes –qu'elle appréhende comme une expérimentation plastique– n'a pas été favorable⁶³. De plus, une partie non

« Certes il existe des degrés divers dans l'engagement de l'artiste vis-à-vis du matériau. L'« esprit » n'est pas du tout le même lorsqu'il s'agit d'un peintre qui a recours aux couleurs à l'acrylique pour exécuter une toile, d'un designer qui opère un tirage en grande série à partir d'une forme moulée, ou d'un sculpteur qui utilise d'instinct les propriétés thermoplastiques du polyester ou « expansives » du polyuréthane.

Un moyen, ou une fin ?

En fait on s'aperçoit très vite que deux esprits extrêmes prévalent, au-delà des emprunts purement occasionnels. Il y a les artistes qui emploient le plastique par pure convenance, pour des raisons d'économie ou de commodité, et dans l'idée bien déterminée de résoudre des problèmes esthétiques traditionnels. Pour ces artistes le plastique ne revêt qu'une simple valeur de substitution. »

⁶² Anaïs CHARLES, Benoît BUQUET [sous la direction de], *La redécouverte de l'œuvre d'Alina Szapocznikow : Exemples de discours sur l'art Européen et « Mitteleuropéen »*, mémoire de Master 1, histoire de l'art, Université de Tours Rabelais, 2013-2014.

⁶³ Lee BONTECOU, Dore ASHTON, *interview*, Knoedler and Company, New York, 10 Janvier 2009.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-bontecou-15647>

négligeable des œuvres montrées au cours de cette exposition a aujourd'hui disparu⁶⁴. L'étude de ces œuvres a donc été réalisée principalement d'après photographie, seules quelques pièces sont aujourd'hui visibles dans des institutions muséales aux États-Unis.

Eva HESSE se distingue quant à elle par l'intensité de ses investigations matérielles autour du latex, de la gaze et de la résine de polyester chargée de fibre de verre qui ont participé de sa reconnaissance critique. Son travail est associé à l'*anti-form* ou au post-minimalisme, ses œuvres en polymères constituent une part importante de son travail. Nombre de ses œuvres en latex et en fibre de verre engluée de résine sont aujourd'hui dans les collections muséales du monde entier. Elle est représentée par la puissante galerie internationale (dont le siège se situe en Suisse) HAUSER AND WIRTH, cependant ses œuvres en polymères sont assez peu présentes sur le marché de l'art, à l'exception de quelques « *test pieces* ».

Enfin, l'ajout de Liliane LIJN permet de suivre la production d'une artiste qui a été formée aux *matières plastiques*. Au début de sa carrière, elle a effectué une résidence artistique auprès d'un plasturgiste. Une formation et une proximité à l'industrie qui lui permettent d'expérimenter d'autres voies de mise en forme des *plastiques*, reposant sur les réactions chimiques ou optiques de ces matériaux. Les œuvres qu'elle a créées dans les années 1960 et 1970 sont des productions du début de sa carrière, elles ont pour certaines contribué à sa reconnaissance rapide. Cette artiste a également été ajoutée du fait de ses recherches à mi-chemin entre art et science.

Les principaux enjeux théoriques de cette étude –en ce qui concerne les matériaux– sont d'une part l'identification des différentes *significations* que les artistes ont pu associer à leurs usages des *matières plastiques* –la matière est ici comprise comme un « *étant* » qui la rapproche de la notion de « substance »– et d'autre part le décryptage du rôle joué par la présence du *plastique* comme matériau de l'œuvre –le mot « matériau » est utilisé pour désigner la matière « formalisée », qui revêt une forme– dans la réception de celle-ci.

« MS. BONTECOU: Well, it – I didn't – as far as making those things, it was – I didn't show them to anybody until they were finished. And then – that's partly why – I mean, I just worked on them. And no one saw them until I showed them. And then everybody was disappointed, you know. They wanted more of the same old same old, and they didn't get it. »

⁶⁴ Lee BONTECOU, Dore ASHTON, 2009, *ibid*.

« MS. BONTECOU: And that – I kind of saved them; they were really – most of them – a lot broke. And then I just cleaned them up, and I put them away. The big flowers were gone.

MS. ASHTON: So I would have got them from Castelli in 1970? [...]

MS. BONTECOU: Yes, you must – okay. You must have gotten them at Castelli, then. [...]

MS. BONTECOU: And so they were gone then. And I think they were – my feeling is they were either broken, or somebody has them, that's all.

MS. ASHTON: You don't know where they are?

MS. BONTECOU: The big, black flowers, I never know. And everybody tried to hunt for it. And I have a feeling probably it broke, and no one said anything, and no one – they got the insurance, and that was that.

MS. ASHTON: Yes.

MS. BONTECOU: But other than that, they are sitting somewhere. But the last time I saw that one was at that neat little gallery down at – the Gray Gallery? Down in the Village, on the park. »

Il aurait été possible de travailler sur un pareil *corpus* exclusivement à la lumière des théories féministes, des concepts nés des *gender studies* ou de la *queer theory*. Cette étude est en effet redevable à cet ensemble théorique sans lequel la connaissance et la reconnaissance des artistes femmes au sein de l'histoire de l'art n'auraient pas été possibles ni même envisageables.

Alina SZAPOCZNIKOW, Lee BONTECOU, Eva HESSE, et Liliane LIJN ont des trajectoires très différentes à cet égard. Certaines ont exprimé leurs affinités féministes –par leurs œuvres, leurs paroles ou leurs actes– et d'autres non. Les œuvres des unes ont parfois été analysées par la critique au prisme du féminisme mais dans des proportions différentes. Ainsi « *Féminismes, gender studies et queer theory dans la sculpture en plastique 1960 et 1970* » aurait pu être un sujet en soi. Le *corpus* d'artistes choisi aurait été différent, majoritairement constitué d'artistes qui se sont explicitement identifiées à un art féministe⁶⁵ –dans la pluralité de ses acceptions. L'étude aurait eu pour but principal d'historiciser ou de mettre en perspective les interactions entre l'art féministe et l'usage plasticien des *matières plastiques*. Cependant l'accent mis sur le biomorphisme et les formes organiques au sein de cette étude appelle un argumentaire autre qui emprunte également aux sciences, à la philosophie, à la culture matérielle, à l'esthétique et à une lecture de l'histoire qui prend en considération les émotions ou les évolutions sociales. Les questions de biomorphisme et d'organicité sont au premier plan de cette recherche, mais elles dialoguent avec une dimension genrée en se focalisant sur les productions de sculptrices. En cela, ce travail se distingue de la littérature universitaire et institutionnelle consacrée au *plastique* dans l'art, qui tantôt demeure en dehors des questions de genre, tantôt privilégie la mise en avant du legs esthétique, théorique et conceptuel d'artistes masculins. Sur les cinquante et un artistes retenus par Pierre RESTANY dans son ouvrage de référence⁶⁶, sept seulement sont des femmes.

⁶⁵ Lisa TICKNER, "Feminism and Art.", *Grove Art Online*, 2012

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000027837>

Cité dans Abigail SHAPIRO, Amelia JOHNS [sous la direction de], *Ree Morton and Feminist Installation Art: 1968–1977*, thèse de doctorat, philosophie, McGill University, Montréal, 2017.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/gt54kq641>

D'après Lisa TICKNER, les œuvres féministes sont celles « *qui puisent dans les analyses et les engagements du féminisme contemporain et qui contribuent à une critique des rapports de force politiques, économiques et idéologiques de la société contemporaine.* »

“*work that is rooted in the analyses and commitments of contemporary feminism and that contributes to a critique of the political, economic and ideological power relations of contemporary society.*”

⁶⁶ Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*

Roy ADZAK, Peter ALEXANDER, Léo AMINO, ARMAN, Alexandre BONNIER, Lourdès CASTRO, CÉSAR, John CHAMBERLAIN, Stéphane CHOLLET, Gianni COLOMBO, Ron DAVI, Leonardo DELFINO, Jean DUBUFFET, Alain DUFO, FARHI, Hervé FISCHER, Naum GABO, Piero GILARDI, Michael GROSSERT, Duane HANSON, Eva HESSE, Sarah HOLT, Pierre-Martin JACOT, Peter KLASSEN, Gyula KOSICE, Piotr KOWALSKI, Ugo La PIETRA, Les LEVINE, Gino MAROTA, Alex MLYNARCIK, Laszlo MOHOLY-NAGY, Robert MORRIS, Wilfrid MOSER, Louise NEVELSON, PAVLOS, Antoine PEVSNER, SAINT-MAUR, Niki de SAINT-PHALLE, Milos SEVIC, Jean-Martie et Marthe SIMONET, Gérard SINGER, Francisco SOBRINO, Ed SOMMER, Alina SZAPOCZNIKOW, William TUCKER, Nicolas URIBURU, Dewain VALENTINE, André VERDET, Roger VILDER, Tom WESSELMAN.

Enjeux théoriques

L'engouement pour les *matières plastiques* en art semble être concomitant, en Europe et aux États-Unis, avec la progressive considération des femmes en tant qu'acteur du milieu artistique –corolaire historique nécessaire à l'émergence de la notion controversée de « femme-artiste ». Les femmes, longtemps restées invisibles dans la création –à quelques rares exceptions près– accèdent au statut d'artiste après des années de militantisme égalitariste, féministe et identitaire. La dénonciation de la sous-représentation des femmes dans le domaine artistique –notamment dans l'article provocateur « *Why have they been no great woman artist ?* »⁶⁷ de l'historienne d'art Linda NOCHLIN en 1971– rend incontournable le « problème » des « femmes » en art. Aujourd'hui encore les inégalités demeurent –dans les médias, les biennales, les expositions, les publications, etc.– cependant, nul ne peut plus ignorer l'existence des problématiques liées au *genre* dans tous les domaines de la vie sociale et professionnelle, y compris artistique. Le choix d'un *corpus* féminin relève de la volonté de s'inscrire dans une histoire de l'art du post-masculin⁶⁸ et invite à appréhender l'usage du *plastique* en art comme une pratique d'émancipation.

Cette étude refuse la terminologie de « femme-artiste », une catégorie sociologique qui a parfois conduit à une « ghettoïsation » de la production féminine. Il n'existe pas « d'homme-artiste », ainsi le label « femme artiste » peut être compris comme une façon de maintenir les artistes femmes dans une position où elles demeurent « *cette Autre de la création visuelle* »⁶⁹. Il s'agit de mettre en lumière l'œuvre de femmes qui ont sculpté le *plastique* au cours des années 1960 et 1970 en développant des formes organiques ou en renouvelant l'imaginaire biomorphe.

La proximité temporelle entre la généralisation du *plastique* en tant que matériau de l'œuvre d'art, et l'affirmation de la femme en tant que créateur n'est peut-être qu'une simple coïncidence historique. Cependant, parmi les sculptrices ayant utilisé les polymères au cours de la période étudiée, figurent trois des artistes les plus connues du XX^e siècle : Louise BOURGEOIS⁷⁰, Niki DE SAINT PHALLE et Eva HESSE. Ces trois figures ne sont pas des cas

⁶⁷ D'abord publié dans une revue féministe (*Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*), l'article gagne en notoriété en étant publié dans le magazine *Artnews*.

NOCHLIN Linda, *Why have they been no great woman artist, Women, Art and Power and Other Essays*, éd. Westview Press, 1988, p.147-158.

⁶⁸ Cette notion de « post-masculin » est issue des réflexions du critique Lawrence ALLOWAY.

⁶⁹ Marie CARANI, « La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle », *Recherches féministes*, n° 72, 1994.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://id.erudit.org/iderudit/057792ar>

« Car ces femmes artistes ne se prétendent surtout pas des négations des artistes masculins, des non-mâles ; elles ne sont pas des êtres mutilés, castrés, non autonomes, esclaves ou eunuques, pour reprendre l'expression de Germaine Greer (Greer 1970). Elles sont plutôt des intervenantes actives au sein des antagonismes culturels. »

⁷⁰ À partir des années 1970, la notoriété de la plasticienne ne cesse de croître. Elle connaît de son vivant, une première rétrospective de son œuvre au MoMA de New-York (1982-1983), accumule les récompenses, honneurs et distinctions dans les biennales (Lion d'or de la Biennale de Venise) ainsi que dans les milieux institutionnels (Légion d'honneur de la République française, Women's Hall of Fame aux États-Unis). Elle jouit également une reconnaissance grand-public et bénéficie d'une notoriété tant culturelle que commerciale sur tous les continents.

isolés, d'autres « pionnières »⁷¹ de la sculpture en *plastique* ont été « redécouvertes » depuis le début des années 2000, voyant ainsi leur cote commerciale augmenter et leur crédibilité artistique valorisée par de nombreuses expositions internationales – parmi elles peuvent être citées Alina SZAPOCZNIKOW, Ree MORTON ou encore Evelyne AXEL. Ce constat conduit à s'interroger sur les mécanismes de valorisation du travail artistique des femmes. Il pousse notamment à appréhender leur emploi du *plastique*, un médium actuellement très usité dans la création artistique, comme un tremplin. Cette étude cherche à savoir s'il leur a permis de gagner en visibilité non seulement au cours de leur période de création (années 1960 et 1970) mais aussi de déterminer si leur emploi des matériaux polymères continue à jouer un rôle au sein de leur réception actuelle.

L'une des difficultés de cette étude demeure dans l'évaluation de l'impact de l'usage de ces matières dans le processus de reconnaissance des sculptrices des années 1960 et 1970. En effet, il faut également prendre en considération d'autres facteurs favorables – comme l'intérêt accru du monde de l'art pour ces années d'après-guerre ainsi que la multiplication des travaux visant à faire connaître des artistes femmes jusqu'alors « oubliées » dans les discours dominants de l'histoire de l'art – et défavorables – notamment les éléments théoriques menant à une dépréciation du *plastique*. Afin de mieux jauger le poids de ces différents arguments, cette étude cherche à mieux comprendre ce contexte de création au sein duquel le *plastique* apparaît comme une évidence, avant d'analyser les différents griefs qui lui sont imputés dans le domaine artistique et de révéler la présence ou l'absence de liens spécifiques qui uniraient ces matériaux synthétiques à la reconnaissance du travail des sculptrices.

Les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW, de Liliane LIJN, d'Eva HESSE et de Lee BONTECOU déploient un vocabulaire formel qui appelle à l'organique ou au biomorphisme. Leurs volumes explorent des registres différents. Ils manifestent un imaginaire personnel dont le point commun est d'évoquer inlassablement une représentation du corps et des organes à travers une matérialité de *plastique*. Chacune de ces artistes livre à l'œil des sculptures où se croisent des obsessions morphologiques et un intérêt vivace pour la figuration des sécrétions

SIMONS Pauline, « Louise Bourgeois, de l'ombre à la lumière », *Le Figaro*, publication en ligne, 06-06-2009.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/06/06/01006-20090606ARTFIG00036--louise-bourgeois-de-l-ombre-a-la-lumiere-.php>

« Louise Bourgeois jouit, à 97 ans, d'une reconnaissance planétaire [...] »

AFP, « Louise Bourgeois, deuxième artiste femme la plus chère aux enchères de 2016 », *RTBF*, en ligne, 26 Mai 2016.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

https://www.rtf.be/culture/arts/detail_louise-bourgeois-deuxieme-artiste-femme-la-plus-cheres-aux-encheres-de-2016?id=9308238

« Louise Bourgeois grimpe cette année sur la deuxième marche. La responsable : "Spider", une araignée de bronze réalisée en 1996 et vendue à l'automne 2015 pour 28,2 millions de dollars par Christie's. »

⁷¹ Ce mot de « pionnière » est ici employé sans y souscrire. Le choix de cet adjectif se veut représentatif d'un certain discours sur l'art où demeure le spectre du modernisme et l'emprise idéologique de « l'avant-garde ».

corporelles ou végétales, la traduction plastique des activités organiques et des interactions du vivant ou du fonctionnement vital. Certaines productions relèvent de l'abstraction tandis que d'autres artistes oscillent entre une approche réaliste du corps et sa « difformation » jusqu'à l'informe. En se focalisant sur les représentations biomorphiques et organiques réalisées en *matières plastiques*, cette recherche tend à dépasser une tradition conceptuelle qui oppose le produit industriel et technique au vivant.

Une pareille démarche prend place dans une actualité de la recherche ainsi que dans un contexte où les pratiques sociales, environnementales, médicales et artistiques convergent vers une reconsidération des rapports entre l'Humanité et les *matières plastiques*⁷².

Omniprésent dans les objets techniques et usuels, le *plastique* entre de plus en plus directement en lien avec le corps et les organismes vivants. Des impressions 3D de céramique ou de *matières plastiques* permettent de réaliser des prothèses de hanche ou de genou pour remplacer un élément organique défaillant. Cette pratique de la prothèse contribue à véhiculer une image de la post-humanité où l'artefact s'impose au vivant comme un organe de substitution ou d'augmentation du corps. Après la vie, le *plastique* peut également être utilisé dans un but de préservation des tissus corporels. Les techniques de « plastination » développées par l'anatomiste Gunther VON HAGEN dont les écorchés humains ont fait l'objet d'expositions contestées au cours des années 2000 en sont un exemple.

Banaux, intégrés au quotidien, les *plastiques* font aujourd'hui l'objet de réglementations spécifiques destinées à encadrer leur nocivité, à réduire le tonnage annuel de production et à limiter leur potentiel de pollution. Les effets dévastateurs du *plastique* sur les organismes sont d'ores et déjà visibles et pour partie documentés. Ainsi, les *polymères plastiques* constituent une large part des déchets anthropiques trouvés en mer. Sous l'effet des courants, des milliards de débris en *matières plastiques* se regroupent dans les océans du globe et ont un impact négatif sur les écosystèmes marins⁷³. De même, les espèces

⁷² Sur le plan artistique le rapprochement entre une pensée élargie du concept d'*organicité* et une expression matérielle en *plastique* demeure récurrent dans la création contemporaine. Ainsi en 2014, les médias français ont braqué leurs projecteurs sur « *Tree* » une sculpture gonflable de l'artiste Paul MCCARTHY. Cette sculpture verte géante évoquant vaguement un sapin de Noël était la reprise formelle d'un *sex-toy*, elle était installée Place Vendôme à Paris.

La remise en cause de l'inscription dans l'espace public de ce volume évoquant un *sex-toy* s'est soldée par la destruction de l'œuvre. Le choix de s'en prendre physiquement à la sculpture semblait motivé par la volonté de porter atteinte à sa forme signifiante. La remise en cause de la présence physique d'un énorme morceau de *plastique* dans l'espace patrimonial de la Place Vendôme, n'avait pas été un argument fréquemment retenu pour comprendre cet acte. Ce fait divers rend explicite une relative acculturation du public français à l'emploi du *plastique*

⁷³ Il existe de nombreuses études sur les blessures causées par les déchets *plastiques* et sur la mortalité induite par l'absorption massive de microparticules de *plastiques* par les oiseaux et les organismes marins.

PlasticsEurope (the Association of Plastics Manufacturers in Europe), EuPC (the European Plastics Converters), Plastics Recyclers Europe and EPRO (the European Association of Plastics Recycling and Recovery Organisations, Plastics – the Facts 2013An analysis of European latest plastics production, demand and waste data

https://www.plasticseurope.org/application/files/7815/1689/9295/2013plastics_the_facts_PubOct2013.pdf

terrestres sont concernées par l'absorption involontaire et préjudiciable de matières *plastiques* difficilement dégradables. En 2019, une étude de l'université de Newcastle, commandée par la *World Wild Foundation* (WWF), a mis en avant qu'un individu moyen ingérerait et inhalerait environ cinq grammes de *plastique* par semaine, soit l'équivalent d'une carte de crédit ou d'un dé à jouer⁷⁴. En dépit de ces chiffres préoccupants, la production de *matières plastiques* ne cesse d'augmenter, et les artistes continuent très largement à employer les polymères dans la création de leurs œuvres qu'il s'agisse de sculptures gonflables, de peintures acryliques, d'œuvres en impression 3D, ... En France, les sculptures monumentales exposées au Château de Versailles ont donné à voir un certain visage de la création contemporaine internationale et bénéficient d'une large audience. La plupart des artistes choisis pour ces expositions comptent, au sein de leur œuvre, un nombre important de sculptures réalisées en *plastique*⁷⁵.

La prévalence contemporaine des *matières plastiques* en tant que médium de l'œuvre d'art est un élément qui est entré en considération lors de l'élaboration de cette étude. En effet, l'importance matérielle du phénomène actuel est telle, qu'une approche historique de l'emploi de ces matériaux par les plasticiens et sculpteurs semble nécessaire.

Les années 1960 et 1970 parfois appelées *années du plastique*, sont apparues comme un des points de départ possible de cette appropriation plasticienne des polymères. En effet, c'est à cette époque que se développent les premières expositions et publications ayant trait aux liens entre pratiques artistiques et matières composites. En 1973, Pierre RESTANY est un des premiers historiens et critique d'art à chercher à rendre visible de façon circonstanciée la manière dont les artistes se sont appropriés un matériau issu de l'industrie dans son ouvrage « *Le plastique dans l'art* »⁷⁶. Depuis cette publication, plusieurs catalogues et expositions ont été consacrés à ce sujet mais la plupart d'entre eux se sont essentiellement focalisés sur les objets designs ou issus de la culture matérielle, laissant parfois de côté la création plasticienne ou sculpturale⁷⁷. De même aucun d'entre eux ne s'est intéressé de façon spécifique à la création féminine en *plastique*. Ce dernier point offre cependant l'opportunité de réfléchir à l'appréhension de matériaux techniques ou industriels par les « femmes », des domaines dont elles ont souvent été éloignées⁷⁸.

⁷⁴ WWF International, Dalberg, the University of Newcastle, *De la nature aux humains : jusqu'où iront les plastiques ?* Revue Des Études Existantes Sur L'ingestion De Plastiques Par Les Humains, Juin 2019.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

https://www.wwf.fr/sites/default/files/doc-2019-07/20190718_De_la_nature_aux_humains_jusquou_iront_les_plastiques-min.pdf

⁷⁵ Jeff KOONS, Xavier VEILHAN, Takashi MURAKAMI, Bernard VENET, Joana VASCONCELOS, Guiseppa PENONE, Lee UFAN, Anish KAPOOR, mais également Stéphane THIDET, Anita MOLINERO, David ALTMEJD, ...

⁷⁶ Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*, non paginé.

⁷⁷ Voir développement plus loin ; chapitre I.2.2.

⁷⁸ Symboliquement assujetties à leurs rôles de mères, ces dernières ont longtemps été pensées comme plus en prise avec la nature, davantage soumises à leur temporalité organique (menstruation, ménopause, cycle hormonal...). De ce présumé découlait l'idée que, sur le plan artistique, ces artistes féminines avaient plus de réussite dans la représentation de sujets intimes ou domestiques et que les matériaux naturels comme la laine ou la terre étaient plus en adéquation avec leur « nature ».

L'investigation autour du *plastique* est envisagée comme un *éclairage potentiel* et non comme une appréhension exhaustive du saisissement des techniques et des technologies par les sculptrices. Par ailleurs, la circonscription chronologique induit un intérêt pour la création associée au pop art, une tendance artistique qui a fait l'objet d'une réévaluation conséquente ces vingt dernières années. Les études et expositions qui lui ont été consacrées ont fourni des matériaux nouveaux qui ont significativement contribué à intégrer plus d'œuvres réalisées par des femmes au sein de leurs historiographies respectives.

Plan de la thèse

Cette thèse comprend trois chapitres. Le premier est centré sur les matières polymères, il cherche non seulement à mettre en lumière les principaux jalons de l'histoire industrielle de ces matériaux mais également à comprendre comment ils ont pu devenir des matériaux de l'œuvre d'art au sein de créations artistiques contemporaines. En effet, différentes étapes ont rendu possible leur usage en dehors des conditions de mise en œuvre développées dans le domaine industriel ainsi que leur saisissement esthétique. Cette appréhension ouvre le champ à la comparaison et permet de situer les *matières plastiques* et élastomères par rapport à la définition des matériaux de la sculpture proposée par HEGEL dans ses cours dédiés à l'*Esthétique*.

Le second chapitre, quant à lui, s'intéresse au *plastique* appréhendé comme *mythe* ainsi qu'invitaient à le faire aussi bien Roland BARTHES dans *Mythologies* que Pierre RESTANY et Hervé FISHER dans *Le plastique dans l'art*. Cette partie tend à analyser les modes de productions des sculptures en *plastique*. En envisageant notamment ces œuvres comme étant à la croisée de la création artistique, du geste artisanal et de l'appropriation de techniques industrielles permettant la reproductibilité de l'œuvre d'art. Une possibilité qui sera notamment explorée par les artistes du pop art et qui prospère dans un contexte de culture de masse, ouvrant parfois la voie à une production artistique *kitsch*.

Enfin le dernier chapitre met l'accent sur les nombreuses sculptures en *plastique* qui allient l'usage de matériaux polymères artificiels ou de synthèse à un imaginaire du naturel et du corporel à travers une esthétique biomorphique ainsi que des formes organiques.

Chapitre I. *Des matières plastiques industrielles devenues matériau de l'art*

Le *plastique* occupe une place si considérable et visible après la Seconde Guerre mondiale –aussi bien aux États-Unis que dans certains pays d'Asie ou d'Europe– que les artistes ne peuvent plus aussi facilement l'ignorer. Une situation inédite qui les a placés face à plusieurs alternatives contradictoires.

Les artistes pouvaient céder à la tentation de l'actualisation ou à l'esthétisation de la banalité en employant le *plastique* sans pour autant remettre en cause leurs processus de création. Ils pouvaient également exprimer leur hostilité envers ces matériaux en adoptant une posture qui tendrait, par exemple, à refuser obstinément de recourir à ces matières qui existent et qui pourraient constituer une solution pratique à leur recherche esthétique. Les créateurs étaient également amenés, pour certains, à employer ces substances par défaut – du fait de leur abondance, faute d'accès à d'autres matériaux ou alternatives techniques. Ainsi, la circonstance pratique –le *plastique* existe et il est disponible– constituerait un alibi suffisant pour pousser les créateurs à explorer son potentiel artistique (expressif, esthétique, plastique, structurel, pratique, etc.).

Si les artistes ont employé les *plastiques* dès 1920, ce n'est qu'au cours des années 1965-1973 que le nombre d'expositions et de publications dédiées à cette production la font exister aux yeux du public. Ces matières font l'objet d'une appréhension esthétique et critique inédite. Afin de comprendre comment ces œuvres en *plastique* sont passées du statut de création d'atelier à celui d'œuvre reconnue, exposée au sein de différentes institutions muséales, il est nécessaire de revenir sur le rôle joué par les plasturgistes.

I.1. Des matériaux associés aux années 1960 et 1970

La première étape de cette recherche tend à brosser un bref historique de l'apparition des polymères. Elle a pour but d'identifier certaines modalités d'appropriation artistique du *plastique*. Cette synthèse est marquée par la lecture de différents ouvrages spécialisés⁷⁹. Elle est une fenêtre ouverte sur la foule pléthorique des composants, matériaux, brevets, acteurs industriels, chimistes et objets manufacturés qui lui sont associés.

A ce panorama sont ajoutés des éléments théoriques qui ont pour objectif de mettre en évidence certains mécanismes et certains faits historiques qui conduisent aujourd'hui à associer le *plastique* aux années 1960 et 1970.

L'opposition entre le foisonnement de l'offre de matières polymères, et leur rationalisation à travers des chrononymes tels que « l'âge du plastique » ou les « années du plastique » est envisagée comme révélatrice d'une association entre ces matériaux et une période chronologique précise. En effet, ces locutions traduisent au singulier une réalité

⁷⁹Sylvia KATZ, *Les plastiques de la bakélite au high-tech*, éd. Denoël, Paris, 1985.

Penny SPARKE, *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity*, éd. Victoria and Albert Museum, Londres, 1990.

Jeffrey L. MEIKLE, *American Plastic, a Cultural History*, éd. Rutgers University Press, New Brunswick, 1995.

Stephen FENICHELL, *Plastic: The Making of a Synthetic Century*, éd. Harper Collins, New York, 1996.

Christian MARAIS, Pierre-Gilles de GENNES, *L'âge du plastique, découvertes et Utilisations*, éd. L'Harmattan, Paris, 2005.

plurielle, elles témoignent de la volonté d'un ancrage qui contraste avec le renouvellement permanent de la nature des polymères et de leurs usages. En se concentrant sur l'expression d'un phénomène élargi plutôt qu'aux différents individus qui en sont les acteurs, la notion d'« âge du plastique » relève de la métonymie. L'existence de cette figure rhétorique suppose une mise en forme dans un but de communication. Dans ce cas concret, il ne s'agit plus seulement de faits historiques, mais d'indices qui peuvent être perçus comme un glissement vers le *mythe*, ce dernier étant structuré par des récits. C'est pour cette raison que le rôle joué par la publicité pour les *matières plastiques* peut être à la fois envisagé comme pourvoyeur d'une narration et promoteur d'une esthétisation de ces matériaux.

I.1.1. *Matières plastiques* : quelques repères historiques

De nombreuses civilisations font usage des polymères naturels depuis des millénaires sans en connaître la nature microscopique. Elles les emploient notamment pour la fabrication de colles à base de produits animaux (comme la gélatine d'os, la colle de peau de lapin ou de poisson, la caséine de lait ou l'albumine d'œuf), ou issues de matières premières végétales (comme la gomme arabique, la myrrhe, les algues gélifiantes telle que l'Agar-agar, le latex de l'hévéa, ou encore tous les fruits contenant de l'amidon tels que la pomme de terre ou le blé). Il s'agit de substances faciles d'accès, mais dont la plasticité est restreinte : ces polymères ont, à leur *état naturel*, une faible capacité de moulage. Le développement de leur plasticité est le résultat d'un processus de transformation.

Le latex récolté en faisant des incisions dans le tronc de l'hévéa⁸⁰ –utilisé traditionnellement par certaines cultures amérindiennes– en est un exemple. Tel quel, il ne présente pas d'intérêt particulier pour le grand public. Ses propriétés peuvent attirer la curiosité d'un naturaliste ou d'un chimiste, mais cette substance n'a pas de qualité suffisamment différenciante et identifiable pour exister comme un produit de large consommation en dehors de son aire géographique de production lorsqu'il n'est pas transformé. Ce même latex trouva néanmoins un débouché commercial sous la forme de caoutchouc après que le chimiste Américain Charles GOODYEAR (1800-1860, USA) eut découvert le procédé de vulcanisation⁸¹ lui conférant une meilleure élasticité et une plus grande résistance notamment sur le plan thermique.

I.1.1.1. Des expériences chimico-physiques du XIX^e siècle aux polymères commercialisables

Au XIX^e siècle, des physiciens et des chimistes commencent à réaliser des réactions de polymérisation en laboratoire. Dès 1835, le scientifique français Henri Victor REGNAULT (1810-1878, France) découvre fortuitement la polymérisation du chlorure de vinyle. Il s'agit alors de chimie expérimentale dont les perspectives d'applications commerciales sont

⁸⁰ Le latex n'est pas de la sève, c'est une substance qui circule dans la plante et qui participe d'un mécanisme naturel de défense de l'arbre un peu à la manière d'une résine. Plusieurs plantes sécrètent du latex mais la plus productive et exploitable par l'industrie est celle de l'*Hévéa brasiliensis* qui appartient à la famille des *Euphorbiaceae*. Cette concentration des regards sur une espèce spécifique a conduit à la création de monocultures de cette plante en Asie, en Afrique et en Amérique latine.

⁸¹ La vulcanisation est un procédé chimique permettant d'augmenter l'élasticité des polymères, ayant lieu durant la cuisson elle a pour but de créer des ponts entre les chaînes moléculaires.

freinées par les difficultés de transformation de ces premiers polymères. Ces matériaux sont initialement résistants aux tentatives d'industrialisation. En effet, si tout un chacun peut facilement fabriquer dans sa cuisine une *matière plastique* telle que la galalithe à l'aide de lait et de vinaigre, la majorité des polymères synthétiques ou artificiels sont le fruit de recherches complexes menées par des chimistes. Ce sont des matériaux qui ont dû évoluer pour passer de la création de laboratoire au produit vendable. À ce titre l'histoire du Celluloïd –considéré comme la première *matière plastique* artificielle commercialisable– est exemplaire.

L'usage de la cellulose pour la fabrication d'un polymère est introduit par Alexander PARKES (1813-1890, Angleterre) qui présente la Parkesine[®] lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862. Il s'agit d'une invention stimulante sur le plan scientifique, mais elle ne trouve pas encore d'applications susceptibles d'en assurer le succès et pâtit tout autant de son inflammabilité que de ses coûts de production. Alexander PARKES qui avait mis près de dix ans à concevoir ce matériau polymère souhaitait le diffuser en masse via la Parkesine Compagny, mais la production n'est pas à la hauteur de la qualité escomptée et sa société met la clef sous la porte au bout de deux ans.

John Wesley HYATT (1837-1920, Etats-Unis), aux États-Unis, réussit cependant huit ans plus tard, en 1870, à améliorer le matériau pour le rendre plus désirable. Additionné au camphre, le nitrate de cellulose gagne en plasticité. La matière est toujours aussi combustible, mais les frères HYATT parviennent à tirer parti de circonstances historiques : alors que la guerre de Sécession fait barrage à l'approvisionnement en ivoire –une matière onéreuse et recherchée– le Celluloïd est vendu comme une alternative évidente parce qu'il parvient à en mimer l'apparence de façon confondante. Cependant, un constat s'impose : le polymère a des qualités différentes de celles de l'ivoire qu'il imite. Il permet de fabriquer une reproduction des boules de billard⁸² satisfaisante sur le plan visuel, mais peu convaincante par ses propriétés mécaniques : elles résistent mal aux chocs et peuvent mettre le feu au tapis en feutre lorsqu'elles se cognent entre elles. Cependant le bilan n'est pas exclusivement négatif, dans le domaine des arts décoratifs le Celluloïd surpasse l'ivoire qu'il est censé reproduire. Ce matériau qui n'oppose pas la même résistance que son modèle issu du monde naturel autorise des designs impossibles pour l'ivoire. Disponible, il repousse les limites de taille, l'artiste n'est plus soumis au respect des dimensions des défenses de l'éléphant pour la conception de son objet. Les industriels mettent en avant que sa mise en forme ne requière plus le savoir-faire d'un artisan traditionnel ou d'un sculpteur expérimenté. Obtenu par moulage, l'objet peut être créé en série tout en conservant une appréciable qualité de détails. Pourtant en pratique il s'agit encore très largement d'un travail manufacturier méticuleux réalisé par des ouvrières et des ouvriers. En effet, l'artefact sorti du moule doit être ébarbé, poncé, poli de manière à être débarrassé de ses traces de moulage, comme pour en effacer le processus de création. Une tâche d'atelier largement réalisée par des femmes aussi bien aux Etats-Unis qu'en Angleterre ou en France. L'objet en *plastique* est également parfois galbé et assemblé. L'artefact est lisse et parfait, son image de produit industriel gomme tout

⁸² Pendant la guerre de Sécession (1861-1865), la société Phella et Collender qui fabrique des boules de billard en ivoire avait lancé un concours pour trouver une alternative à ce matériau et faire face à la difficulté d'approvisionnement.

le travail manuel qui a pourtant présidé à sa fabrication. En somme l'instantanéité devient un avatar du techno-optimisme industriel de l'aube du XX^e siècle.

La vraie évolution concerne l'appréhension de ce matériau. Dès la fin du XIX^e siècle, l'imitation de l'ivoire n'est plus le seul projet envisagé pour mettre à profit l'invention de cette nouvelle substance⁸³. Entre autres usages le Celluloïd connaît également un succès commercial remarquable dans l'industrie du cinéma pour la fabrication de pellicules. Il prospère dans ce domaine en dépit de son inflammabilité parce que ses qualités uniques sont sans concurrence à cette époque. La photographie et le cinéma sont ainsi deux arts dont le développement historique est intimement lié à l'existence des *matières plastiques* ou plus largement polymères.

Ce Celluloïd qui avait initialement été promu pour sa capacité d'imitation a été popularisé par la mise en valeur d'autres qualités. Des chimistes et des industriels ont cherché à tirer parti de ses qualités intrinsèques pour en faire un matériau réellement différenciant, ouvrant de nombreux possibles.

D'autres *matières plastiques* apparues dans la première moitié du XX^e siècle ont également emprunté cette voie en dialoguant entre la nécessité de ne pas faire peur au public –en lui proposant un aspect réconfortant car rappelant un univers rétinien connu– et la volonté de convaincre les utilisateurs qu'ils ont besoin de ces nouvelles substances –parce qu'elles ont des qualités hors du commun. La pluralité des possibles offerts par le Celluloïd stimule les chimistes qui cherchent eux-aussi à produire et breveter des *matières plastiques* concurrentes. Au début du XX^e siècle, dans un contexte d'émulation industrielle internationale, de nouveaux composites voient le jour : la Bakélite, la Cellophane, la résine époxyde, le polychlorure de vinyle (PVC), le Plexiglas®, le polyéthylène, le Nylon, le polystyrène, le Téflon, les polyuréthanes, ...

I.1.1.2. Un essor de la plasturgie rendu possible par la fabrication de polymères synthétiques et artificiels

Les *matières polymères* de la fin du XIX^e siècle telles que le caoutchouc (ce n'est pas une *matière plastique*, mais un élastomère, c'est-à-dire un polymère dont la principale qualité est son élasticité, cependant, il est souvent perçu comme un *plastique* par le grand public) et le Celluloïd nécessitaient une très grande quantité de matières premières parfois difficiles d'accès (le latex de l'hévéa, l'acide nitrique, ...). La baisse des coûts de production de ces matières est corrélée aux études moléculaires relatives au processus de synthétisation.

La recherche sur les *plastiques* et les élastomères a ainsi été fortement améliorée en 1920 par les découvertes du chimiste allemand Herman STAUDINGER (1881-1965, Allemagne), le premier à révéler la présence de « macromolécules ». Alors que les premiers *plastiques* avaient été produits par tâtonnements expérimentaux ou par sérendipité, la découverte des macromolécules permet à STAUDINGER de réaliser plusieurs phénomènes de

⁸³ Elle est employée dans le domaine médical avec un succès inégal : elle permet par exemple la fabrication de dentiers adaptés à la morphologie du patient, mais ces derniers se révèlent décevants pour les utilisateurs parce qu'ils laissent un goût de camphre prononcé dans la bouche de ceux qui les portent.

polymérisation. La science macromoléculaire devient le fondement des recherches scientifiques dans le domaine de la fabrication de *plastiques* en laboratoires⁸⁴.

Le styrène, une résine issue du copalme d'Orient (*Liquidambar orientalis*) – traditionnellement utilisée en encens – fait partie des macromolécules étudiées par Herman STAUDINGER qui donneront lieu à une production massive de *matières plastiques*. Des essais d'industrialisation du polystyrène⁸⁵ ont lieu dès 1925 aux États-Unis notamment au sein de l'entreprise Naugatuck Chemicals[®]. Cependant la production demeure onéreuse et repose sur l'emploi de matières premières peu communes. Tout comme pour le caoutchouc – qui avait fait l'objet d'une synthétisation un peu avant les années 1920 – des chimistes vont s'attacher à la conception de macromolécules de synthèse pour produire du styrène. Cette création des *matières plastiques* de synthèse est un élément fondateur pour en permettre l'industrialisation à grande échelle.

Dans la première moitié du XX^e siècle de nombreux pays produisent des *matières plastiques* pour l'industrie automobile, l'imperméabilisation, l'univers nautique, la fabrication de petits objets du quotidien (peigne, broches, ...), la création de semelles de chaussures, d'ustensiles médicaux, de jouets et d'objets de puériculture (tétines de biberons, mouche-nez, ...).

C'est au cours de la Seconde Guerre mondiale que les États-Unis se démarquent par l'intensité de leur production et par leurs emplois stratégiques de ces matériaux polymères. Dès 1942, alors que l'approvisionnement en caoutchouc naturel est menacé, le gouvernement des États-Unis d'Amérique lance un programme national de développement des caoutchoucs synthétiques en partenariat avec plusieurs sociétés chimiques ainsi que des universitaires. Des caoutchoucs de synthèse sont produits en Europe, mais les recherches et les capacités de production américaines leur offrent un avantage stratégique. Au cours des années 1940, les firmes américaines fabriquent des caoutchoucs synthétiques de meilleure qualité dans de grandes quantités. Une avancée dont ils retirent un avantage sur le plan militaire car la logistique de guerre s'appuie sur les capacités de l'industrie. Les plasturgistes sont mis à contribution pour la fabrication de semelles de chaussure et de pneus pour les véhicules. Ils sont sollicités pour la confection des toiles de parachutes en tissus techniques à base de Nylon. La création de nouveaux matériaux tels que le Téflon a une incidence directe sur la conception des projectiles de guerre, de même les techniques de mise en forme industrielles des *plastiques* ont contribué à fabriquer rapidement des cockpits d'avion plus légers, assemblables et remplaçables. Cette prégnance du *plastique* dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale se prolonge par des usages liés à l'intime et au

⁸⁴ Pour ces développements techniques, de nombreuses ressources sont accessibles en ligne sur le site de la Société Chimique de France (SCF)

Jean-Marie MICHEL, *Contribution à l'histoire industrielle des polymères en France*, en ligne, non daté. Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://new.societechimiquedefrance.fr/groupe/groupe-histoire-de-la-chimie/contribution-a-lhistoire-industrielle-des-polymeres-en-france-par-jean-marie-michel/>

⁸⁵ Le styrène est appelé *styrol* en allemand et *styrene* en Anglais. L'emploi du mot *polystyrène* découle d'un anglicisme. Le matériau se nomme *frigolite* en Belgique, *sagex* en Suisse et *Styromousse* ou *styrofoam* au Québec.

corps. Par exemple, le préservatif était largement distribué auprès des militaires des Allemands comme des Américains, pour faire face à la menace des maladies vénériennes⁸⁶.

La Haute-Vienne, à l'instar de nombreuses régions françaises, porte les traces de cette importance stratégique des polymères en contexte de guerre. Ainsi, l'usine de la société Gabriel WATTELEZ située au Palais-sur-Vienne (87) est sabotée par la Résistance le 9 mai 1943. Cette usine spécialisée fournissait à l'Allemagne entre 15 et 20 tonnes de caoutchoucs régénérés par jour depuis 1942⁸⁷

Ce qui démarque également la plasturgie américaine du milieu du XX^e siècle, c'est son investissement dans la recherche pétrochimique. Cette dernière a rendu possible la fabrication de solvants et de *matières plastiques* à partir de produits issus du raffinement pétrolier –tel que le naphta obtenu par distillation. Les plasturgistes américains ont pour cela exploité non seulement le pétrole national, mais ont également acheté à bas prix des matières premières issues des gisements fossiles du Golfe persique et des Caraïbes. La puissance pétrolière des États-Unis s'affirme depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'en 1960, date à laquelle la création de l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole (OPEP) vient modifier les équilibres marchands⁸⁸. Au cours de leur période d'effervescence,

⁸⁶ Le préservatif pouvait faire partie de kits de prophylaxie et de nombreuses sociétés ont conçu des étuis minces en carton spécifiques à la commercialisation d'un unique préservatif masculin.

Allan M. Brandt, *No Magic Bullet: A Social History of Venereal Disease in the United States since 1880*, éd. Oxford University Press, 1986.

Mary Louise ROBERTS, *What Soldiers Do: Sex and the American GI in World War II France*, éd. University of Chicago Press, Chicago, 2013.

⁸⁷ La société Gabriel WATTELEZ comportait plusieurs sites de production (Colombe, la Courneuve, Clermont Ferrand, ...) en 1940 dont certains ont fait l'objet de sabotage par bombardements. Le site Haut-viennois situé au lieu-dit le Puy Mouliniez a été saboté par le maquis. Cette histoire fait l'objet d'une documentation fournie dans les ouvrages dédiés aux maquis limousins et à l'action de Georges GINGOUIN ainsi que dans les collections du musée de la Résistance, à Limoges. Cet évènement est signalé dans l'espace public par la présence d'une plaque commémorative.

Cependant l'histoire de cette usine connaît d'autres rebondissements. Après la Seconde Guerre Mondiale, l'exploitation du site par la société WATTELEZ a perduré jusqu'à 1991, date à laquelle la société EURECA – à qui Wattelez avait cédé son fonds de commerce en 1989 - dépose bilan et est contrainte à une mise en liquidation de ses biens. La société WATTELEZ, dont une des spécificités est de proposer un service de recyclage du caoutchouc, a laissé de nombreux produits chimiques, des déchets élastomères et caoutchouteux – notamment des tonnes de pneumatiques automobiles usagés - sur le site de traitement industriel abandonné. Le site est classé au titre de la directive Européenne « Seveso » qui impose aux États membres de l'Union européenne d'identifier les sites industriels présentant des risques d'accidents majeurs, notamment au titre de la préservation de l'environnement et de l'encadrement des risques sanitaires. Après une bataille juridique de près de vingt-cinq ans opposant la commune du Palais-sur-Vienne soutenu par le préfet de la Haute-Vienne aux sociétés WATTELEZ et EURECA, un arrêté du Conseil d'État daté du 26 Juillet 2011 a permis de statuer. L'usine a été arasée, plus de 62 000 tonnes de déchets ont été évacuées vers des centres de stockage de déchets dangereux. La société WATTELEZ a été condamnée au financement de la remise en état du site, dont le montant estimé dépassait les quatre millions d'euros.

En 2018, la commune envisageait l'idée d'aménager un écoquartier en lieu et place de cet ancien site industriel construit en bord de Vienne. Une initiative qui ne fait pas l'unanimité et qui a parfois été perçue comme un écoblanchiment ou *greenwashing*.

⁸⁸ Le 10 septembre 1960, l'Iran, l'Arabie saoudite, l'Irak, le Venezuela et le Koweït fondent l'OPEC.

les sociétés pétrolières américaines continuent à développer leurs recherches dans le domaine de la valorisation des produits pétroliers.

La PHILIPS PETROLEUM COMPAGNIE, constituée en 1917 dans l'Oklahoma, met au point vers 1955 un mode de polymérisation inédit. L'emploi de nouveaux catalyseurs permet une polymérisation de l'éthylène sous une plus basse pression. Ce procédé est le fondement des premiers *plastiques à haute densité* dont l'agencement moléculaire n'est plus en forme de branche mais organisé en structures linéaires qui lui assurent une meilleure résistance. Les polyéthylènes de haute (PEHD) ou de basse densité, sont des *thermoplastiques*⁸⁹ qui prennent un essor considérable au cours des années 1950. Cette nouvelle génération de *plastique* éclipse presque totalement la production des *plastiques* phénoliques caractéristiques des années 1930. Ces polyéthylènes sont employés pour la fabrication de sacs, de flacons, de boîtes hermétiques, d'équipements sportifs, ils remplacent la Bakélite pour la conformation des habillages d'équipements ménagers (revêtement des machines à laver, des postes de radio...).

En 1945, au sortir de la Guerre, ces *plastiques* venus des États-Unis vont rapidement séduire les industriels et constituer une foule d'objets de consommation y compris en Europe. Ces matières sont dès lors perçues comme un avatar de la culture états-unienne, leurs emplois se teintent peu à peu de nouveaux présupposés culturels.

I.1.1.3. Une généralisation de la production de polymère

L'essor de la plasturgie se traduit par une augmentation de la production et de la consommation de *plastique*. Tout au long des années 1960, la capacité de production croît à grande vitesse et la demande est au rendez-vous. Ce développement est accompagné de mutations : les plasturgistes n'ont plus pour seul objectif de créer un matériau de substitution, ils s'intéressent aux spécificités techniques et utilitaires intrinsèques des polymères. Ils les commercialisent sous la forme de produits spécialisés qu'ils conçoivent à l'adresse de publics identifiés. Afin de continuer à produire et à générer les profits nécessaires au financement de leurs recherches, les géants industriels du *plastique* aiguisent leurs objectifs de rentabilité. Tout au long de la première moitié du XX^e siècle, la guerre des brevets met les plasturgistes en compétition dans la recherche, le développement et la commercialisation de nouveaux matériaux. Après la Seconde Guerre mondiale l'enjeu n'est plus seulement d'avoir les meilleurs chimistes, mais aussi d'optimiser les chaînes et les outils de production pour demeurer compétitifs.

Les techniques de formage industriel doivent être efficaces, rentables et permettre de réaliser un même objet en une très grande série identique, sans déformation –tout en rentabilisant les moules nécessaires à la mise en forme. Un des moyens les plus faciles à appliquer pour réduire les coûts de production est de diminuer les quantités de matières premières utilisées⁹⁰. En limitant l'épaisseur de certains objets, les industriels augmentent

⁸⁹ Les *thermoplastiques* et les *plastiques* thermodurcissables ont des réactions différentes en présence de la chaleur. Ces sont deux classes distinctes de polymères qui ont des propriétés et des applications distinctes. Alors que les *plastiques* thermodurcissables ne peuvent être fondus qu'une seule fois pour en assurer la mise en forme et les qualités mécaniques, les *thermoplastiques* ont un point de fusion plus bas et peuvent être refondus.

⁹⁰ L'exemple le plus fameux est celui des bas en nylon produits par DuPont DE NEMOURS.

leurs marges de bénéfices –un même objet est produit avec moins de matière. En contrepartie, ils exposent leur image de marque à une dévaluation si la plus grande fragilité induite par ce changement en fait baisser la qualité de façon significative. Afin de pallier cet éventuel reproche, la conception du moule est repensée. L'une des astuces les plus fréquemment employée est d'arrondir les angles. En effet, alors que les formes aiguës et les arrêtes craignent les chocs, les voûtes ainsi que les formes adoucies permettent de mieux répartir les forces, elles augmentent la résistance structurelle. Avec ses bords arrondis, l'objet peut être réduit à une expression matérielle du strictement nécessaire.

Cet exemple met en évidence le rôle joué par les processus industriels dans le développement de nouvelles tendances formelles, y compris dans ce que cela peut avoir de superficiel, mais il ne permet pas de comprendre comment ces *matières plastiques* industrielles ont pu gagner en désirabilité et en accessibilité auprès des consommateurs et des artistes. Il montre néanmoins que des solutions techniques répondant à des impératifs économiques et structurels ont eu des répercussions formelles et esthétiques. Finalement, la langue propre au *plastique*, sa grammaire formelle, voire sa philologie, telle qu'elles ont été exploitées par les plasturgistes, sont propices à l'exécution de formes moles et arrondies associées à l'organicité ou au biomorphisme. Si l'industrie des années 1960 et 1970 a produit autant de formes galbées en polymères, c'est aussi dans un but d'optimisation des méthodes de production.

D'autres matériaux industriels ont par le passé joué un rôle majeur dans la création d'une nouvelle esthétique. L'Art nouveau belge par exemple, promu par des architectes tels que Victor HORTA (1861-1947), est ainsi redevable à l'emploi du fer, un matériau emblématique de l'ère industrielle. La technique ancienne du fer forgé qui connaît un regain d'intérêt à la fin du XIX^e siècle, et plus particulièrement au sein de ce mouvement, a pu contribuer à la définition des attendus formels de l'art nouveau. Finalement la mise en avant des lignes courbes, le jeu entre structure et ornement ou encore la fluidité amollie des formes typiquement art nouveau correspondent aux capacités structurelles du fer forgé alors qu'ils s'imposent à rebours des possibilités d'autres matériaux (la pierre, le décor céramique, etc.). De la même façon il est difficile de savoir si l'esthétique pop-futuriste des années 1960 et 1970 s'est emparée du *plastique* parce qu'il correspondait à son idéal ou si au contraire la multiplication des formes arrondies en matériaux polymères –produites ainsi pour correspondre à des impératifs industriels et économiques– a été à l'origine d'une modification des goûts ou du déploiement d'un imaginaire formel correspondant.

En pratique, la mise en regard du développement de la plasturgie et de l'accélération de l'emploi des *matières plastiques* en art au milieu des années 1960 suggère non seulement l'existence de passerelles entre les industries et les artistes, mais présuppose aussi des facteurs de développement matériels, logistiques et culturels.

Ces années d'après-guerre sont perçues comme le berceau des *générations du plastique*. Elles incarnent le moment où l'expérience individuelle de la substitution progressive des matériaux traditionnels par du *plastique* dans les objets usuels, donne un support tangible à la perception hégémonique de ce matériau. L'arrivée massive des composites étant d'autant plus perceptible qu'elle était nouvelle et sans précédent. Dans l'industrie, l'acier avait remplacé le plomb, la fonte, l'étain, le fer ou le bois, mais il n'était pas parvenu à infiltrer significativement la sphère domestique. Le *plastique*, lui, a non seulement franchi le seuil des industries –friandes d'emballages et de matériaux légers– mais est aussi

rentré dans les maisons. Il constitue une nouveauté désirable, liée au progrès. Il permet de dessiner une vie quotidienne en rupture avec les existences d'avant-guerre. Considéré comme dépourvu de connotation passéiste, ce matériau hors-du-commun est devenu le support de projections pour l'avenir. Les productions audio-visuelles de science-fiction ou d'anticipation –notamment celles des années 1960-1969 telle que la série télévisée *Star Trek*– ont largement contribué à la représentation d'un futur en *plastique*. Au sein de ces productions, la fabrication de décors, véhicules ou vêtements utilise un large panel de polymères. Les *plastiques* qui incarnent le futur sur les écrans de cinéma ont déjà envahi le quotidien : polystyrène pour l'emballage et la création de pièces de décor, polyamide pour l'habillement, polychlorure de vinyle à l'origine de revêtements comme le Skai®, polyéthylène pour le boîitage (Tupperware®, jerrycane, bouteilles, sacs à provision), poly-époxydes ou résines époxydes pour la fabrication de petits objets décoratifs remplaçant peu à peu les phénol-formaldéhydes disponibles depuis le début du XX^e siècle pour la fabrication de la Bakélite et de ses dérivés. En dehors de la sphère domestique, les composites sont valorisés pour leurs performances techniques « surnaturelles », notamment à travers l'accompagnement médiatique qui est fait des explorations spatiales. Une aventure humaine, scientifique et politique qui a su provoquer l'enthousiasme.

I.1.2. Du discours publicitaire au saisissement esthétique des *matières plastiques*.

Les *matières plastiques* produites en masse s'immiscent profondément dans les usines, les ateliers de transformation ainsi que dans les foyers domestiques. Elles permettent de créer des objets nouveaux ou de fabriquer des artefacts déjà existants mais dont la nature est transformée par l'emploi du *plastique*. Ces panoplies en matières composites⁹¹ ou plus largement polymères induisent des gestes et des comportements⁹², elles changent le rapport aux objets. Souvent imputrescibles, imperméables et plus résistants aux chocs, elles nécessitent moins de soins et d'entretien.

Ces matériaux sont perçus comme relevant du banal, ils sont omniprésents, produits en masse. À l'instar des êtres vivants, ils semblent trouver leur raison d'être dans leur capacité de reproduction.

Parce qu'un nombre important de produits et d'objets en *plastique* est distribué par des industriels de la plasturgie, l'analyse du discours publicitaire mis en place par ces acteurs commerciaux ainsi que leurs choix visuels constituent un point d'attention particulier. Elle sert d'étalon à l'évaluation du rôle de ces publicitaires dans la mise en récit du *plastique*. Elle

⁹¹ Les composites sont formés d'au moins deux éléments non miscibles. Ils mêlent une matrice qui assure la cohésion de l'ensemble à des fibres ou à des particules qui ont des propriétés particulières et renforcent la solidité structurelle de ces matériaux. Certains composites sont à matrice polymère, c'est notamment le cas des thermoplastiques et des *plastiques* thermodurcissables.

⁹² Par exemple : la vaisselle en plastique a pu être jugée plus adéquate pour les enfants car elle ne craint plus autant les chocs. Le revêtement des plans de travail de cuisine en mélamine-formaldéhyde développé à partir des années 1920 (Formica®, American Cyanamid, Ciba, Henkel) ont une très grande résistance à la chaleur, il n'est plus nécessaire de mettre un dessous de plat avant de poser une casserole chaude sur la table.

contribue à évaluer leur positionnement par rapport aux modes de représentation canoniques d'une part et à l'affirmation d'une esthétique industrielle innovante d'autre part.

I.1.2.1. Des matériaux modernes promus par les plasturgistes

Dès les années 1930, les industriels et les fervents du modernisme⁹³ ont pressenti le potentiel du *plastique*, mais leur travail de valorisation de ce matériau n'a trouvé son efficience que lorsque des générations de *plastic native* ou *d'enfants du plastique* s'en sont emparées *naturellement*. Il remplace le bois pour la fabrication de chaises et de jouets, supprime les métaux pour certaines pièces de carrosserie, se substitue à la céramique dans les cuisines, il est tout aussi commode que le coton pour l'habillement, ou encore offre une flexibilité, une élasticité sans concurrence. Il procure l'illusion aux utilisateurs comme aux créateurs, d'avoir vécu des siècles sous le joug de contraintes matérielles stériles et nuisibles tant sa diversité et la pluralité de ses rendus semblent à même de répondre à tous les besoins.

Lorsqu'elle soutient son mémoire en 1972, Patricia SPAAK HINCKS, commence son introduction en affirmant :

« En tant que seule enfant du quartier ayant eu vingt-six cerceaux et comptant en son foyer un membre à propos duquel la rumeur disait que sa famille mangeait de la matière plastique brute "grex" pour le petit-déjeuner, il n'est pas contre nature pour moi, la fille d'un ingénieur plasturgiste, d'être fascinée par les relations du plastique à l'art et à la société. »

Patricia SPAAK HINCKS, 1972⁹⁴

Elle rappelle ainsi que la plasturgie est alors un secteur pourvoyeur d'emploi, dont les enfants des employés constituent les diffuseurs d'une vision méliorative du *plastique*. Nul doute du succès rencontré par Patricia SPAAK HINCKS, auprès de son voisinage lorsqu'elle leur proposait de jouer avec elle au *Hula-Hoop*.

Au-delà du bouche-à-oreille et des relations de voisinage, l'idéalisation de ces matériaux relève également et en premier lieu d'une construction commerciale. En 1936, la société DUPONT DE NEMOURS présente ses créations dans un film intitulé *The Wonder World*

⁹³ Noémie WALTER, « Le début de l'âge du plastique : les esters de cellulose », *Conservation restauration des biens culturels*, n°19-20, 2002, p.56-60.

« Comme Business Week le fit assez gauchement remarquer en 1935, "les tendances modernistes ont énormément encouragé l'usage des plastiques dans la construction, le mobilier et la décoration, et, en retour, les plastiques, par leur beauté, ont encouragé le modernisme." »

⁹⁴ Patricia SPAAK HINCKS, Mémoire en art, sous la direction de Fred MEYER, *Plastics in Art*, Rochester Institute of Technology, 1972, p. 1.

"To someone who was the only kid on the block with twenty-six hula hoops and a member of a household where it was rumoured that her family ate the raw plastic material "grex" for breakfast, it is not unnatural for me, the daughter of a plastics engineer, to be fascinated with the relationship of plastics to art and society."

of *Chemistry*, au sein duquel les origines du *plastique* semblent autant tenir du *mythe* que du conte de fées. Les ingrédients qui le composent sont dissociés, pour rappeler au consommateur que ce dernier est issu de matières premières bien identifiées, sûres car utilisées depuis longtemps : eau, charbon, bois, sel, calcaire... Ces dernières ont été associées pour donner naissance à un nouveau produit. En termes de *mythe*, le *plastique* rime donc avec nouveauté, technologie, transparence et sécurité.

Bien des films promotionnels d'après-guerre reprennent ce dispositif. Qu'il s'agisse de DUPONT DE NEMOURS⁹⁵ ou de ses concurrents, tous cherchent à asseoir leur empire sur une apparente transparence. La chimie est magnifiée au travers d'une puissance industrielle sécurisée et pourvoyeuse d'emplois, les produits sont exposés avec soin, accumulés et agencés avec un art qui rappelle celui de la nature morte. Les objets diffèrent mais le consommateur peut conserver ses habitudes de regard, le *plastique* étant présenté comme un moyen efficace de perfectionner les formes et d'offrir un fini appréciable. Ces films publicitaires se positionnent également d'un point de vue moral, puisqu'ils ne cessent de répéter que ces produits « nous veulent du bien », preuve en est de leurs applications dans le domaine médical : pansements, sachets en *plastique* scellant des instruments médicaux stériles, tubes de perfusion...

Maîtres autoproclamés de leurs technologies, les industriels de la plasturgie ont probablement contribué, par leurs savoir-faire et leur marketing, à la fabrication d'un récit mythique du *plastique*. Pourtant, la polymérisation demeure un processus complexe et difficile à appréhender. Pour qui ne dispose ni des connaissances en chimie nécessaires, ni de l'expérience matérielle de sa constitution, sa réalisation semble douteuse⁹⁶. L'incompréhension généralisée pouvant être la source d'une défiance ou d'un rejet, les industriels ont donc cherché à rendre plus lisibles les origines de leurs produits *plastiques*.

⁹⁵ DUPONT DE NEMOURS est une entreprise fondée en 1802 dans le Delaware. Initialement spécialisée dans la fabrication de la poudre à canon, elle est devenue l'un des plus grands groupes industriels de chimie au monde. Au milieu du XX^e siècle elle se démarque par ses innovations et ses découvertes dans le domaine des *matières plastiques*. Collaborant tout au long des années 1920 avec l'association du Comptoir des soies artificielles, dans la région de Besançon en France, l'entreprise acquiert une expertise dans le domaine des textiles synthétiques et artificiels. Un savoir-faire qui la rendra célèbre dans les années 1950 grâce à la commercialisation du nylon, la première fibre synthétique (une découverte de leur chimiste Wallace HUME CAROTHERS). La société DUPONT DE NEMOURS est également pionnière dans le domaine de la fabrication de caoutchouc synthétique avec la commercialisation du Néoprène. Parmi leurs grands succès se trouvent également la Lucite®, le Téflon, la Cellophane, le film Mylar®, le Lycra®, le Corian® etc.

L'entreprise DUPONT DE NEMOURS comprend de nombreuses ramifications, elle entretient des relations commerciales fructueuses avec de nombreux partenaires dans le monde. Sa spécialisation en chimie ne se limite pas à la recherche sur les polymères. Elle étend ses savoir-faire aux domaines du nucléaire, de l'armement, la production de produits phytosanitaires, la fabrication de colorants, ...

Cette entreprise est fréquemment citée au cours de cette étude. Non seulement parce qu'elle joua un rôle non négligeable dans la course à la découverte des *plastiques* dans les années 1920-1930, mais aussi parce que certains de leurs produits comme la Lucite ont été largement employés par les artistes. Leur action est aussi particulièrement intéressante à suivre à travers la multiplication de leurs opérations de marketing publicitaire.

⁹⁶ L'invention des nouvelles *matières plastiques* est souvent issue d'expérimentations matérielles. Leur commercialisation a souvent précédé leur détermination moléculaire. En somme leur modélisation moléculaire a pu être mise au jour *a postériori*.

Comme le notait déjà Roland BARTHES à propos des *matières plastiques* : « devant chaque forme terminale [...], l'esprit ne cesse de poser la matière primitive comme un rébus »⁹⁷.

Les publicités à la gloire des composites reposent également sur la promotion de la pluripotentialité morphologique, l'élasticité ou encore la résilience de ces matériaux. La mise en valeur de sa plasticité extraordinaire est probablement un des fondements de la perception « surnaturelle » de ces *plastiques* qui peuvent satisfaire à tous les usages.

Dans les années 1950, les *plastiques* font l'objet d'une promotion publicitaire forcenée qui insiste sur la nature révolutionnaire de ces produits et sur leur omnipotence. Ces dernières présentent ces substances comme une avancée historique dans les domaines chimiques et technologiques capables de révolutionner le quotidien. À travers la diffusion de contenus pédagogiques et édifiants, les *plastiques* sont montrés comme étant capables de développer des qualités ou des capacités impossibles pour tout autre matériau déjà existant. Ces discours publicitaires ont un impact sur la perception de ces matériaux et leur consommation. Leur dimension intermédiaire est assurée par le relai de la télévision, de la radio, des supports papiers (affiches, journaux, magazines, ...), ainsi que par les expositions et les démonstrations publiques.

La démonstration (de plus de vingt minutes) conçue par le groupe de plasturgistes DUPONT DE NEMOURS And Co. en 1955 afin de promouvoir son film de polyester nommé *Mylar*[®] en est un exemple. Intitulé « *What's it to you ?* » le spot consiste en la mise en scène grandiloquente des propriétés du matériau⁹⁸. Un présentateur charismatique, met à l'épreuve le film *Mylar*[®]. Aussi volubile qu'un vendeur de télé-achats, l'homme inspire confiance par sa stature, son assurance mais également par la démonstration de ses « connaissances scientifiques » et sa panoplie de chimiste. Dès l'introduction, la nature chimique de ce produit transparent ou coloré n'est pas éludée, mais elle est aussitôt apprivoisée par l'affirmation que ce film est « *aussi fin qu'un cheveu humain* ». Cette phrase peut paraître anodine mais elle repose sur le procédé rhétorique de la comparaison. Elle crée une corrélation entre la *matière plastique* et le corps humain ayant pour but de minimiser les éventuelles inquiétudes que pourraient susciter une production sans référence possible au monde connu.

La présentation du film *Mylar*[®] a lieu dans un décor similaire à celui d'un plateau de jeu télévisuel. Le mode de présentation du produit en lui-même semble également répondre à des objectifs de divertissement de masse. Le film *plastique* est testé devant nos yeux, il sert de trampoline, il maintient une trapéziste en lévitation dans l'air, il résiste aux coups d'une boule de bowling qu'on lui assène et ce malgré les expérimentations chimiques qu'il subit (tests rhéologiques⁹⁹). Racoleur, ce court-métrage a quelque chose d'un *freak show* par son

⁹⁷ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 160.

⁹⁸ JAM HANDY PICTURES, Mylar Polyester Plastic Film (BoPET): "*Whats It to You*" DuPont De Nemours & Co., 1955.

⁹⁹ Lors de leur processus de fabrication les matériaux et les objets font l'objet de plusieurs contrôles et mesures. Outre l'évaluation réalisée par le service de la qualité, le service de la métrologie effectue un contrôle des mesures et des unités dans le but de s'assurer de la conformité d'un échantillon de produit par rapport à un étalon répondant à un cahier des charges. Lors de l'élaboration d'un nouveau produit, le service de la rhéologie joue un rôle prépondérant car il permet de prédire et d'évaluer la performance d'un objet ou d'un matériau au regard de son utilisation finale. Les tests rhéologiques

goût du sensationnalisme. Le *plastique* devient le « monstre » : il est montré, mis en spectacle. Mais il ne s'agit pas ici, comme pour le « monstre humain », d'une mise en avant d'un corps déchu, « anormal », mais au contraire de la valorisation d'un matériau qui apparaît presque surnaturel, qui défie les lois de la physique par ses propriétés incroyables.

Chaque expérience spectacle a pour but de rendre évident un atout particulier de ce film en polyester. La première commence dès le début du spot publicitaire et rappelle une performance de prestidigitateur. Le titre « *What's it to you ?* » est imprimé sur le film *plastique* lui-même tendu sur un cadre non visible car situé hors du champ de la caméra. Alors que le polyester est presque indétectable à l'œil, le présentateur passe derrière l'écran en Mylar®, le spectateur peut avoir l'impression que les lettres ont été incrustées lors du montage cinématographique. Le présentateur dissipe violemment cette illusion en donnant un coup de batte contre la surface invisible. Le second test montre un homme sautant sur un trampoline dont la toile a été remplacée par le film Mylar® et enfin, le troisième présente une acrobate en train de voltiger, accrochée à un trapèze suspendu par du film invisible. L'acrobatie rappelle les spectacles de tissus aériens, mais ici la magie de la lévitation est renforcée par la transparence du matériau. A la lumière des réflexions de Gaston BACHELARD, ce troisième spectacle pourrait non seulement illustrer la résistance (aux frictions, au poids, aux torsions...) et la finesse du film, mais aussi conduire le spectateur à associer ce produit à la liberté :

« Dans le règne de l'imagination, l'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc matière de notre liberté. »

Gaston BACHELARD, 1943¹⁰⁰

La rhétorique visuelle fait se rencontrer un film *plastique* transparent –fruit de la technologie– et un acrobate virtuose virevoltant en l'air, les deux éléments se superposent et donnent au spectateur la sensation d'une prouesse. Parce que le matériau disparaît, la voltige de l'athlète gagne visuellement en fluidité, le spectateur peut avoir l'impression qu'il vole dans les airs. Seuls les éclats lumineux qui éclairent parfois la surface du film en trahissent fugitivement la présence. Cette révélation ne dissipe pas la magie du numéro, le spectateur peut être amené à se demander comment un matériau aussi souple et inconsistant –la transparence pouvant être assimilée à une immatérialité– peut soutenir le poids d'un humain adulte.

Après le visionnage de ce spot télévisuel, la réponse à la question « *Qu'est-ce que Mylar pour vous ?* » qui lui sert de titre, est fortement orientée. Le spectacle déployé pour l'occasion vise à la mise en évidence de l'industrialisation inépuisable d'un « sublime » à portée de tous tant sur le plan pratique qu'économique. Sublime par sa valeur esthétique et par l'admirable intelligence humaine qui a présidé à sa conception. Sublime également par le but louable, moralement irréprochable qu'elle affirme soutenir : aider les hommes dans leur quotidien,

réalisés en laboratoire soumettent le produit à des traitements chimiques, à une action mécanique ou chimique, à différents milieux ou températures dans le but de comprendre son évolution, de quantifier les facteurs d'usure.

¹⁰⁰ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, rééd. Le Livre de Poche, Paris, 1992 [1943], p. 175.

leur garantir hygiène, résistance, confort, ergonomie... Une adéquation propre à satisfaire des besoins dont les industriels cherchent à affirmer la dimension libérateur.

Pour améliorer leur image, les groupes plasturgistes ont tenté d'explicitier leurs processus de fabrication par une vulgarisation attrayante. Afin de tendre vers ce but, ils n'hésitent pas à faire appel à des réalisateurs de renom capables de donner une image valorisante de leur production. Ainsi le groupe pétrochimique de Péchiney a fait appel à Alain RESNAIS pour la réalisation d'un film de promotion. Cependant la vision poétique développée dans *Le Chant du styrène*¹⁰¹ constituée d'images hypnotiques accompagnées des alexandrins de Raymond QUENEAU s'avère être aux antipodes des attentes des industries de la plasturgie.

I.1.2.2. Un progressif saisissement esthétique des *matières plastiques*.

La visée des discours publicitaires est d'attiser le désir en garantissant la surpuissance de leurs matériaux ainsi que leur capacité à procurer du bonheur à celui qui le possède. Pour la réalisation de ces publicités ils ont fait appel à des artistes, des vidéastes ou des photographes qui ont contribué à valoriser l'aspect esthétique des *matières plastiques* présentes dans les objets de consommation.

Sous l'objectif de Nickolas MURAY¹⁰² (né Miklós MANDL en 1892, Hongrie – 1965, Etats-Unis) les packagings de produits ménagers et d'hygiène du corps gagnent en désirabilité. Les flacons en *plastiques* laiteux ou colorés apparaissent comme des formes esthétisantes. Leurs lignes épurées ont été conçues pour être ergonomiques (préhensibles, lavables et hermétiques), mais également plastiquement attrayantes. Les arrondis et les jeux de forme de ces objets peuvent évoquer le style *streamline*¹⁰³. En maître de la trichromie à encres carbone, MURAY les met en scène selon une imagerie séduisante et colorée où le grain photographique rejoint la picturalité.

Plastic containers, un cliché daté de 1960, montre une étrange nature morte. Cadrée à la manière d'un paysage, cette vue frontale expose une collection constituée d'une quinzaine de flacons en *plastique* de produits divers, siglés de leurs marques respectives. Savamment agencés sur une table, ils apparaissent dans un clair-obscur, se détachant d'un fond vert poudreux qui rappelle celui des portraits de la Renaissance nordique. Malgré leur accumulation, il se dégage une épure de leurs formes bien définies qui ne s'encombrent ni

¹⁰¹ Alain RESNAIS, *Le chant du Styrène*, 35mm, 13 minutes, 1958, France.

¹⁰² Dans la seconde moitié des années 1950, Nickolas MURAY se détache de la pratique du portrait pour s'intéresser à la photographie publicitaire.

Sa technique d'impression trichrome à encres carbone (*three-color carbro process*) permet l'impression de photographies aux couleurs intenses et résistantes. Ce type d'images très saturées et contrastées incarnent une vision augmentée du réel qui convient à la publicité.

¹⁰³ Aussi appelée « *style paquebot* », cette esthétique concerne essentiellement l'architecture de l'Art Déco tardif. Ce style a aussi été appliqué au design industriel des appareils ménagers tout au long des années 1950 et au début des années 1960. Il se caractérise par un contraste entre des lignes droites affirmées, généralement horizontales et des surfaces verticales incurvées.

d'anses, ni de boutons ou de poignées, mais dont les galbes sont soulignés çà et là par de petites gorges leur conférant un aspect très graphique.

Un autre cliché de cet artiste, intitulé *Plastics*, daté de 1959, met en scène un flacon de *plastique* blanc coloré de lumière parmi une foule d'autres contenants semblables. Ce format presque carré est intrigant par ses couleurs contrastées. Le bleu intense et le rose vif à sous-tons froids exploitent les possibilités de saturation chromatique du processus d'impression à base d'encre carbone. Dans ce photomontage, les flacons constituent une foule compacte.

Au premier-plan, le flacon isolé appelle à une lecture anthropomorphique. Son bouchon fait office de tête, il se prolonge d'un épaulement un peu large, d'un corps qui part en s'évasant. Vu de trois-quarts, il a une stature charismatique. L'affirmation géométrique et la violence chromatique peuvent évoquer les productions picturales ou monumentales du futurisme italien. Le sujet et son traitement s'éloignent cependant de ce mouvement en adoptant une esthétique clinique et en n'étant pas centré sur la machine en elle-même mais sur ses produits. En écho avec ce qu'avait perçu Frederic JAMESON il s'agit non plus de produits issus de machines de « production » mais de machines de « reproduction »¹⁰⁴. L'accumulation visuelle de ces « clones » de *plastique* provoque un sentiment à la fois inquiétant par la prolifération des flacons qui saturent l'image et rassurant parce que cette prolifération est également un synonyme d'opulence. Ces images pourraient être perçues comme une actualisation du motif de la corne d'abondance, très présent dans la mythologie gréco-romaine et dans la peinture française du XVIII^e siècle. Une nouvelle façon d'afficher sa prospérité.

La considération esthétique de ces emballages en *plastique* croît au cours des années 1950 et n'est pas limitée à l'œuvre de Nickolas MURAY. Les firmes ont fait appel à des artistes pour dessiner les formes de ces flacons ou en concevoir le graphisme, l'identité visuelle, ect. Ces derniers ont ainsi contribué à la construction de l'attractivité rétinienne et haptique des produits. Les boîtages en carton, aluminium ou *matières plastiques* sont conçus à la fois comme des objets jetables et comme des objets collectionnables pratiques et décoratifs. Ces supports publicitaires se glissent dans l'univers quotidien des consommateurs et peuplent progressivement les œuvres des artistes, notamment ceux qui sont associés au pop art. Néanmoins, ces objets de consommation viennent s'immiscer dans de nombreuses esthétiques. Ces emprunts sont bien documentés dans les œuvres pop art, mais ils sont également nombreux dans d'autres tendances et courants, notamment parmi les avatars de l'Arte Povera. Ainsi l'artiste d'origine slovène, Marko POGACNIK (né en 1944, Slovénie), membre du mouvement OHO qui prônait une nouvelle approche des situations et des objets en les libérant des canons formels imposés par les usages sociaux. Le projet esthétique et social de ce mouvement visant tout autant à reconsidérer la place des choses et des objets que de remettre en cause l'emprise des hommes et des femmes sur les choses inanimées ou les autres êtres vivants. C'est dans cette perspective que Marko POGACNIK avait envisagé

¹⁰⁴ Fredric JAMESON, "Culture," in *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, éd. Durham, Duke University Press, 1991 p. 36–37.

Cité dans Pamela M. LEE, *Chronophobia, On time in the art of the 1960's*, éd. The MIT Press Cambridge, Londres, 2004, p.XV.

en 1965-1968 sa série de sculptures « *Plaster casts of bottles and other objects* » dans laquelle il réalisait des tirages en plâtre très fidèles de divers flacons et bouteilles. Un jeu de transposition de l'objet contenant en un volume sculptural plein par lequel l'artiste met le doigt sur la relation entre contenant et contenu.

I.1.2.3. Une esthétisation du *plastique* perceptible dans les œuvres issues de la pop culture.

À l'instar des alliages métalliques, certains *plastiques* ne font pas partie des matières premières directement disponibles, elles sont des artefacts. À la fois matière et produit, ces substances offrent des rendus matériels et esthétiques qui entrent en compétition avec les matériaux naturels. Parce qu'elles sont des produits de la technologie et des savoir-faire, elles sont le sujet d'une certaine fierté. En revanche, considérées comme des produits chimiques dont l'origine demeure mystérieuse, elles sont également objet de méfiance. Cette polarité en fait une famille de matériaux controversée, support d'une symbolique et de narrations contrastées au sein desquelles se démarque la figure de l'alchimiste.

Les commerciaux des firmes de la plasturgie du début du XX^e siècle ont su tirer parti du parallélisme entre le métal et le *plastique* en assimilant parfois les chimistes inventeurs de *matières plastiques* synthétiques ou semi-synthétiques à des alchimistes¹⁰⁵. Cette analogie amène à considérer ceux qui fabriquent le *plastique* comme les détenteurs d'un savoir secret, seul garant de leur maîtrise de chaque élément de la matière. L'image du plasturgiste en alchimiste semble ésotérique et romanesque tant elle est éloignée de la réalité des pratiques industrielles qui ont présidé à l'invention de nouvelles pâtes polymères. Cependant, elle est porteuse d'un imaginaire puissant, ouverte à tous les phantasmes de la matière. De plus, elle traduit avec justesse l'existence des aspects cryptotechniques¹⁰⁶ de la fabrication du *plastique*, un domaine de production marqué par le secret¹⁰⁷ et protégé par

¹⁰⁵ Jeffrey L. MEIKLE, « Plastic in the American machine age 1920-1950 », dans Penny SPARKE, 1990, *op. cit.*, p.44.

“The view of plastic as miracle materials received extravagant expression in Form and Re-forme (1930), written by designer Paul T. Franckl. ‘Base materials’, Franckl intoned ‘are transmuted into marvels of beauty’ by industrial chemistry, which ‘today reveals alchemy’.”

« La perception du plastique comme matériau miracle s'exprime de façon extravagante dans Form and Re-forme (1930), écrit par le designer Paul T. “Les matériaux de base” dit Franckl. “sont transmutés en merveilles de beauté” par des industries chimiques qui “rivalisent aujourd’hui avec l’alchimie.” »

Il semble que ce soit un *leitmotiv* que de représenter celui qui fabrique la matière en alchimiste. Ainsi, au XVIII^e siècle en Europe, les arcanistes – c'est-à-dire les chimistes qui connaissent le secret de la pâte à porcelaine et qui maîtrisent le savoir-faire des émaux céramiques – sont aussi parfois qualifiés d'alchimistes.

¹⁰⁶ Gilbert SIMONDON, *Sur la technique*, éd. P.U.F, Paris, 2014, p. 37-43.

¹⁰⁷ Susan MOSSMAN, “The technology of early plastics”, dans Penny SPARKE, 1990, *op. cit.*, p. 23.

Parlant de l'une des plus anciennes usines de celluloïd encore en activité, *Wardle Storeys* dans l'Essex, elle écrit :

“Many of the recipes, for example, to produce many tortoiseshell and pearlized effects, were never written down but were jealously guarded secrets handed on by word of mouth.”

l'existence de brevets¹⁰⁸. Ainsi le développement des *matières plastiques* dans la seconde moitié du XX^e siècle est parfois corrélé à l'expiration de certains brevets qui auraient permis la mise sur le marché de matières concurrentes en plus grande quantité et à bas prix.

Les plasturgistes ne sont les seuls à propager cette image ésotérique. Dans *Le plastique*, Roland BARTHES affirme que le plastique « est essentiellement une substance alchimique ». Il en décrit ainsi la fabrication :

« À l'entrée du stand, le public fait longuement la queue pour voir s'accomplir l'opération magique par excellence : la conversion de la matière ; une machine idéale, tubulée et oblongue (forme propre à manifester le secret d'un itinéraire) tire sans effort d'un tas de cristaux verdâtres, des vide-poches brillants et cannelés. D'un côté la matière brute, tellurique, et de l'autre, l'objet parfait, humain ; et entre ces deux extrêmes, rien ; rien qu'un trajet, à peine surveillé par un employé en casquette, mi-dieu, mi-robot. »

Roland Barthes, 1957¹⁰⁹

L'alchimie désigne un ensemble de recherches s'intéressant à la transformation de la matière. Elle a notamment pour objet la *transmutation* des métaux, c'est-à-dire la transformation de métaux « vils » en d'autres plus nobles –le plus souvent de l'or. L'hypothèse alchimique repose sur la croyance en une unité première de la matière. Dans cette perspective, toutes les substances auraient une origine commune. Leur différenciation, leurs qualités spécifiques ne serait que le fruit des conditions extérieures imposées à cette matière. La théorie alchimiste, désormais éclipsée sur le plan scientifique, continue néanmoins à alimenter une rêverie de la matière. Nombre des récits de science-fiction et des *comics books* des années 1960 et 1970 sont ainsi construits autour de matières utopiques – parfois appelées *unobtainium*, *unobtanium* ou encore *impossibium* – dont la plupart sont dérivés du métal. Ainsi, en écho au héros troyen Achille, *Captain America* possède un bouclier fait d'un alliage métallique d'une résistance extraordinaire qui contribue à son héroïsme. Mais le *plastique* n'est pas en reste : ce matériau –lui aussi *héroïque*– a des propriétés si remarquables qu'il inspire les créateurs. Dès le début des années 1940, des bandes dessinées et *comics books* tels que *Plastic Man*, *Elastoc*, *Elongated Man* ou encore *Mr. Fantastique*¹¹⁰ s'intéressent à ce matériau. Ces parutions mettent en scène des

« Par Exemple, nombre des recettes destinées à la production des différents effets d'écaillage de tortue et d'orient de perles n'ont jamais été mis par écrit mais jalousement gardés secrets, transmis de bouche à oreille. »

¹⁰⁸ Jeffrey L. MEIKLE, « Plastic in the American machine age 1920-1950 », in Penny SPARKE, 1990, *op. cit.*, p. 44.

“Competition became a factor in 1927 when the Bakelite patent on phenol-formaldehyde resin expired. Other manufacturers rushed to open phenolic plants, forcing down the price of Bakelite, and it became possible to use the material for inexpensive consumer products.”

« La compétition devint un facteur en 1927 quand le brevet de la bakélite sur la résine de phenol-formaldehyde expira. D'autres manufactures se sont précipitées sur les phénols, elles ont dévalué le prix de la Bakélite et ont permis d'utiliser ce matériau pour des produits de consommation à bas coût. »

¹⁰⁹ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁰ *Plastic Man* est le premier des super-héros élastiques, créé par Jack COLE en 1941 il connaît un certain succès au point d'être racheté par DC Comics à partir de 1956. Renommé *Elongated Man*, le

personnages de fiction, des super-héros dont le pouvoir n'est ni de voir à travers les murs, ni d'être doté d'une force spectaculaire, mais dont le corps élastique s'étire ou se rétracte en une expression souple et polymorphe.

Cependant, les railleries à l'égard du *plastique* sont à la hauteur de sa célébration. La bande dessinée *Gaston* publiée aux éditions Dupuis s'en prend à l'élasticité devenue un symbole héroïque dans les *comics books*. Ecrite et dessinée par André FRANQUIN (1924, Belgique – 1997 France), elle met en scène le *plastique* pour l'évoquer de façon burlesque et antihéroïque. Cette attaque contre les matériaux polymères est une façon de critiquer le symbole matériel d'une époque. Dans cette parution humoristique où les gags se succèdent, le tome cinq paru en 1967 intitulé *Les gaffes d'un gars gonflé* met en scène une contre-image du *plastique*. Le canon allongé, flexible (comme désossé) et mince de Gaston pourrait renvoyer aux héros élastiques, mais il ne conserve du caoutchouc que sa mollesse. Son rapprochement avec les héros de *plastique* est d'autant plus perceptible lorsqu'il amène à son bureau une copie de lui-même grandeur nature réalisée en latex, un polymère élastomère. La poupée est si réaliste qu'elle est confondue avec le véritable Gaston, s'ensuit une série de gags où les rebondissements de la figurine se heurtant comme une balle contre les murs d'un long couloir tournent en dérision les héros de *plastique* présents dans les *comic books*. Alors que dans les *comics* le *plastique* est une ressource presque surnaturelle permettant de se tirer de toutes les situations, dans les différents *opus* de *Gaston*, les objets en polymères –notamment lorsqu'ils sont gonflés– sont toujours source d'échec. Ils sont à l'image d'une situation de brèche, à deux doigts du dégonflement ou de l'explosion.

Au-delà des personnages nés de la littérature, de nombreux groupes de musique, parfois très éphémères, se saisissent du mot *plastique*. Ce dernier se retrouve dans leurs noms de scène¹¹¹ –tel le *Plastic Ono Band*¹¹², dans les titres de leurs chansons –avec *Plastic Fantastic Lover*¹¹³– ou de leurs albums –tel *Plastic Letters*, de BLONDIE en 1978¹¹⁴.

personnage devient plus vulnérable, les lecteurs peuvent plus facilement s'identifier à lui, ce qui lui vaut d'être récompensé par l'*Allez Award* du meilleur personnage secondaire.

Plastoc est le compagnon de Concombre et Pipo. Dessiné par l'italien Giorgio REBUFFI, le personnage filiforme d'Elastoc sévit en Europe dans la revue comique *Pim Pam Poum Pipo* de 1952 à 1961.

Mr. Fantastique, aussi appelé « *l'homme élastique* », fait partie des *Quatre Fantastiques*, un des plus grands succès de Marvel Comics de 1961 à 2011.

¹¹¹ Plastic Bertrand, Plastic Pinks, Plastic Penny, Plastic Jim, ...

¹¹² Un groupe fondé par Yoko ONO et John LENNON en 1969

¹¹³ Jefferson AIRPLANE, 1967.

¹¹⁴ Andy WARHOL crée le "*Exploding Plastic Inevitable*" un show pop qui mêle performance, cinéma expérimental et musique. Il y introduit le *Velvet Underground* en 1966.

Marty BALIN, Jefferson AIRPLANE, *Plastic Fantastic Lover*, album *Surrealistic Pillow*, 1967.

Frank ZAPPA, "*Plastic people*", in *Absolutly Free*, 1967.

Walker SCOTT, "*Plastic Palace People*", in *Scott 2*, 1968.

THE KINKS, "*Plastic Man*", in *Arthur*, 1969

Jerry REED, "*Plastic Saddle*", in *Jerry Reed*, 1970

THE WHO, "*Substitute*", in *Live at Leeds*, 1970

GIANT, "*Plastic World*", in *What's in this Life for You*, 1970

BLONDIE, *Plastic Letters*, in 1978.

THE CURE, "*Plastic Passion*", in *Boys Don't Cry*, 1979

BUGGLES, *The age of plastic*, 1979

Cette omniprésence joue sur la sonorité dynamique du mot *plastic*. Lorsque ces groupes se forment, le disque vinyl a déjà envahi les rayons des disquaires. Ce support dont l'invention remonte au début des années 1950 est un objet de collection qui scelle la relation intime entre la musique et les *matières plastiques*. Les groupes qui s'approprient le mot *plastique* sont principalement issus de la scène pop ou alternative. Ils visent alors essentiellement un public relativement jeune, *les générations du plastique*.

I.1.3. Des *matières plastiques* associées à l'esprit d'une époque

La littérature consacrée au *plastique* fait apparaître plusieurs concepts périodologiques concurrents à la portée et à la signification distincte. Ainsi, au cours des recherches liminaires nécessaires à la réalisation de cette étude, les allusions théoriques à un supposé *âge du plastique* ont émaillé la lecture de nombreux ouvrages et articles. De même, les expressions « années du plastique », « générations du plastique », « plastic natives », « plastic century » ou encore « ère du plastique » sont revenues en de nombreuses occurrences sans qu'il ait été possible d'en trouver parfois des définitions claires. Chacune de ces terminologies a en effet été employée à des époques distinctes par des acteurs différents dans un but précis qu'il convient de resituer afin d'en mesurer la pertinence et d'en évaluer la popularité.

I.1.3.1. Des « années plastique » à la chronologie fluctuante

Le langage commun désigne parfois les années 1960 par l'expression « *les années plastique* »¹¹⁵. Cette métonymie est l'indice d'une appropriation culturelle et esthétique du *plastique a priori* historiquement circonscrite. Pourtant, le bornage temporel supposé des « années plastique » n'est pas toujours le même d'une publication à une autre et traduit peut-être moins une histoire matérielle qu'une évolution du regard porté sur ces matériaux.

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1990 le nombre des publications consacrées aux objets en *plastique* de l'époque Art déco augmente¹¹⁶ et conduit certains

¹¹⁵ Philippe MADEC, James HIBLOT, Gabriele BASILICO, *Les Années plastiques* [Cat. Expo. Paris, Cité des sciences et de l'industrie], éd. Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 1986.

Pierre DECROLY, *L'âge du plastique, les années soixante*, éd. Groupe Solvay et cie, Bruxelles, 1991

André Joseph DUBOIS, *Les Années plastique*, éd. Weyrich, Neufchateau, 2012.

Pierre STEPHANY, *Chapitre IV, Les années plastique*, dans Pierre STEPHANY *Les années 60 en Belgique*, éd. Racine, Bruxelles, 2006, p. 77-87.

¹¹⁶ Les évolutions dans l'appréhension des *plastiques* au sein des publications et des expositions fait l'objet d'une analyse spécifique voir I.2.2.2 et I.2.2.3.

Sylvia KATZ, *Plastics design and Materials*, éd. Studio Vista Books, Londres, 1978.

Sylvia KATZ, *Plastics: Common objects, classic designs with a collector's guide*, éd. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1984.

Michel LEO, Penny SPARKE, *Follia plastica: esposizione oggetti d'arte 1930-40-50* [Cat. Expo.], éd. Edelektron, Milan, 1984.

KATZ Sylvia, *Les plastiques de la bakélite au high-tech*, éd. Denoël, Paris, 1985.

Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne, *Le Plastique roi : objets de 1860 à 1960, collection Koelsch* [Cat. Expo du 26 septembre au 17 novembre 1985], éd. Musée des arts décoratifs de la ville, Lausanne, 1985.

auteurs à présenter les années 1930 et 1940 comme partie intégrante des *années du plastique*. Aussi n'est-il pas étonnant que l'exposition *Gli anni di plastica* organisée au Palazzo Fortuny à Venise (Italie) en 1983 se soit focalisée sur des objets essentiellement produits avant la Seconde Guerre mondiale, des artefacts issus de la culture matérielle et du design, produits notamment par Montecatini¹¹⁷. Le choix de se focaliser sur la production de cette société était pensée comme emblématique de la confection italienne de design en *plastique*. En effet, cette enseigne industrielle est à la pointe de nouvelles *matières plastiques*, distinctes de celles des années 1930. Des thermoplastiques qui seront produits en Italie et employés partout dans le monde au cours des années 1960-1970. Dans l'introduction du catalogue d'exposition¹¹⁸, Mario SCHINIBERNI précise les objectifs de la présentation au public d'une pareille collection d'objets en *plastique* :

« [L'industrie a] créé de nouveaux articles qui, absorbés par l'usage social, contribuent au changement des comportements et habitudes, tout aussi bien qu'à l'évolution des paramètres économiques et esthétiques. [...] »

Les objets moulés avec les premières matières plastiques artificielles et synthétiques constituent notre « mémoire ». Ils se font de plus en plus rares et représentent pour les nouvelles et futures générations un précieux témoignage du passé, une sorte "d'archéologie contemporaine". »

Mario SCHINIBERNI, 1983¹¹⁹

Ce travail de justification n'est pas seulement révélateur du projet scientifique de l'évènement, il tend aussi à légitimer la présence du *plastique* au sein d'une institution

¹¹⁷ Un groupe dont le collaborateur Giulio NATTA a notamment obtenu un prix Nobel en 1963 pour les résultats de sa recherche sur le développement de nouveaux polymères. Il est notamment le chimiste qui a développé le Moplen®, un polypropylène isostatique qui compte parmi les thermoplastiques les plus utilisés par l'industrie.

Le Moplen® était produit par les sociétés Polymer et Montesud contrôlées par Montecatini puis par le géant industriel et financier Montedison par suite de la fusion de Montecani (Pise, Italie) et d'Edison SpA (Milan, Italie) en 1966.

¹¹⁸ Mario SCHINIBERNI, Giovanni Klaus KOENIG, Renzo MARCHELLI, et. al., *Gli anni di plastica* [Cat. Expo. Palazzo Fortuny, Venezia, Italie], éd. Electa, Milan, 1983.

¹¹⁹Mario SCHINIBERNI, *Peché questa collezione / The Reason for this Collection*, 1983, *ibid.*, non paginé.

“Industry, especially if of considerable size, thanks to its productive activity ends by indirectly also producing culture, in that it transforms inventions into innovations, creates new articles which, absorbed into social usage, contribute toward changing behaviour and habits, as well as economic and aesthetic parameters.

A particularly relevant case of radical, revolutionary intervention in contemporary society is the discovery, development and production of plastics material, a « magic substance » that in a few years has profoundly changed our tastes and our way of doing things and therefore also radically altered the daily environment in which we live.” [...]

“The objects moulded with the first artificial and synthetic plastics materials constitute our “memory”. They are becoming rarer and rarer, and for new and future generations represent a precious testimony of the past, a sort of “contemporary archaeology”.”

muséale. Si les polymères sont invités en ces lieux, s'ils sont dignes de collection et de patrimonialisation, c'est notamment parce qu'ils sont considérés comme les témoignages, les traces d'une histoire matérielle, esthétique ou culturelle signifiante. Le choix du titre *Gli anni di plastica* n'est pas explicité, il n'est pas complété par un bornage temporel. Cette focalisation permet néanmoins à l'auteur de rappeler que Montecatini est une des sociétés fondatrices de Montedison, l'entreprise qui s'est fait connaître par la suite grâce à l'industrialisation des brevets déposés par Giulio NATTA (1903-1979, ITALIE), prix Nobel de chimie en 1963 pour ses travaux dédiés aux polymères et notamment au polypropylène¹²⁰. Ainsi, la mise en perspective donne une consistance supplémentaire à l'histoire italienne des *plastiques* en montrant qu'avant la consécration de NATTA dans le domaine de la plasturgie, Montecatini était déjà le creuset d'une excellence. Le texte laisse ainsi entendre que les *années du plastique* s'étendent à la période contemporaine de la publication comme en témoigne la référence à une « *archéologie contemporaine* » des thermoplastiques.

Dans le second texte de ce catalogue, Anna RABOLINI offre des pistes de réflexion différentes, mais ne donne pas plus de définition temporelle. En intitulant sa contribution *E vera plastica ? Un materiale, da succedaneo a protagonista di un'epoca (Est-ce un vrai plastique ? un matériau, du succédané au protagoniste d'une époque)*, elle donne aux *Années du plastique* la saveur nostalgique d'une splendeur passée. Une époque révolue où les objets manufacturés en *plastique* étaient de qualité tant par leur ingénierie que par leurs matériaux ou leur design. Elle retrace le parcours qui l'a conduite à s'intéresser aux *plastiques* Art déco. Notamment les polyphénols et les résines phénol-formaldéhydes dont la bakélite¹²¹ est sans doute le représentant le plus connu. Son intérêt personnel pour les polymères débute avec l'acquisition d'une boîte dont le rendu séduisant ne correspond pas à l'idée qu'elle se fait du *plastique*. Elle raconte comment son comportement a changé. Au départ elle avait des résistances et rechignait à mettre le prix pour acquérir un objet en matière synthétique produit par l'industrie. Puis, après des années de collection, elle affirme désormais avec humour rejeter l'acquisition des objets qui ne sont pas en « *véritable plastique* ». Cette évolution accompagne une prise de conscience : celle de la rareté et de la disparition progressive de ces matériaux synthétiques ou artificiels (Bakelite, galalithes, Rhodonite, etc.) qui ont cédé leur place à d'autres *plastiques* dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ces objets bénéficient de l'effet de rareté. Objets en *plastique* peu onéreux, ils ont parfois été jetés or depuis, les *matières plastiques* qui les composaient ne sont presque plus produites bien qu'elles soient perçues désormais comme qualitatives. La rareté en augmente la valeur perçue. L'entrée au musée de ces objets en *plastique* créés dans les années 1930 permet peut-être aux générations des années 1980 de patrimonialiser des objets en polymère qui ne sont pas aussi fortement associés à la production de masse que leurs homologues fabriqués à une époque plus contemporaine. Au milieu des années 1990, le journaliste spécialisé en pratiques commerciales Stephen FENICHELL écrivait ainsi :

« *Le plastique est devenu le matériau qui incarne notre Siècle du Synthétique précisément parce qu'il combine les caractéristiques ultimes du vingtième siècle – artificiel, jetable et de synthèse – tout en un. Le triomphe suprême des plastiques c'est*

¹²⁰ Commercialisé par Montecatini sous le nom de Moplen®.

Cecilia CECCHINI [dir.], Erika Young [trad.], *mo...moplen, Il designe dell plastiche negli anni del boom / Plastics design in Italy's boom years*, éd. Designpress, Rome, 2006.

¹²¹ Développée par le chimiste belge Leo BAEKELAND entre 1907 et 1909, la Bakélite appartient désormais à la société allemande Hexion.

la victoire de l'emballage sur le produit, du style sur la substance, de la surface sur l'essence. »

Stephen FENICHELL, 1996¹²²

À la lumière de ces propos, les barrières qui ont pu freiner la patrimonialisation et la muséification du *plastique* en Europe se devinent. Il est intéressant de noter que si les objets en *plastique* des années 1930 et 1940 sont bel et bien artificiels ou synthétiques, ils ne sont pas encore considérés comme les produits jetables issus de la société de consommation. Ce qui a conduit Anna RABOLINI à les collectionner, c'est justement leur qualité de fini et d'esthétique, des caractéristiques, qu'en premier lieu, elle n'aurait pas attribuées aux *plastiques* qu'elle connaît et qui font partie de son univers familier.

Il faut attendre les années 1990 pour que les publications et les expositions dédiées au *plastique* accordent une importance accrue aux productions des années 1960 et permettent d'associer intimement cette période aux *plastiques*, jusqu'à les confondre.

Dix ans après *Gli anni di plastica*, l'exposition *L'Utopie du tout plastique 1960-1973*¹²³ est également centrée sur des objets issus de collections privées. Présentée à Bruxelles (Belgique), elle laisse néanmoins de côté les bakélites Art Déco pour se concentrer sur des objets plus récents et définit ainsi son approche :

« Avec le recul d'une génération, cet ouvrage a pour objectif d'apprécier un ensemble des composantes de l'époque 1960-73 et d'y déceler, par l'approche du plastique, un langage commun. »

Il ajoute que cette étude « [...] s'inscrit dans un mouvement plus large et caractéristique de notre culture post-industrielle qui aspire à actualiser en permanence son propre passé. »

André L. JAUMOTTE, 1994¹²⁴

Cette citation entretient une familiarité avec l'introduction du catalogue *Gli anni di plastica* –la notion d'« archéologie du présent » a été remplacée par une volonté d'actualisation– mais les objets présentés ont changé. Philippe DECELLE (né en 1948) est le principal prêteur de l'exposition. En l'espèce, la présentation d'une collection privée est probablement l'indice d'un déficit d'objets semblables ou équivalents au sein des collections

¹²² Stephan FENICHELL, *Plastic: The Making of a Synthetic Century*, éd. HarperCollins, New York, 1996, p.5.

“Plastic has become the defining medium of our Synthetic Century precisely because it combines the ultimate twentieth-century characteristics — artificiality, disposability, and synthesis — all rolled into one. The ultimate triumph of plastic has been a victory of package over product, of style over substance, of surface over essence”.

¹²³ Philippe DECELLE, Diane HENNEBERT, Pierre, LOZE ET AL., *L'Utopie du tout plastique 1960-1973* [Cat. Expo. Bruxelles, *Fondation pour l'architecture*, 22 mars-22 mai 1994], éd. Fondation pour l'architecture, Bruxelles, éd. Norma, Paris, 1994.

¹²⁴ André L JAUMOTTE, *Le rêve orangé*, JAUMOTTE André L., DECELLE Philippe, LOZE Pierre, Diane HENNEBERT, 1994, *op. cit.*, p. 8-10.

publiques à cette époque. Elle représente différentes facettes du design en plastique : technologique, gonflable, transparent, fait de coques, ayant l'aspect d'une mousse, etc.

Il aura fallu attendre plus de dix ans après cette exposition pour qu'une importante partie de la collection Philippe DECELLE entre dans les fonds d'un musée et soit présentée de façon permanente. Depuis 2015, elle constitue le *Plasticarium* au Art & design Atomium Museum de Bruxelles (Belgique). Ce dernier est une « *vision concentrée* » de la diversité des formes obtenues en *plastique* au cours des années 1960-1973. Il regroupe dans un même espace :

« [...] Objets fonctionnels et œuvres d'art, qui, ensemble, composent la maison utopique toute en plastique ».

Philippe DECELLE, 1994¹²⁵

Une pareille réunion d'objets n'a probablement jamais existé au cours des années 1960 et 1970, mais l'effet de collection concrétise le rêve d'un intérieur complètement constitué de *plastique*, où les polymères sont présents dans toute l'étendue de leur inventivité formelle.

Cette collection n'a pas pour objectif d'être la reconstitution d'une époque. Si tous les objets appartiennent à « *un même contexte créatif* » –ou supposé tel– leur rencontre est un geste de collectionneur qui intervient après coup et témoigne de ce fait d'un regard rétrospectif déformant. À ce premier regard du collectionneur, s'ajoute un second tri opéré par l'institution muséale. Dès l'origine, seules 450 pièces issues des 2000 du fonds d'origine sont intégrées à la collection du musée et des œuvres acquises ailleurs viennent compléter cet ensemble. Ce fonds conséquent permet, de programmer des rotations de l'exposition permanente ou des focus temporaires –comme « *la collection Plasticarium et la mode* », « *La collection Plasticarium et les objets du quotidien* », etc.– tout en laissant ses réserves visibles.

Au sein du *Plasticarium* la présence du *plastique* dans les intérieurs des années 1960 est hypertrophiée de façon à traduire visuellement le dialogue qui unissait ou opposait les créateurs de cette époque au contexte industriel et à l'essor de la plasturgie. Cette muséographie met en scène le fantasme d'une époque mais ce fantasme est peut être autant celui de l'imaginaire futuriste des années 60 que l'expression d'un regard contemporain porté par l'occident sur les « années pop ». ¹²⁶

L'article de Pierre LOZE, publié dans le catalogue d'exposition *L'Utopie du tout plastique* oppose ainsi les deux temporalités :

« Notre époque, revenue au goût pour les matières naturelles, à l'exigence de l'objet exclusif, au culte des valeurs individuelles et à un certain mépris pour tout ce qui est trop évidemment industriel, doit presque faire un effort d'imagination pour retrouver la

¹²⁵Philippe DECELLE, *Introduction*, JAUMOTTE André L., DECELLE Philippe, LOZE Pierre, Diane HENNEBERT, 1994, *ibid*, p. 12-14.

¹²⁶ Elie LEON, Arnaud BOZZINI « *La collection Plasticarium peut attirer le public sans cultiver la nostalgie, Rencontre avec Arnaud Bozzini, historien de formation et directeur des expositions du nouvel Art and Design Atomium Museum de Bruxelles* », *Plastic le mag* en ligne, 8 Janvier 2016.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://plastic-lemag.com/la-collection-plasticarium-peut-attirer-le-public-sans-cultiver-la-nostalgie->
« *L'idée dès le départ était de donner une dimension collective à cette collection privée, issue de choix personnels mais qui avait séduit les responsables du projet par son exhaustivité.* »

saveur de ces années, pas si lointaines pourtant, où le goût pour les matières artificielles, produites en série, la répétitivité des gestes qui les avaient mises en forme pour en faire des biens de consommation, faisait partie des qualités mêmes de ces objets et constituaient une composante du plaisir ou de la fascination qu'ils exerçaient ».

Pierre LOZE, 1994¹²⁷

Pourtant, en dépit du « mépris » actuellement affiché par les sociétés occidentales, le *plastique* n'a pas disparu au contraire, il n'a cessé de se multiplier¹²⁸. La production de ces matériaux a doublé depuis l'an 2000 et culminait à 367 millions de tonnes en 2021 et ce, malgré une *plasticophobie* de façade. Selon une étude du *Stockholm Resilience Centre*¹²⁹ publié en 2022, la présence des *plastiques* sur Terre est telle, qu'elle est désormais quatre fois supérieure à la biomasse de tous les animaux vivants. Dans pareil contexte de croissance ininterrompue de production et de consommation de *plastique*, il est légitime de se demander pourquoi associer ces *matières plastiques* à la période des *années pop*.

L'une des réponses possibles à cette interrogation repose sur la notion de *nouveauté*, une valeur cardinale de la modernité. Dans la première moitié du XX^e siècle, le *plastique* est déjà présent mais il ne remporte pas encore d'adhésion ou d'engouement, il est synonyme de « toc ». Au contraire, après la Seconde Guerre mondiale, le *plastique* a fait ses preuves sur le terrain militaire, il a pu montrer ses capacités techniques sans être camouflé par d'autres matériaux traditionnels et il est ainsi perçu sous un nouveau jour. Dès lors la production d'objets en *plastique* ayant l'apparence de *plastique* s'intensifie. Il ne s'agit pas totalement d'une nouveauté, mais c'est dans les années 1960 qu'il est accepté par le public

¹²⁷ LOZE Pierre, *I want to be plastic*, in André L. JAUMOTTE, Philippe DECELLE, Pierre LOZE, Diane HENNEBERT, 1994, *op. cit.*, p. 26-38.

¹²⁸ Pour la France, les chiffres sont visibles sur le site internet de la fédération de la plasturgie et des composites.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023

<https://www.laplasturgie.fr/chiffres-cles-en-france-et-en-regions/>

THIBERGE Clémentine, « *Depuis 1950, l'homme a fabriqué 8,3 milliards de tonnes de plastiques* », *Le Monde*, 20/07/2017.

« *En basant leur méthode sur les chiffres de production de chaque pays, les chercheurs ont constaté qu'en soixante-quinze ans, les humains avaient généré 8,3 milliards de tonnes de matières plastiques, soit l'équivalent du poids de 822 000 tours Eiffel ou de 80 millions de baleines. Sur ces quantités gigantesques, 6,3 milliards de tonnes sont dès à présent devenues des déchets, dont seuls 9 % ont été recyclés, 12 % ont été incinérés et 79 % accumulés dans des décharges ou dans la nature. [...] la croissance de ce matériau a été exponentielle. De 1 million de tonnes en 1950, la production mondiale est passée à plus de 380 millions de tonnes en 2015 [...] »*

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

http://www.lemonde.fr/pollution/article/2017/07/19/depuis-1950-l-homme-a-fabrique-8-3-milliards-de-tonnes-de-plastiques_5162660_1652666.html

¹²⁹ Linn PERSSON, Bethanie CARNEY ALMROTH, Christopher D. COLLINS, et. al., *Outside the Safe Operating Space of the Planetary Boundary for Novel Entities*, éd. American Chemical Society, 2022. Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.est.1c04158>

et apprécié pour lui-même. Ce revirement tient pour partie à une hausse du niveau de vie propice au développement du consumérisme en Europe comme aux Etats-Unis et au Canada. Au sein de ce système consumériste, plus le *plastique* a gagné en visibilité, plus il a acquis en crédibilité. Son absence de valeur intrinsèque n'est plus un obstacle. En effet, la nouveauté est érigée en valeur culturelle, en tant que nouveauté le *plastique* a une valeur marchande, dès lors il peut s'inscrire dans un système d'échange. A la fin des années 1950, ce matériau est présenté comme une anticipation des demandes du consommateur, les publicitaires affirment qu'il incarnera le futur. Pour le consommateur il est alors valorisant d'avoir fait un bon achat, en anticipant la tendance à venir. Mieux qu'une nouveauté, le *plastique* apparaît alors comme une anticipation. Cette exagération fait du discours de promotion du *plastique* une caricature du culte de la nouveauté. Il n'est devenu à la mode qu'au prix d'une outrance : l'amplification artificielle de son caractère innovant.

Dans un cadre social et culturel où règne le culte de la nouveauté, le passé, la tradition sont conçus comme des entraves à la liberté, ce sont des attaches collectives qui freinent la manifestation de l'originalité propre à l'individu. Le *plastique* en tant que produit industriel est donc perçu comme le matériau d'une liberté. Ses possibles sont théoriquement non limités par le poids de la tradition, parfois considérée comme un synonyme de conservatisme. Cependant, en tant que matériau des années 1960 et 1970, le *plastique* n'est plus envisagé aujourd'hui comme l'incarnation de l'époque actuelle car il a perdu son caractère nouveau bien qu'il soit encore en usage. La pensée du matérialisme l'a fait basculer du statut de nouveauté désirable en elle-même (le nouveau est appréciable parce qu'il est nouveau), à celui de produit obsolète qui n'est plus utilisé que par habitude et impératifs économiques. Pourtant, certains auteurs ne s'encombrent pas de cette contradiction chronologique. Dans son compte rendu de l'exposition *A Plastic Presence*, publié dans *Art Forum*, Robert PINCUS-WITTEN (critique d'art, curateur et historien d'art ; 1935-2018 Etats-Unis) met en emphase la liberté créative née de la nouveauté de ce matériau. Il écrit ainsi :

« Travailler avec des plastiques, c'est travailler avec un matériau insidieux. Il ne possède aucune des qualités historiques, romantiques ou esthétiques qui ont traditionnellement excité l'imagination de l'homme. Travailler avec ce matériau défie l'utilisation d'outils et de matériaux traditionnels, il libère les hommes qui l'explorent ».

Robert Pincus-Witten, 1970¹³⁰

Outre cette ouverture au champ de l'art octroyée par les matériaux nouveaux, le critique souligne que cela implique pour les créateurs une « *attitude révolutionnaire* » car les solutions techniques apportées par les technologies modernes les rendent capables d'inventer « *un nouveau matériau pour chaque nécessité* ». Suivant ce constat, cela signifie que le rôle de l'artiste n'est plus uniquement centré sur l'exploration / le choix/ le travail des matériaux –un élément qui était pourtant central pour la résolution des problèmes plastiques

¹³⁰ Robert PINCUS-WITTEN, "A Plastic Presence: Exhibition at the Jewish Museum", in *Art Forum*, Janvier, 1970, p. 69.

"To work with plastics is to work with an insidious material. It possesses no historical, romantic, or aesthetic qualities that have traditionally excited man's imagination. To work with this material defies the use of traditional tools and materials it frees men to explore."

"The traditional attitude toward materials has been revolutionized; instead of adopting a given material to a specific necessity, modern technology is able to invent a new material for each necessity."

de l'œuvre d'art. Plus généralement, ce texte véhicule un certain de nombres de stéréotypes et de valeurs qui ont avant tout pour but de donner envie, en une seule page, d'aller voir une exposition. Son approche est ici non seulement en désaccord avec ses propres développements dans l'analyse des matériaux employés par Eva HESSE, mais également parfois en contradiction avec les témoignages des artistes eux-mêmes. Les artistes de la scène française interrogés par Michel MABILLE en 1970 et 1974 ont à cet égard livré des positions diverses. Certains ont notamment souligné la valeur de « laboratoire » du travail avec ces matériaux¹³¹ –permettant ainsi de se centrer davantage sur le processus que le résultat– tandis que d'autres affirment que des matières industrielles « nouvelles » n'apportent pas plus de solution ou d'innovation que d'autres matériaux¹³². Dans ce contexte, les propos de Robert PINCUS-WITTEN incarnent une volonté de s'inscrire dans un *topos* qui a la faveur de son public : le récit de la valorisation du caractère nouveau des *matières plastiques*¹³³.

Il déploie un imaginaire où les *années du plastique* sont entendues comme un « âge d'or », un moment de l'histoire où se met en place une émulation positive autour de ce matériau. Néanmoins, ce chrononyme peut désigner des périodes différentes. L'existence de cette expression agit moins comme un ancrage périodologique stable que comme le révélateur d'une façade du *mythe* de la modernité, une utopie ou une fiction qui transparaît à travers l'évolution des goûts et de l'usage des matériaux polymères.

I.1.3.2. De L'Age du plastique à l'ère du plastique

L'expression *âge du plastique* a l'apparence d'un chrononyme. Elle est apte à retenir l'attention car elle reprend certaines des caractéristiques d'autres locutions temporelles utilisées en périodisation telles que *l'âge de la pierre* ou *l'âge du bronze*. Ces dernières présupposent que l'évolution des techniques et des matériaux puisse constituer un jalon significatif susceptible d'engendrer une modification d'ampleur dans les comportements sociaux, les modes de vies, etc.

¹³¹ Michel MABILLE, thèse en histoire de l'art, sous la direction de [professeur inconnu], *Matière et manière dans la sculpture actuelle, Documents sur l'utilisation en France des matériaux nouveaux fournis par l'industrie chimique*, entretien de l'auteur avec Michel GERARD, 1^{er} décembre 1972, Université Paris I, 1975, p. 152-153.

« En tous cas, au niveau de la recherche, l'aspect « laboratoire » de l'œuvre, le plastique, sont un moyen exceptionnel ; dans ce cas, l'œuvre est libérée de l'aspect marchand, des garanties diverses qu'on lui demande en général ; c'est l'attitude, le comportement de l'artiste devant « le faire » qui compte et les plastiques offrent un champ de recherche illimité. »

¹³² Michel MABILLE, 1975, Op Cit., entretien de l'auteur avec Hermine CHASTANET CROS, 8 janvier 1973, p. 161-162.

« Les matériaux nouveaux ont-ils apporté au sculpteur de nouvelles formes de dialogue avec la matière ? des « manières » vraiment nouvelles ?
Pas plus qu'aux autres époques... »

¹³³ C'est également la stratégie qui est employée à plus large échelle par le théoricien des nouveaux média Douglas M. DAVIS dans son article.

M. DAVIS « Art and Technology The New Combine », in *Art in America*, janvier-février, n° 56, 1968, p. 29-37.

“As surely as technology has transformed our daily lives, so it is invading all the arts”

Ces divisions instaurées au XIX^e siècle figurent encore dans certains ouvrages de vulgarisation au XX^e siècle, mais sont essentiellement considérées aujourd'hui comme des catégories obsolètes sur le plan scientifique. Suivant les théories de l'archéologue danois Christian Jürgensen THOMSEN (1788-1865, Danemark) la Préhistoire pourrait être divisée en trois âges¹³⁴. Cette théorie était avant tout un système de classification fondé sur les étapes supposées d'un développement technologique humain. Elle était orientée vers une présentation pédagogique des objets de fouilles exposés en musée. Il s'agissait d'une tripartition rhétorique et idéologique ayant pour but de rendre visible un « progrès ».

Le rappel du caractère caduc de cette théorie des trois âges conduit à appréhender la notion *d'âge du plastique* avec précaution, voire avec un sentiment de défiance, accru par la méconnaissance des origines de cette expression, présente aussi bien dans des écrits scientifiques, que des publicités ou des parutions journalistiques¹³⁵. Néanmoins, si l'appréhension périodologique de *l'âge du plastique* est sujette à caution, l'existence de ce chrononyme est en soi un phénomène à prendre en considération.

Un chrononyme est une expression à la fois ouverte et fermée. Ouverte parce qu'elle permet d'appréhender une communauté sociale élargie et que sa dénomination facilite l'intégration de nombreuses associations d'idées. Elle est également une clôture, un bornage en ce qu'elle cherche à singulariser une portion de temps et un espace particulier. Elle agit sur le modèle rhétorique de la métonymie temporelle. En effet, les chrononymes traduisent un regard particulier sur une communauté, une époque ou un espace donné. Ils mettent en avant l'envie de nommer une période passée ou actuelle. Comprendre l'apparition de ces chrononymes, en percevoir les évolutions sont donc un enjeu.

Historiquement, la notion *d'Age du plastique* semble pour partie issue du discours industriel des débuts du XX^e siècle¹³⁶. L'expression était alors une façon de parler du présent.

Dès les années 1920, l'avènement du *Plastic age* était pour les industriels une façon de donner par le langage une valeur périodologique consistante à leurs matériaux. Ce chrononyme étant envisagé comme un argument de marketing¹³⁷. L'origine industrielle

¹³⁴ L'âge de la pierre, l'Age du bronze, l'âge du fer. Le premier, *l'âge de la pierre* serait caractérisé par la capacité de l'Homme à fabriquer des outils en pierre grâce à l'usage de la force et à maîtriser le feu produit par friction de silex, un élément minéral. À la fin de l'âge de la pierre, les communautés se sédentarisent dans des lieux propices à la culture et à l'élevage, ils commencent à ériger des monuments mégalithiques. L'âge de bronze qui lui succède reposera moins sur la découverte des métaux que sur le développement de la métallurgie, et plus largement la transformation de la matière par le feu. Ainsi, alors que la technicité de l'âge de pierre reposerait essentiellement sur la force et l'énergie animale, celle de l'âge du bronze impliquerait une maîtrise de l'énergie thermique dont les développements s'intensifient à l'âge du fer grâce à l'évolution des fours.

¹³⁵ Jeffrey L. MEIKLE, 1995, *op. cit.*, p. 64 et 328.

¹³⁶ Jeffrey L. MEIKLE, 1995, *ibid.*, p.2.

“As far back as 1927, publicists for the industry proclaimed a Plastic Age equal in historical significance to earlier ages of bronze, iron, gunpowder, or steel.”

« Dès 1927, les publicistes de l'industrie proclamaient un âge du plastique d'une importance historique équivalente à celle des âges antérieurs du bronze, du fer, de la poudre à canon ou de l'acier. »

¹³⁷ En 1953, la campagne de la société DuPont de Nemours pour le film cellophane avait pour slogan “The best things in life come in cellophane” ou « les meilleures choses de la vie viennent dans

présumée de cette locution temporelle l'éloigne d'une démarche purement historique : elle n'est pas le résultat d'une recherche historiographique approfondie. Elle est conçue comme un élément de persuasion guidé par un objectif publicitaire, voire par des fins propagandistes¹³⁸. Les plasturgistes ont un intérêt à faire valoir l'existence d'un *Age du plastique* dans leurs différentes formes de communication. Cette notion leur permet non seulement de porter à la connaissance du public l'existence de leurs produits mais aussi de les inscrire dans une pluralité significative. Une force du nombre qui a pour but d'affirmer la valeur des *plastiques*. Elle s'exprime au sein d'actions ou de formats publicitaires conçus aussi bien comme le lieu d'une visibilité sociale que comme le support de l'affirmation d'une image de marque. Ces publicités n'ont pas pour seul objectif de susciter un achat, elles construisent un univers identifiable voué à servir de socle tangible aux projections des consommateurs.

Dès lors, les grandes thématiques déployées par les promoteurs des composites ont trait à la modernité, au confort, au rationalisme ou à la liberté. Leurs communications reposent sur le *mythe* de l'infaillibilité de la science –dont sont issus nombre des *plastiques* commercialisés– de ses progrès continus, de sa capacité à rendre les vies meilleures et à élever les produits issus de savoir-faire technique au-dessus de la nature. L'affirmation de ces idées, dépouillée de tout artifice ou enrobage, peut sembler simpliste. Une idéologie similaire est pourtant encore identifiable dans certains supports de communication produits par les plasturgistes à une époque plus récente. Ainsi, Jean MARECHAL, président du Centre de promotion des composites, érige le *plastique* en « *conquête* » dont il affirme la valeur périodologique et hégémonique. En 1992, il déclare :

« *Matériaux du 21^e siècle, les composites ont transformé le mode de vivre sans que les habitants de la planète en prennent conscience. Ils sont passés plus facilement de l'âge du fer à celui des composites que de l'âge du feu à celui de la pierre taillée.*

[...] *500 ans après Christophe Colomb, on s'embarque aujourd'hui, grâce aux composites, à la conquête du 6^e continent : la lune. Demain, séjourner sur la lune (les projets existent déjà) sera plus facile que de coloniser une terre inconnue il y a cinq siècles »*

Jean Maréchal, 1992¹³⁹

Pourtant, la valorisation par les industriels de la notion d'*Age du plastique*, n'a pas été suffisante pour produire une adhésion unanime. Au contraire aux yeux de certains utilisateurs cette expression rendait possible la comparaison, un acte qui n'était pas toujours au bénéfice des composites. À échelle de la pierre ou du bronze, le *plastique* peut apparaître comme une

de la cellophane ». L'image qui l'accompagnait montrait un dessin de cigogne apportant un bébé dans le fameux film *plastique*.

¹³⁸ Dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, la promotion du *plastique* devient également un enjeu de propagande. Il s'agit pour les différentes puissances en conflit de valoriser leur capacité industrielle et leur puissance technologique ou d'éveiller un sentiment de fierté patriotique. L'équipement militaire, gourmand en *matières plastiques*, mobilise une part importante des volumes de production.

¹³⁹ Jean MARECHAL, *L'art des Composites*, in François BARRE, Jean MARECHAL, Claude FAURE, 1992, *op. cit.*, p.9.

pâle copie, un archétype du *toc*. Jusqu'au milieu des années 1930, les *matières plastiques* étaient alors essentiellement raillées pour leur capacité à mimer l'apparence d'autres matériaux naturels plus onéreux tels que l'ivoire, l'écaille ou les perles fines.

La défiance à l'égard de *l'Age du plastique* se prolonge après la Seconde Guerre mondiale. Les partisans de la reconstruction et du modernisme y voient une expression enthousiasmante apte à traduire le changement tandis que des voix opposées s'en servent pour remettre en cause la société de consommation, la machinisation et l'artificialisation jugées déshumanisantes. Un phénomène antagoniste qui s'accroît dans les années 1970. Le choc pétrolier de 1973 a un impact sur la production de *plastique* et souligne un point de fragilité de ce colosse industriel. L'état de santé des ouvriers de la plasturgie –notamment ceux qui sont en contact avec le styrène– commence à être perçu comme un indicateur alarmant sur le plan sanitaire. De même, la gestion des déchets *plastiques* devient une préoccupation de plus en plus fréquente pour les ménages et les municipalités¹⁴⁰. Ces événements et mutations remodelent le regard porté sur le *plastique*. Les utilisateurs sont de plus en plus nombreux à exprimer leurs doutes ou leur rejet. Les reproches adressés à ce matériau sont multiples. Il est le tour à tour stigmatisé comme étant l'agent de dépendances stériles, comme un artefact dont le potentiel envahissant doit être contenu ou comme une substance nuisible à la santé, à la vie, à l'environnement, etc. En France, un phénomène d'actualité récent tel que l'interdiction des pailles et des sacs en *plastique* à usage unique s'est accompagné d'un discours médiatique et institutionnel de remise en question de ces matériaux polluants dont le devenir déchet est un sujet de préoccupation public et privé.

Il ne s'agit plus seulement de s'attaquer à un éventuel *Age du plastique* pour le détruire sur le plan conceptuel, mais aussi de lutter contre une réalité chronologique et comptable. Après la Seconde Guerre mondiale, les polymères connaissent un essor si considérable que, au cours des années 1970, certains pays occidentaux ont vu leur consommation de *plastique* dépasser celle de l'acier, matériau qui était jusqu'alors privilégié par les industries. La visibilité avec laquelle le *plastique* est montré pour lui-même l'expose à de nouvelles critiques. Les capacités de ces matériaux de substitution et l'accroissement de leur production peuvent être interprétés comme un envahissement, une démultiplication non maîtrisable.

Dans *Galactic Pot-Healer* (publié en France sous le titre *Le Guérisseur de cathédrales*) l'auteur de science-fiction américain Philip K. DICK (Philip Kindred DICK, 1928-1982) imagine en 1969 une société futuriste de la machine et du *plastique* où les humains vivent désœuvrés et sans espoir. Dans cette relecture du mythe de *Faust*, c'est à dessein que le romancier choisi de faire de son personnage principal un réparateur d'objets en céramique, un matériau décrit comme rare car issu des survivances du passé. Dans le roman, l'espace extérieur est à peine brossé, mais le lecteur perçoit la plastification de l'environnement. Au sein de l'intrigue sont mis dos à dos un monde surindustrialisé synonyme d'un futur stérile et sans avenir et un monde extraterrestre dans lequel les objets céramique produits en terre existent

¹⁴⁰ Jean BERN (réalisateur) ; Michel PERICARD et Louis BERIOT (producteurs), *Les plastiques ; les déchets de l'an 2000*, dans l'émission intitulée *La France défigurée*, diffusée par l'Office National de Radiodiffusion Télévision Française, 22 avril 1973, 18min 24s.

Archive INA ; dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.ina.fr/video/CAF93027827/les-plastiques-les-dechets-de-l-an-2000-video.html>

toujours et dans lequel l'action est encore possible. À travers cette symbolique c'est aussi l'utopie du *plastique* qui est remise en cause, car elle apparaît comme sclérosante.

Pourtant, qu'il soit contesté ou apprécié, le poids du *plastique* apparaît comme un élément matériel et social signifiant aux yeux de certains théoriciens. Aux Etats Unis, des essais tels que *Plastic : the Making of Synthetic Century* écrit par Stephen FENICHELL ou *American Plastic, a Cultural History* de Jeffrey L. MEIKLE, insistent sur le rôle historique des titans de la plasturgie dans le développement économique et s'intéressent aux usages sociaux de ces matériaux. Ils en soulignent la dimension hégémonique et contextuelle, pour l'ériger en acteur d'une domination idéologique et culturelle. Ils établissent une chronologie de l'apparition des matériaux synthétiques et des sociétés qui les usinent, ils évaluent leurs quantités de production. Ils étudient le remplacement progressif d'objets manufacturés en matériaux traditionnels par leurs équivalents en matières polymères. Leurs recherches commencent avant les années 1930 et s'étendent au-delà des années 1980.

Plus récemment, la littérature critique semble avoir délaissé la notion d'*âge du plastique* au profit de celle d'*ère du plastique*.

En 2016, le site *Slate* –un magazine d'information en ligne à grande audience– s'interrogeait ainsi : « *De tous les matériaux qui nous entourent, quel est celui qui pourrait le mieux définir notre époque ?* » dans un article dont le titre « *Bienvenue dans l'âge du plastique* » orientait quelque peu la réponse¹⁴¹. Issu d'une enquête menée auprès d'archéologues et de scientifiques, l'article propose de nouveaux développements. Il souligne l'omniprésence matérielle du *plastique* tout en affirmant qu'il est « *plus difficile à relier à d'importants changements sociaux* » que la « pierre » ou le « fer » en leurs temps. Cependant, sans en nier l'éventuelle pertinence périodologique, l'article suggère que l'impact du *plastique* est moins social ou sociétal que géologique. S'appuyant sur le caractère non dégradable de certains éléments en *plastique*, il souligne que ces derniers laissent une trace permanente de leur existence et modifient les écosystèmes en changeant la nature même du monde. Cet argument traduit un changement de regard qui amène les autrices à conclure leur article en affirmant que cela « *signifie que nous pourrions non seulement vivre dans l'âge du plastique, mais également dans l'ère du plastique.* ». Une pareille assertion prend place dans un contexte théorique où la notion d'Anthropocène est largement débattue bien qu'elle ne fasse pas l'unanimité. Elle met en avant l'idée selon laquelle les logiques périodologiques convoquées par la notion d'*âge du plastique* et d'*ère du plastique* ne sont pas les mêmes. Alors que la première est à échelle des temps technique et civilisationnel, la seconde s'intéresse aux temps géologiques. Les deux notions existent mais ne désignent pas nécessairement les mêmes aires géographiques et les mêmes temporalités. En dépit de leur proximité, ces deux locutions recouvrent des concepts distincts. L'*ère du plastique* n'a plus pour vocation d'être un chrononyme –un moyen d'envisager un espace-temps social. Elle

¹⁴¹ Cara Giaimo, Florence Delahoche (Trad.), « *Bienvenue dans l'âge du plastique* », in *Slate*, en ligne, 14 novembre 2016.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

http://www.slate.fr/story/127808/bienvenue-age-plastique?fbclid=IwAR0Wh6uJ5vh-z1WejCzGb-CaUfuMxhklsFtL3JkJR14oz1zuZ4XUR6AN_OA

L'article envisageait plusieurs propositions : l'âge du silicium, l'âge de l'aluminium, l'âge du plutonium, l'âge de l'électricité, l'âge du *plastique*. Le mot « *bienvenue* » est probablement un clin d'œil au titre français du film d'anticipation « *Bienvenue à Gattaca* » où la science-fiction rejoint le film noir.

oriente le discours sur les polymères en se focalisant sur le temps géologique. Ce changement de paradigme répond au *geological turn* né de la prise en considération de l'incidence des activités humaines sur la biosphère et l'écosystème terrestre au sein de la théorie de l'Anthropocène.

L'ère du plastique ne se concentre pas uniquement sur la foule des déchets polymères et des objets en *plastique* qui font partie de la culture matérielle contemporaine, elle repose également sur un changement géologique. Depuis 2013¹⁴², des chercheurs ont créé le mot *plastiglomérat* afin de désigner les matériaux qu'ils ont trouvés dans les océans et sur les rivages. Il s'agit d'un *anthropolithe* –un rocher né de l'activité humaine– issu de l'agglomération de déchets –pour l'essentiel constitués de *plastiques*– et d'éléments naturels. La présence de ces « nouvelles roches » suggère la possibilité d'une fossilisation des *matières plastiques* par sédimentation.

La connaissance de ces modifications des sols, de la nature même du monde terrestre, constitue un point de fascination pour de nombreux artistes. Ainsi en 2013, Jean-Pierre BRASZ (né en 1947, France) crée la *Manufacture des roches du futur*[®] qui a pour objectif de :

« [...] *décrire par tous moyens scientifiques et poétiques les roches qui pourraient se former sur terre dans des avenir proches ou très lointains et de réaliser des fac-similés de ces hypothétiques matières géologiques* ».

Jean-Pierre Brasz, 2013¹⁴³

Ce travail artistique prend la forme d'un faux projet de recherche entrepris par une institution scientifique fictionnelle : *le musée du gravat*, une *manufacture* qui émet des bulletins scientifiques et artistiques, donne à voir des collections¹⁴⁴.

D'autres artistes comme Shahar LIVNE (née en 1989, Israël) inventent également de nouvelles matières à partir des déchets *plastiques*, inspirées des plastiglomérats. Interviewée par le magazine italien *Domus*, la créatrice déclare que « *le plastique deviendra un matériau de nostalgie [parce que] tôt ou tard nous ne serons plus en mesure de le produire*

¹⁴² Patricia L. CORCORAN (géologue), Charles J. MOORE (océanographe) et Kelly JAZVAC (plasticienne), "An anthropogenic marker horizon in the future rock record," in *GSA Today*, vol. 24, n 6, juin 2014. Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.geosociety.org/gsatoday/archive/24/6/pdf/i1052-5173-24-6-4.pdf>

¹⁴³ Jean-Pierre BRASZ, site internet de la Manufacture des roches du futur[®]

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<http://www.jpbrasz.com/MANUFACTURE/>

¹⁴⁴ Cette démarche peut être assimilée à un système pataphysique. L'artiste imagine une matière et la fabrique. Mais cette matière fabriquée existe déjà, formée par sédimentation dans les océans.

Ce processus n'est pas sans rappeler les solutions prônées par Jean BAUDRILLARD.

Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, éd. Gallimard, Paris, 1976, p.12.

« *Contre un système hyperréaliste, la seule stratégie est pataphysique, en quelques sorte, « une science des solutions imaginaires », c'est-à-dire une science-fiction du retournement du système contre lui-même, à l'extrême limite de la simulation, d'une simulation réversible dans une hyperlogique de la destruction et de la mort.* »

et de l'utiliser [...]»¹⁴⁵. Dans cette perspective, les polymères sont de moins en moins associées au *futur* ou perçus comme un matériau d'avenir. Cependant, dans l'hypothèse – de plus en plus probable – d'une raréfaction des énergies fossiles, les *plastiques* auraient à nouveau de la valeur, car une partie d'entre eux ne pourraient plus être fabriqués. Cette dimension « nostalgique » évoquée par la designer Shahar LIVNE est explicitement présente dans les publications adressées aux collectionneurs d'objets en *plastique* ou aux amateurs de design dès les années 1970.

Au sein de cette étude, les notions d'*âge du plastique* et d'*ère du plastique* demeureront au second plan, mais serviront ponctuellement à la compréhension de certaines notions où de certaines œuvres. Le passage de l'une à l'autre est perçu comme l'indice d'une modification de notre rapport au *plastique*. L'association actuelle des polymères aux années pop' est un regard rétrospectif sur une période donnée. La question qui se pose alors est de savoir si les générations des années 1960 et 1970 ont identifié les affinités ou répulsions spécifiques qui les unissaient à ces matériaux industriels.

I.1.3.3. Des Générations du plastique

Dans les années 1960, la « nouveauté » des *matières plastiques* est exagérée par leur accompagnement commercial. Certaines matières présentées comme novatrices existaient déjà à la veille de la seconde Guerre Mondiale à l'instar du P.V.C., du Polyéthylène, du polyuréthane ou du téflon®. Ce qui a changé, c'est la façon dont elles sont commercialisées, présentées et utilisées. Initialement dissimulées, dédiées à des usages spécialisés à haut degré de technicité ou d'un prix conséquent¹⁴⁶, elles sont devenues visibles et communes.

Les enfants du *baby-boom* et leurs parents constituent les premières générations à grandir communément avec le *plastique*. L'histoire matérielle de ces générations semble attester de l'imprégnation du *plastique* dans les objets usuels, notamment ceux qui sont associés au plaisir et à la création artistique. Pellicules de films et de photographies en *plastique* ou Celluloïd, toiles de polyester et peintures acryliques, disques à microsillons en polyvinyle ... La démultiplication de jeux d'enfants emblématiques en matériaux polymères tel qu'en 1959 la poupée Barbie® ou, en 1958, les briques de Légo® en *plastique* telles qu'elles existent encore aujourd'hui¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Salvatore PELUSO, Shahar LIVNE: "La plastica diventerà un materiale nostalgico", in *Domus*, 31 juillet 2019.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

https://www.domusweb.it/it/pubbliredazionale/2019/07/31/speciale-mapei/shahar-livne-intervista.html?fbclid=IwAR3P0u_Jw2qvEumQhYaMkDLQBFdv6Y_x3MMqzxbToQZFL4uNE-Bhl-3trRk

« *Stiamo arrivando a quello che è stato definito come 'il picco del petrolio', che è una risorsa non rinnovabile, o che si rinnova molto lentamente. Ciò significa che prima o poi non potremo più produrre e utilizzare più la plastica.* »

¹⁴⁶ Avant la péremption de certains brevets, des plasturgistes exerçaient un monopole de la fabrication et de la commercialisation des *matières plastiques*. Ainsi, ils pouvaient pratiquer des prix élevés puisqu'ils n'avaient pas de concurrence.

¹⁴⁷ Cette étude demeure centrée sur les pays européens et nord-américains.

En somme, ce que les années 1960 et 1970 permettent au *plastique*, c'est de gagner en visibilité en tant que matériau. Il n'est plus cantonné au rôle d'imitation des matières traditionnelles mais peut assumer sa nature polymère sans être dissimulé. Le développement industriel favorise l'usage massif du *plastique*, il s'accompagne de changements socioculturels et fait évoluer les modes de vie, les rapports aux loisirs, au « beau » et au confort¹⁴⁸. Si le *plastique* a connu un véritable bond après la guerre, il semble que ce soit à la fin des années 1950 que le *mythe du plastique* trouve ses origines. Ce *mythe* est fondamentalement lié à la « naturalisation » du matériau, à sa banalisation, mais aussi à son pouvoir de substitution qui le rend indispensable.

Dans *Playtime* de Jacques TATI, un film produit en 1967, le protagoniste *Monsieur Hulot* est en proie aux artefacts d'une modernité obsédée par le futur, la production, la consommation, le design, l'ergonomie, etc. Un monde où la vie semble dominée par « l'expérience produit ». Alors qu'il a un rendez-vous important, *Monsieur Hulot* se perd dans un dédale de bureau en *open space* avant d'être conduit vers une salle d'attente qui prête ses parois de verre à une exposition de photographies. Cette expérience commune de la salle d'attente se trouve transformée par les matériaux. Le sol en plaques synthétiques et glissantes rend la marche aventureuse et les sièges en *plastique* disponibles se révèlent étonnants. Après s'y être inconfortablement assis une première fois, *Monsieur Hulot* se relève et inspecte le siège, s'en méfie et le tâte. La matière ploie sous lui, et même lorsque ce poids est retiré elle possède une résilience, et ne reprend sa forme que lentement en un mouvement sonore. *Monsieur Hulot*, contraint de s'asseoir s'il ne veut pas patiner sur le revêtement de sol, retente l'expérience, continuant à observer ce mobilier douteux. Pour lui, c'est une expérience peu usuelle qui se démarque du quotidien qui est le sien, construit avec des matériaux traditionnels. Les polymères demeurent pour *Monsieur Hulot* cette matière suspecte et aliène –parce que considérée non plus comme une nouveauté mais comme une anticipation, elle peut être perçue par les oubliés du consumérisme comme une rupture radicale, sans lien à la tradition, elle ne peut exister qu'au titre de produit non-humain. Au contraire, un jeune monsieur qui l'a rejoint dans la salle d'attente s'assied sur ce même modèle de siège sans difficulté, et sans sourciller au bruit produit par l'assise s'écrasant sous son poids. Le *plastique* fait partie de son quotidien, c'est pour lui une expérience commune. Ainsi ce passage rend explicite la diversité des rapports aux objets en *plastique* selon l'âge des utilisateurs. Il met en évidence une rupture générationnelle entre ceux qui ont grandi avec le *plastique* et ceux dont l'expérience domestique a été dominée par le contact des matériaux dits traditionnels. Les générations du *baby-boom* sont perçues comme des *générations du plastique* à la fois par leurs aînés qui ont connu un monde où le *plastique* était minoritaire et par leurs petits-enfants ou arrière-petits-enfants qui ont en héritage la gestion de tonnes de déchets en *plastique*.

¹⁴⁸ Jeffrey L MEIKLE., 1995, *op. cit.*, p.1.

“Object of plastic have so proliferated that we take them for granted. Plastic has been naturalized.”

« Les objets en plastique ont tellement proliféré que nous les prenons pour acquis. Le plastique a été naturalisé »

Jeffrey L MEIKLE., « Material Doubts: The Consequences of Plastic », *Environmental History*, Vol. 2, n°3, juillet, 1997, p. 278-300.

Depuis le milieu des années 1990, des associations engagées dans la défense de la faune marine ont alerté le grand public de la dangerosité des *plastiques* pour les organismes aquatiques. Ces dernières années, ce discours écologique a gagné en portée médiatique et des initiatives locales de « nettoyage » sont relayées à travers plusieurs médias. L'ONG *Surfrider*, œuvrant pour la protection des océans a notamment mis en place une collecte des *déchets plastiques* le long du littoral de Biarritz (France), impliquant des classes de primaire¹⁴⁹. Cette action éducative datée de 2012 avait pour slogan « *dépassez la génération du plastique* ». Cette injonction sonne comme un appel à l'action écologique individuelle, elle apparaît également en creux comme un rejet des comportements de la génération précédente. Cependant cette « *génération du plastique* » n'est jamais explicitement définie, elle se devine à ses déchets envahissants et délétères. Dans les actions telles que celles portées par *Surfrider*, le *plastique* n'apparaît pas seulement comme une pollution à éradiquer ou à faire disparaître mais aussi comme une mauvaise influence qui instille une culture du jetable et de l'interchangeable, peu compatible avec l'idée de « soutenabilité » au cœur du projet écologique. C'est donc une opposition à la fois matérielle et idéologique. Cependant, les textes qui ont accompagné cette campagne de collecte des *déchets plastiques* ne proposent pas de définition de la notion de ce qu'est cette « *génération du plastique* ». Elle demeure une foule anonyme sans âge ni nationalité ou profil spécifique.

Si l'on considère que les « *générations du plastique* » sont celles pour qui l'emploi des polymères semble une évidence non questionnée, alors ces dernières voient le jour à partir des années 1940 aux États-Unis et dans certains pays européens. Dès leur naissance les enfants sont habitués à la présence rassurante du caoutchouc (un polymère élastique) qui constitue leurs tétines et l'embout de leurs biberons, remplaçant progressivement le sein maternel. Certains sont également équipés de couches jetables en cellulose renforcées de nylon. Leur hygiène est garantie par des produits conditionnés dans un flacon de *plastique*, ils sont habillés de textiles synthétiques d'entretien plus aisé, jouent avec des poupées et des toupies faites de matériaux polymères. Ils ont accès à de la nourriture fraîche emballée dans du *plastique* qu'il s'agisse de sachets de conditionnement tels que commercialisés en magasin ou des boîtes hermétiques dans lesquelles les parents ont protégé le repas ou le goûter de leur enfant. Ils mangent dans des cuisines ou des salles à manger où les tables en bois massif ont souvent cédé la place à leur équivalent constitué d'un piètement tubulaire en aluminium et d'un plateau en bois ou bois mélaminé recouvert de *plastique* stratifié tel que le Formica®. Ces mêmes enfants sont parfois récompensés par des bonbons dont l'emballage en *plastique* contribue à renforcer l'attrait, par son trésor de brillance métallique, son bruisant déballage reconnaissable et ses petites ailes froufrouteuses qui invitent à la manipulation, au plaisir du déshabillage. Ils partent en vacances en bord de mer, munis de leur seau en *plastique*, de leurs bouées, brassards ou

¹⁴⁹ AFP, « Une brigade d'enfants pour nettoyer la plage de Biarritz », in *20 minutes*, en ligne, 22/03/2012.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.20minutes.fr/planete/environnement/903143-20120322-brigade-enfants-nettoyer-plage-biarritz>

matelas pneumatiques, ils jouent aux raquettes, au Frisbee® ou au *Hula-hoop*® de la société Wham-O®¹⁵⁰, chaussés de leurs sandales de plage de la marque Méduse®¹⁵¹.

L'imaginaire en *plastique* est né, le matériau devient une fausse évidence dont l'empire ne cesse de grandir. Les enfants qui grandissent dans les années 1960 et 1970 ne sont pas les seuls à être sous l'influence de ces matières, les adultes succombent également au charme des objets manufacturés en *plastique* qui gagnent en attractivité dans la seconde moitié des années 1950 car ils sont perçus comme « nouveaux » et qu'ils marquent une césure matérielle avec la vie « d'avant-guerre ».

I.2. Une valorisation esthétique des matériaux industriels et un saisissement artistique des *matières plastiques* encouragés par l'industrie.

Le *plastique* gagne toutes les sphères de la création depuis les *artisans* qui suivent scrupuleusement les consignes techniques, aux créateurs autodidactes qui s'emparent de matières prêtes à l'emploi, des designers qui collaborent avec des plasturgistes aux artistes qui expérimentent avec ces matières. Néanmoins l'appropriation artistique des *plastiques*, n'a pas fait l'objet d'une reconnaissance marchande et institutionnelle immédiate et généralisée, ces matériaux vont mettre du temps à gagner en visibilité au sein des galeries, biennales et musées. Ils s'infiltrèrent progressivement au sein des expositions dédiées à l'art contemporain avant de faire l'objet de manifestations spécifiques. Dès la fin des années 1960, des institutions artistiques Américaines d'envergure promeuvent la création artistique en *plastique* auprès du grand public et sont parfois soutenues dans ces démarches par des industriels. Les plasturgistes ont régulièrement cherché à provoquer la rencontre entre leurs produits et les artistes¹⁵². Ils ont fréquemment participé au financement ou au patronage d'expositions et d'éditions relatives au *plastique* dans l'art.

¹⁵⁰ Le *Frisbee* est initialement inventé par Walter Frederick MORRISON à partir d'un plat à tarte de la Frisbie Pie Company®, d'où il tire son nom. En 1948, Walter Frederick MORRISON, sa femme Lucile MORRISON et Warren FRANSCIONI commercialisent une première version du *frisbee* en *plastique*, la *Flyin'saucer* réalisée en bakélite. Des années plus tard, en 1957, la Wham-o toy compagny®, leur rachète le brevet et surfe, elle aussi, sur la tendance *space age*. Elle commercialise le *frisbee*, rebaptisé *Pluto Platter* sous forme de thermoplastique coloré et injecté dans un moule. Inspiré d'un jeu australien traditionnel, fait de bambou, la version en polyéthylène haute densité du Hula-Hoop®, connaît un grand succès dès sa commercialisation en 1958 par la société Wham-o toy compagny®.

¹⁵¹ La Sun® (1946) est un modèle de sandales de plage emblématique de la marque Méduse®. Réalisée en billes de PVC transparentes et colorées injectées à chaud dans un moule. Ces chaussures fabriquées en France sont très reconnaissables avec leur épaisse semelle à picots et leur aspect tressé.

¹⁵² D'autres industries ont également été mécènes, c'est le cas de l'entreprise du cigarettier Philipp Morris inc. qui a partiellement financé la gigantesque exposition *A Plastic Presence* en 1969-1970 (Jewish Museum, 19 novembre 1969-4 janvier 1970, Milwaukee Art Center, 30 Janvier - 8 Mars 1970, San Francisco Museum of Art 24 avril -24 mai 1970). Un évènement qui réunissait plus de quarante-cinq artistes dont six femmes : Eva HESSE, Louise NEVELSON, Helen PASHGIAN, Vera SIMONS, Sylvia STONE, Racelle STRICK.

I.2.1. Une fabrication et une valorisation des œuvres en *plastique* encouragée par les industries

L'usage du *plastique* en sculpture n'est pas une innovation des années 1960. Déjà dans les années 1920, des artistes d'avant-garde s'en étaient emparés pour la réalisation de leurs œuvres les plus audacieuses¹⁵³. Mais ce que voit naître la fin des années 1950, c'est la généralisation de l'emploi du *plastique* dans tous les objets de la vie quotidienne, ainsi que la multiplication de ses emplois en art.

Cette généralisation ne va pas de soi, elle suppose une accessibilité matérielle et technique de ces matériaux issus de l'industrie. Elle a également pour préalable nécessaire un saisissement esthétique de ces substances qui n'avaient pas été conçues à cet effet. Ce constat invite à identifier et à mettre en lumière certains des éléments matériels qui ont facilité l'appropriation par les artistes –et plus particulièrement par les sculptrices– de *matières plastiques* issues de l'industrie qui ne leur étaient pas destinées *a priori*.

Le premier facteur d'appropriation, tient probablement pour partie à une tendance plus générale qui a poussé les artistes du XX^e siècle à s'éloigner des *médiums* traditionnels et à s'intéresser notamment aux matériaux industriels tels que le béton ou l'acier. Dans le cas des polymères, aussi bien aux Etats-Unis qu'en Italie, et dans une moindre mesure en France, les industries ont cherché à entretenir une relation privilégiée avec des artistes choisis, susceptibles de donner une valeur culturelle à leurs matériaux par leur visibilité médiatique ou par leurs capacités à en sublimer la mise en œuvre. Dans le but d'encourager les artistes à utiliser les *matières plastiques* sous brevet, les firmes conçoivent des matériaux qui leur sont spécifiquement destinés et invitent les créateurs à devenir leurs collaborateurs. Elles s'assurent également une légitimation de leurs savoir-faire et de leurs produits en contribuant au financement de certaines expositions grand public d'œuvres en *plastique*.

I.2.1.1. Des *matières plastiques* conçues spécifiquement pour les artistes

Dans la première moitié du XX^e siècle, les plasturgistes se livrent à une bataille des brevets d'industrie au cours de laquelle chacun protège jalousement ses matériaux uniques. Les *plastiques* qu'ils produisent sont alors envisagés comme des matériaux conçus pour des destinations spécifiques et spécialisées mis en forme industriellement. Passé une période n'excédant pas vingt ans, les brevets tombent dans le domaine public et peuvent être exploités par des concurrents sous un autre nom, sous réserve qu'une certification d'exploitation leur soit délivrée. Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, nombre de *matières plastiques* autrefois « secrètes » sont désormais commercialisées par plusieurs firmes qui doivent se démarquer les unes des autres, bien qu'elles proposent des substances semblables. Il est dès lors nécessaire de rendre ces matériaux déjà connus désirables. Il convient alors de stimuler l'imaginaire des entreprises et des consommateurs en valorisant des possibilités esthétiques et techniques qui ont peut-être été sous-exploitées. L'image de marque prend désormais une place prépondérante et il est nécessaire pour les élites commerciales et industrielles non seulement de gagner en visibilité mais aussi de se faire une place au sein de la modernité sociale, culturelle et mondialisée.

¹⁵³ Notamment dans les avant-gardes russes.

Andrea DEL GUERCIO, *La avanguardia russe e sovietiche*, éd. Fratelli Fabbri, Milan, 1970.

Au sein de l'idéologie moderniste qui se poursuit dans les années 1950, l'innovation technique n'est plus le seul argument majeur lors de la vente des polymères. Les industriels comprennent qu'il est nécessaire d'accomplir une « révolution symbolique » pour rendre leurs produits désirables à grande échelle. Cette révolution suppose une refondation des représentations de la modernité et plus particulièrement de l'expression matérielle de la société moderne. Les polymères sont décrits comme propres, ergonomiques, légers, remplaçables, etc. mais cela ne suffit pas. Ils doivent également lutter contre leur image de matière bas de gamme seulement vouée à l'imitation décevante des matériaux traditionnels. Les plasturgistes cherchent donc à déconstruire des représentations potentiellement infamantes pour leurs produits. Ils souhaitent non seulement dégager les *plastiques* de leur image de faussaire¹⁵⁴, mais aussi s'adresser à un public varié parce qu'ils craignent que les consommateurs délaissent leurs matériaux s'ils sont uniquement interprétés comme les marqueurs matériels des classes sociales modestes. La réalisation d'une œuvre d'art à l'aide de leurs matériaux est l'un des moyens envisagé pour donner un caractère exceptionnel à leurs substances. L'œuvre est perçue comme une création d'élite qui, par sa nature artistique se distingue du commun. Exposée dans un contexte adéquat, l'œuvre est apte à concrétiser la « révolution symbolique » escomptée par l'industriel. Ce passage par l'œuvre d'art comme élément central de la désirabilité des matériaux prend également place dans un contexte historique favorable.

Selon l'historienne d'art Béatrice JOYEUX PRUNEL, après 1945 un engouement pour l'art contemporain gagne de nombreux pays et en particulier l'Europe parce que les œuvres anciennes présentes en collections privées sont toutes entachées de soupçons : elles peuvent être issues des biens spoliés, notamment aux juifs. De plus, l'idéologie des avant-gardes et les velléités d'autonomisation du champ de l'art conduisent les artistes et les critiques d'art à vouloir s'échapper des dominations de l'académisme à travers des pratiques artistiques relevant de ce qui est envisagé comme une « déconstruction des canons »¹⁵⁵. Cela signifie que les industriels qui ont envie de faire appel à des artistes pour qu'ils « transcendent » leurs polymères trouvent symétriquement des artistes désireux de sortir des matériaux traditionnels. Il est donc possible d'envisager cette relation entre art et industrie comme une convergence.

Néanmoins, l'appétit des artistes pour les *plastiques* a aussi été savamment orchestré et la balance des échanges entre artistes et plasturgistes semble parfois pencher davantage du côté des industriels qui –en investissant dans la réalisation d'une œuvre, parrainant une exposition ou organisant un concours– convertissent leurs dépenses –*a priori* désintéressées– en notoriété lucrative.

Afin de favoriser une appréhension artistique des polymères, certains d'entre eux sont donc distribués spécialement en tant que matériaux destinés aux arts créatifs. C'est notamment le cas du Celastic[®], un textile enduit de nitrate de cellulose qui peut adhérer et prendre la forme souhaitée lorsqu'il est activé dans un solvant tel que l'acétone. Ce Celastic[®] initialement créé dans les années 1930 avait des applications industrielles dans la fabrication des chaussures, notamment militaires, et la fabrication d'objets flottants. Au cours des années 1950, il est également vendu par Ben Walters Inc.[®] pour ses qualités esthétiques. Les publicités qui en font l'article montrent notamment les prouesses qu'il permet de réaliser

¹⁵⁴ Dans la *Divine Comédie* de DANTE, le faussaire se trouve dans le dernier cercle de *l'Enfer*, sa condition de menteur lui rend toute rédemption inaccessible.

¹⁵⁵ Béatrice JOYEUX-PRUNEL, 2021, *op. cit.*, p.12.

pour la fabrication de masques ou de chars fleuris festifs autrefois faits en papier mâché. Cela en fera un matériau prisé pour la mise en forme d'attractions foraines mais aussi pour l'édification de grands décors ornementaux de parcs d'attractions ou de plateaux télévisés. Cette substance vendue sous forme de plaques a été utilisée par toutes sortes de créateurs, des autodidactes, des artisans, mais également par des artistes reconnues telle que Ree MORTON. Le Celastic[®] apparaît alors comme un matériau particulièrement intéressant, parce qu'il ne se présente pas comme un produit technologique issu de la chimie qui nécessite la lecture d'un ouvrage de deux cents pages avant de pouvoir être utilisé. Il est léger, peu onéreux, facile à modeler sans aucune formation, si ce n'est aux consignes de sécurités préconisées pour la manipulation du solvant.

D'autres matériaux présentant des qualités plastiques particulières ont eux aussi été promus par les plasturgistes auprès des créateurs. C'est notamment le cas des polymères durs et transparents tels que le polyméthacrylate de méthyle (PMMA, un thermoplastique recyclable considéré comme un verre acrylique). Le Plexiglas[®] existe depuis le début des années 1930, il est par la suite commercialisé sous des noms différents par plusieurs firmes concurrentes (Acrylite[®] par AMERICAN CYANAMID CO.[®], Swedcast[®] par SWEDLOW CO.[®], Shinkolite[®] par MITSUBISHI PLASTIC CO.[®], Lucite[®] par DU PONT DE NEMOURS[®], ...). Pour se différencier, la société RÖHM AND HAAS[®] (Pennsylvanie), qui a déposé le brevet du Plexiglas[®], décide de sponsoriser un concours international de sculpture avec prix à la clé. Cet événement qui a lieu dès 1937 est relayé par la presse artistique (*Leonardo*, *Art Magazine*, *Art Digest*, ...), il dispose également un appui institutionnel de taille : le Museum of Modern Art de New York qui expose les Lauréats¹⁵⁶. En 1939, le prix est remporté par Alexander CALDER (1898-1976, Etats-Unis) qui présente alors l'un de ses mobiles. Cet investissement dans la recherche artistique valorisé par RÖHM AND HAAS[®] se poursuit au-delà des années 1930 et ne se concentre pas exclusivement sur la sculpture. Les industriels promeuvent également l'usage de leurs matériaux en architecture et en design.

Les échanges entre les artistes et les plasturgistes s'intensifient dans la seconde partie des années 1960 et adoptent parfois des modèles singuliers. Ainsi l'artiste DeWain VALENTINE (1936-2022 USA) emploie, à partir de 1966, une formulation spécifique de polyester conçue par la HASTING PLASTIC compagnie de Santa Monica, en Californie (Etats-Unis). Pour ses sculptures monumentales et ses installations, il fait réaliser ses moules par des industriels mais continue à réaliser le moulage des *plastiques* dans son atelier. Sa notoriété en tant qu'artiste, ses projets commissionnés lui ont permis d'aménager son espace de travail en conséquence mais aussi d'envisager un travail en équipe. Pour la réalisation des grandes pièces, il collabore parfois avec six assistants pour assurer la réalisation technique des volumes. L'artiste reproduit les conditions d'une petite entreprise dans son atelier. Cependant, les compétences dans le domaine de la plasturgie acquises par DeWain VALENTINE ne sont pas directement liées à sa collaboration avec la HASTING PLASTIC compagnie. Elles sont essentiellement liées d'une part à son expérience en tant qu'employé dans un magasin de bateau dans le Colorado où il a appris à manier la résine polymère

¹⁵⁶ Jacques SCHNIER, "Transparency and Reflection as Entities in Sculpture of Carved Acrylic Resin", in *Leonardo*, Vol. 5, n° 2, 1972, p. 111-117.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023.

<https://www.jstor.org/stable/1572544>

renforcée à la fibre de verre, et d'autre part à sa formation artistique traditionnelle qui l'a familiarisé avec le moulage du bronze.

La collaboration entre artiste et industrie demeure intéressante pour les deux parties car les matières industrielles fournies par la HASTING PLASTIC compagnie lui conviennent, et en retour ces dernières sont valorisées par leur emploi dans l'œuvre. La compagnie et l'artiste travaillent donc de concert, la formule de ce composite est brevetée sous le nom de DeWain Valentine® et l'artiste est intéressé à la vente de ce produit industriel¹⁵⁷. Cet exemple n'illustre qu'une infime partie de la pluralité des interactions entre les firmes pétrochimiques, les artistes et les institutions culturelles. Ce type d'échange est particulièrement visible aux Etats-Unis¹⁵⁸, mais des phénomènes semblables ont également lieu en Europe.

En France, l'action de l'artiste Piotr KOWALSKI –qui par suite de son initiation à la sculpture en *plastique* dans la seconde moitié des années 1950, fonde son propre atelier de tirage (époxy, béton, polyester, etc.) dans lequel il emploie un système de moules souples qu'il a fait breveter– est exemplaire. De même, l'œuvre du médailleur Georges GUIRAUD (1901-1989 France) –Prix de Rome 1926, peintre et graveur officiel du ministère de la Marine– pour la conception des figures de proue pour la flotte des pétroliers de la société Esso est emblématique des collaborations entre les artistes et les industries. En 1959, les trois sculptures en résine synthétique qu'il conçoit pour *Esso Paris*, *Esso Parentis* et *Esso Bourgogne*¹⁵⁹ sont monumentales. Avoisinant les cinq mètres par huit et conçues pour résister aux vagues, ces sculptures en haut-relief symbolisent la puissance de l'industrie non seulement vis-à-vis des éléments naturels marins, mais aussi en s'octroyant les services d'un artiste officiel, travaillant pour le ministère de la marine. Cependant, alors qu'aux Etats Unis, les plasturgistes commissionnent des artistes issus de la scène contemporaine, la société française Esso a choisi un artiste à la facture classique dont le vocabulaire formel évoque le travail d'une médaille qui aurait été agrandie. Son iconographie rappelle les thématiques traditionnelles des figures de proue par son recours au corps féminin, à la sirène et à l'héraldique, mais sa facture n'est ni le reflet des tendances artistiques de son temps, ni inspirée des formes de l'art populaire marin, elle est intemporelle.

Ces exemples le prouvent, les collaborations entre artistes et industries sont à géométrie variable et sont le plus souvent cantonnées à des projets vitrines. L'Artiste Robert

¹⁵⁷ Dorothy NEWMARK, DeWain VALENTINE, 'An Interview with Dewain Valentine, Sculptor of Plastic', in *Leonardo*, vol. 4, n° 4, 1971, p. 377-380.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.jstor.org/stable/1572516>

¹⁵⁸ Jack BURNHAM l'affirme « [...] de nombreux artistes d'autres continents ont choisi New York pour cette raison : ses installations et sa stimulation technologique. »

“Certainly in the past ten years many artists from other continents have chosen the New York City environment for just that reason: its technological facilities and stimulation.”

Jack BURNHAM, *Beyond Modern Sculpture, the Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, éd. Georges Braziller, New York, 1968, p. VIII.

¹⁵⁹ Esso Paris : un petit écusson en forme de sirène.

Esso Parentis : deux femmes entourent un blason, le motif s'inscrit dans un cartouche dont les extrémités en spirale évoquent des algues ou des tentacules.

Esso Bourgogne : un cartouche en triangle inversé avec en son centre une femme nue entourée d'une guirlande de fleurs et de fruits, avec dans son dos un paysage arboré, hérissé de pylônes électriques.

C. BASSLER décrit ainsi au journal *Leonardo*¹⁶⁰ sa résidence d'artiste au *California Institute of Technology* :

« Contrairement à mes espoirs initiaux, j'ai trouvé que la collaboration avec des scientifiques et ingénieurs de l'institut, aussi intéressante soit-elle, avait été essentiellement infructueuse pour moi en tant qu'artiste. La raison essentielle à cela est que mes besoins étaient surtout de nature pratique. Je n'étais pas particulièrement intéressé par une compréhension théorique de la chimie moléculaire du matériau que j'utilisais. En général les industries chimiques qui les produisaient n'étaient pas particulièrement coopératives pour fournir des informations relatives à leurs formulations. Ça a été une déception pour moi, innocemment j'attendais des miracles de cette collaboration avec des chimistes ou des ingénieurs.

Pour parvenir à mes fins, je continue à utiliser des méthodes empiriques, comme le font habituellement les artistes. »

Robert C. Bassler, 1972 ¹⁶¹

En effet ces recherches empiriques sont pratiquées par de nombreux artistes des années 1960 et 1970 qui continuent à puiser dans des documentations *a priori* inadaptées à la pratique artistique telles que les méthodes dédiées à la fabrication et à la réparation des coques de bateau qui décrivent les procédés de mise en œuvre du polyester armé¹⁶². Les livres créés pour que les artistes puissent s'emparer des techniques de mise en œuvre du

¹⁶⁰ Robert C. BASSLER, « Lenticular Polyester Resin Sculpture: Transparency and Light », *Leonardo*, Vol. 5, n°3, 1972, p. 193-198.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.jstor.org/stable/1572374>

¹⁶¹ Robert C. BASSLER, *op. cit.*, p. 194-195.

“After considerable experimentation with the casting of polyester resin in my studio, I became acutely aware of the necessity of having a working space in which the temperature and humidity could be controlled. The opportunity to have such a facility (Fig. 9) came my way when I was invited by the California Institute of Technology to participate in their Artists-in-Residence program. My primary goal was to establish procedures and formulas that would allow large-scale castings to be made without cracking, fogging and discoloration. I was aided in the purchase of various brands of polyester casting resin in bulk quantities by a \$1000 California State Research grant.

Contrary to my initial expectations, I found that collaboration with scientists and engineers at the Institute, although interesting, was essentially fruitless to me as an artist. The immediately apparent reason was that my needs were basically of a practical nature. I was not particularly interested in a theoretical understanding of the molecular chemistry of the material I was using. In general, chemical industries involved with the material were I not particularly cooperative in providing information relative to its formulations. This was a disappointment to me, since I had innocently been expecting miracles to occur when I obtained the collaboration of a chemist or a chemical engineer. To get on with my plans, I continued to apply empirical methods, as habitually done by artists”.

¹⁶² Une technique apprise par DeWain VALENTINE, mais aussi par l'artiste français Jean-Marie SIMONNET.

Jean-Marie SIMONNET, « Ma genèse vers une sculpture plastique », *Leonardo*, vol. 1, n°4, 1968, p. 425-429.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.jstor.org/stable/1571994>

plastique ne sont donc pas connus de tous les créateurs. Certains continuent à employer une documentation destinée à des professionnels de la plasturgie faute de pouvoir collaborer efficacement avec les industries.

Malgré le frein des secrets industriels et des difficultés d'accès à la documentation, en pratique certains artistes ont tout à fait réussi à industrialiser leur processus de création à l'instar de certains artistes californiens du *Light and Space*. De plus, des systèmes de résidence artistique américains¹⁶³ ont encouragé les rapprochements entre ingénieurs, techniciens industriels et artistes. Cependant, cette proximité était concomitamment empêchée par des mentalités et des narrations qui continuaient à singulariser les pratiques d'atelier des pratiques industrielles ou à souligner la scission supposée entre l'autonomie de l'art et la visée commerciale des produits industriels. Ainsi l'historien d'art Américain Max KOZLOFF (né en 1933, Etats-Unis) affirme encore au début des années 1970 que :

« L'atmosphère permissive du monde de l'art, qui autorise et sanctionne les conceptions les plus extravagantes de l'artiste, s'évapore aussitôt que le contexte devient celui où les hommes sont censés faire les choses sérieusement et dans un seul but. »

Max KOZLOFF, 1971¹⁶⁴

Cette assertion repose sur plusieurs présupposés : la permanence d'un *mythe* de la bohème artistique, la reconnaissance de l'extravagance, de l'outrance ou de la transgression comme valeurs artistiques reconnues, l'affirmation du caractère autoréférentiel de l'art –en tant que production non assujettie à l'usage ni à d'autres fins qu'artistique. C'est une façon de présenter le problème qui repose sur des hypothèses qui pourraient être jugées discutables dans un contexte d'affirmation du *non art*, de diffusion d'un art de masse et d'intensification de l'usage des technologies, des sciences et des produits industriels par les artistes. Néanmoins, si l'affirmation de Max KOZLOFF reste à nuancer, dans l'ensemble, les artistes états-uniens et européens des années 1960 et 1970 n'ont pour la plupart pas été jusqu'au bout de cette industrialisation de la fabrique de l'œuvre d'art. Si des artistes du pop art tels WARHOL et sa *factory* ouverte en 1964 contribuent à changer le visage de la production artistique et que les artistes conceptuels affirment le caractère secondaire de la réalisation de l'œuvre, la figure de l'artiste en entrepreneur telle qu'elle émerge au milieu des

¹⁶³ *Art and Technology Program* du *Los Angeles County Museum of Art*, Program in Art, Culture and Technology du MIT, département spécialisé au Gyorgy Kepes center for Advanced Visual Studies Massachusetts,...

¹⁶⁴ Max KOZLOFF est un historien de l'art, influent théoricien de l'art moderne qui publie régulièrement dans le magazine *Artforum* dont il a été un temps éditeur en chef. C'est lui qui invite Lucy LIPPARD à publier dans *Artforum* à partir de 1964.

Max KOZLOFF, "The Million Dollar Boodoggle", *Art Forum*, vol.10, n°2, 1971, p. 72-76.

"The permissive atmosphere in the art world, that which licenses and sanctions the artist's most extravagant conceits, evaporates as soon as his context is changed to one where men are supposed to be doing things seriously and for purpose."

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://www.artforum.com/features/the-multimillion-dollar-art-boondoggle-2-204650/>

années 1980 –avec des artistes tels que Jeff KOONS (né en 1955, Etats-Unis)– n'existe pas encore.

I.2.1.2. Des expositions dédiées aux œuvres en *plastique* encouragées par l'industrie

Un indice de la proximité entre industries plasturgistes et réalisation d'œuvres en *plastique* peut être perçu à travers une appréhension géographique des expositions et des publications. Un très grand nombre d'expositions états-uniennes sur les usages plasticiens des polymères ont eu lieu en Californie¹⁶⁵ et au Texas, des états particulièrement pétrolières et donc propices au développement de la plasturgie.

Les types d'objets et les *plastiques* employés semblent différents d'une côte à l'autre des États-Unis d'Amérique. Cette disparité tend à révéler l'existence de centres de productions localisés plus que d'une hégémonie nationale et unitaire. Les artistes les plus visibles de la côte ouest investis dans le mouvement *Light and Space* se sont fait remarquer pour leurs volumes monumentaux colorés et transparents, le plus souvent réalisés en résines de polyester livrant une image plutôt homogène du paysage artistique californien. Ce sont des artistes qui collaborent activement avec des plasturgistes ainsi qu'avec d'autres industries, notamment des aciéries. Au contraire, la diversité des matières *plastiques* employées est bien plus visible du côté est. New York apparaît alors comme un milieu propice au développement de pratiques artistiques alternatives. La ville accueille des artistes qui utilisent toutes sortes de matériaux et de textures. La *soft sculpture* s'approprie les produits élastiques ou gonflables, certains artistes collaborent avec des professionnels du

¹⁶⁵ Entre 1969 et 1970, plus de neuf expositions dédiées au *plastique* dans l'art ont lieu en Californie. *New Images, New Materials*, Mount Saint Mary's College, Los Angeles, Curt OPLIGER coordinateur du Los Angeles Municipal, décembre 1965.

Recent Developments in Plastic, Hansen Gallery, San Francisco, 1968.

Plastics: Paintings and Sculptures from Los Angeles, février 1968, California State College de Los Angeles, 15 janvier-25 février 1968, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 16 mars-13 avril 1969.

Roger MERTIN; *Plastic love dream: an exhibition of photographs*, Memorial Union Art Gallery, Davis University of California, 1969.

Plastics: New Art, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania 16 mars-13 avril 1969, en Collaboration avec the Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas 15 janvier-25 février 1969.

Arthur SECUNDA, *New works in plastic: the California landscape*, Fleischer Anhalt Gallery Los Angeles 26 Janvier-21 février, 1969, the Memorial Union Art Gallery University of California, Davis du 3-29 mars 1969.

New talent III, oils, collages and plastics 7-27 mai 1969, San Pedro Municipal Art Gallery.

Plastics/1969, San Pedro Municipal Art Gallery.

ATKINSON Tracy; Philip Morris Incorporated, *A plastic presence*, Jewish Museum, 19 novembre 1969-4 janvier 1970, Milwaukee Art Center, 30 janvier -8 mars 1970, San Francisco Museum of Art 24 avril -24 mai 1970.

The Last Plastics Show, California Institute of the Arts, Valencia, Hastings Plastics Company, 1970.

Plastics: 50th Anniversary Exhibition, Art Gallery, Pasadena City College, 1974.

The Pasadena Art Institute presents plastics in art and industry, The Pasadena Art Institute, 10 juillet-2 septembre, 1975.

*plastique*¹⁶⁶ tandis que d'autres expérimentent les phases liquides disponibles sur le marché ou achètent des objets en *plastique* déjà manufacturés dans des surplus afin de les transformer ou de les assembler à d'autres matériaux. C'est à New York que l'artiste canadien d'origine irlandaise Les LEVINE (né en 1935) parvient à bâtir sa réputation de « *Plastic man* »¹⁶⁷, pourtant le paysage artistique new-yorkais est très divers et les emplois du *plastique* sont dilués à travers une infinité de pratiques et de tendances, ils ne sont pas toujours médiatisés.

Sur le plan institutionnel, la côte californienne semble plus prompte à promouvoir un art sculptural en *plastique*. Ainsi, par exemple, l'exposition *The Last Plastics Show*, coorganisée en 1969-1970 par le *California Institute of the Arts* et le *Jewish Museum* avait pour partenaire *Hastings Plastics Company*. De même plusieurs expositions ont lieu en partenariat avec le *Marion Koogler McNay Art Institute*, fondé par Marion KOOGLER MCNAY, peintre et curatrice, héritière d'une grande famille qui avait prospéré grâce à l'exploitation du pétrole dans l'El Dorado au Kansas. Dans ce contexte, la frontière entre art et créations industrielles est rendue plus diffuse, comme en témoignent des expositions mêlant différents types de productions telle que l'exposition *Plastics in Art and Industry* présentée au Pasadena Art Institute en 1975.

Ces expositions explicitement consacrées aux œuvres en *plastique* participent à la mise en évidence d'une mode. Près de vingt d'entre elles ont lieu entre 1968 et 1980, en Allemagne, en République Tchèque, en Pologne, en Italie, en Angleterre, en Australie et aux Etats-Unis¹⁶⁸. La plupart de ces événements regroupent une petite vingtaine d'artistes, mais

¹⁶⁶ C'est le cas d'Eva HESSE aidée par Doug JOHNS. Employé de la société Aegis Reinforced *Plastics* de Staten Island, il lui avait été présenté par l'artiste Robert MORRIS. Certains travaux d'Eva HESSE ont également été réalisés en partenariat avec certains de ses étudiants, ou fabriqués par son ami et assistant Bill BARETTE.

¹⁶⁷ John PERREAULT, "Plastic Man Strikes", in *Art News*, mars 1968, n°37.

¹⁶⁸ Ulrich SCHMIDT, *Kunst und Kunststoff: der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers*, éd. Städtisches Museum, Wiesbaden, Allemagne, 1968.

Sandra R. ZIMMERMAN, American Craftsmen's Council. Museum of Contemporary Crafts.; Hooker Chemical Corporation., *Plastic as plastic*, éd. Museum of contemporary Craft, New York, 1968.

Auteurs Inconnus, *Made of plastic: the Flint Institute of Arts*, éd. Flint Institute, Michigan, USA, 1968.

Stephen S PROKOPOFF; University of Pennsylvania, Koogler McNay Marion Art Institute, [Et Al.], *Plastics and new art*, éd. UPICA, Pennsylvania, 1969.

Institute of Contemporary Arts (London), *Pneutube: an air-supported environment : Eventstructure Research Group* Institute of Contemporary Arts, éd. SpacesMuseum of Modern Art, 1969

Arthur SECUNDA; Anhalt Fleischer Gallery (Los Angeles, Californie.); Memorial Union Art Gallery (University of California, Davis), *New Works in Plastic: the California landscape*, éd. Secunda; Fleischer; Anhalt Gallery et Memorial Union Art Gallery, USA, 1969.

New Goodman Gallery, Umbro Apollonio, *Plastic Research - exhibition of sculpture, Op Art etc.*, éd. New Goodman Gallery, Johannesburg, 1969.

Tracy ATKINSON; Jewish Museum; Milwaukee Art Center; Philip Morris Incorporated, [Et Al.], *A plastic presence*, éd. Jewish Museum, New York, USA, 1969.

Giulio CONFALONIERI, Silvio COPPOLA, Franco GRIGNANI, [Et Al.], *Design ricerche plastiche : mostra di opere collettive*, éd. Bellasuch e Bossi, Milan, Italie, 1969.

Städtische Kunsthalle Mannheim, *Deutscher kunstpreis der jugend 1968 : plastik*, éd. Kunsthalle, Mannheim, Allemagne, 1969.

certains d'entre eux ont une envergure plus manifeste et rassemblent une centaine d'artistes tels *Made of Plastic (the Flint Institute of Arts, Flint, Michigan, 18 octobre-1 décembre, 1968)*, *A Plastic Presence, (Jewish Museum, New York, 19 novembre 1969-4 janvier 1970, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Michigan, 30 janvier-8 mars 1970, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 24 avril-24 mai 1970)* et *Weich und Plastisch : Soft-Art (Kunsthhaus Zürich, Zürich, 16 novembre 1979-4 février 1980)*.

Aujourd'hui encore des industries continuent à occuper une place prépondérante dans la production de connaissances sur les usages du *plastique* par les créateurs. Elles n'ont jamais cessé de collaborer avec des artistes. En France, des collectivités territoriales, des associations et des entreprises privées spécialisées dans les matières polymères ont également produit des articles, des publications ou des expositions centrés sur les usages artistiques des *plastiques*. Ainsi la ville d'Oyonnax¹⁶⁹ et le *Musée du Peigne et de la Plasturgie* sont à l'initiative de plusieurs événements qui ont donné lieu à des publications.¹⁷⁰ De même la revue trimestrielle *Pétrole Progrès*¹⁷¹ a consacré plusieurs articles aux pratiques artistiques. Le *Centre De Promotion Des Composites* a également publié des ouvrages dédiés aux liens entre arts et matériaux composites.¹⁷²

Plusieurs de ces publications ont fait appel aux plasturgistes et aux artistes pour la réalisation de l'objet-livre qui accompagnait ou non un événement particulier. Ainsi, le catalogue de l'exposition *Chimérique polymère, le plastique dans l'art au XX^e siècle* est lui-même une œuvre d'art en *plastique*. Le livre était vendu comme un multiple, dans une boîte réalisée par la Profession Plastique à Rueil-Malmaison comportant une *Accumulation* d'ARMAN ainsi qu'une *Compression* de CESAR.

Cette originalité n'est pas sans précédent. Déjà en 1960, le catalogue de *A Plastic Presence, (Jewish Museum, Milwaukee Art Center, San Francisco Museum)* avait une couverture

Philadelphia, University of Pennsylvania, *Plastics: 3rd biennial intercollegiate exhibition*, College Art Gallery, State University College, New Paltz, New York, 1969.

California Institute of the Arts, *The last plastics show*, éd. California Institute of the Arts, Valencia, Californie, 1972.

Anne GARWOOD, *Plastic fantastic*, éd. London Public Library and Art Museum, 1972.

Milena LAMAROVA, *Design and plastics*, éd. musée des arts décoratifs de Prague, Prague, 1972.

Jan BRUZDA; Kazimierz DZIEDZIC, *Tworzywa sztuczne w plastyce*, Warszawa, éd. Arkady, 1973.

Thomas Herzog, *Pneumatic Structures: A Handbook of Inflatable Architecture*, éd. par Oxford University Press, 1976.

Erika BILLETTER, *Weich und Plastisch: Soft-Art*, éd. Zürich, Kunsthhaus Allemagne, 1979.

¹⁶⁹ Oyonnax, dans l'Ain en France, aussi connue sous le nom de la vallée du plastique (en clin d'œil à l'exemple américain de la *silicone valley*).

¹⁷⁰ *Les matières plastiques dans l'art contemporain* en 1992 - dont la curatrice était Tita REUT (née en 1951) une poétesse proche de l'artiste Arman – ou encore l'exposition *Paco Rabanne : une vision plastique : rencontre de la plasturgie et de la haute-couture* en 1998.

¹⁷¹ Parue entre 1950 et 1985. Ce périodique était diffusé par la société Esso standard, firme américaine de vente d'essence qui avait implanté deux raffineries en France (la première au Port-Jérôme-Gravenchon en 1933 puis la seconde à Fos-sur-mer en 1965).

¹⁷² Il s'agit d'une association, dont le siège social est situé à Paris. Elle a notamment édité en 1992 l'ouvrage intitulé *Les Composites dans l'art*.

François BARRE, Jean MARECHAL, Claude FAURE, Et Al., *Les Composites dans l'art*, éd. Centre de Promotion des Composites, Paris, 1992.

imprimée sur *plastique* transparent. Puis en 1975, c'est le designer Angiolo Giuseppe FRONZONI qui dessine un boîtier en méthacrylate pour servir d'écrin à la publication *Art and Plastics* écrit par Franco PASSONI. Quelques années plus tard, en Suisse le catalogue d'exposition *Weich und Plastisch : Soft-Art* est édité en impression offset, paré d'une couverture rigide et cousue, percée d'une fenêtre de *plastique* qui protège un léger duvet de plumes blanches¹⁷³. Cela signifie que les plasturgistes interviennent non seulement dans la production de connaissances et la promotion des œuvres en *plastique*, mais qu'en plus, en contribuant à la fabrication de l'objet livre, ils en façonnent partiellement les attendus esthétiques. Par là-même, la forme matérielle de la publication devient un outil de légitimation des polymères. C'est une promotion symbolique pour ces matériaux peu coûteux que d'être admis dans les bibliothèques, un espace domestique qui incarne la culture et le savoir de ceux qui les possèdent.

I.2.1.3. Une appropriation généralisée des matériaux issus de l'industrie

Depuis la fin du XIX^e siècle, les artistes n'ont cessé de s'approprier des matériaux triviaux et industriels. L'artification¹⁷⁴ du *plastique* –transformation du non-art en art– n'est pas un emprunt matériel, esthétique et processuel isolé.

Dès les années 1920, les usages du béton en art ont eux aussi été perçus comme un dévoiement. Le béton, omniprésent dans les architectures de la « reconstruction », n'a pas les lettres de noblesse des matériaux traditionnels et se voit souvent perçu comme une alternative bon marché peu esthétique¹⁷⁵. Cependant, le béton comme le « *plastique* » continuent à infiltrer les domaines artistiques, notamment l'architecture, le design et la sculpture au point de se voir reconnaître peu à peu une valeur esthétique propre au milieu du XX^e siècle¹⁷⁶. En dépit des appréhensions et des critiques qui leur sont adressées, ces

¹⁷³ Tracy ATKINSON; Jewish Museum; Milwaukee Art Center; et al., *A plastic presence*, [Cat. Expo.], éd. Jewish Museum, New York, 1969.

Franco PASSONI, Rodney STRINGER [trad.], *Art and plastics*, éd. Industria pubblicazioni audio-visivi, Milan, 1975.

Erika BILLETER, *Weich und Plastisch: Soft-Art*, éd. Kunsthau, Zürich, 1979.

Tita REUT [Commissaire de l'exposition], Pierre CHAIGNEAU [Commissaire de l'exposition], Claude FOURNET [avant-Propos], et al., *Chimériques Polymères, Le plastique dans l'art du XX^e siècle* [Cat. Expo.], Ed. Profession Plastique, Rueil-Malmaison ; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, 1996.

¹⁷⁴ Roberta SHAPIRO, *Qu'est-ce que l'artification ?*, XVII^e Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social », Tours, juillet 2004.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://shs.hal.science/halshs-00010486v2>

Sylvain MARESCA, « De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art », *Critique d'art* [En ligne], mis en ligne le 01 novembre 2013.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://doi.org/10.4000/critiquedart.5517>

¹⁷⁵ Ainsi, lorsque la Gare des Bénédictins de Limoges est achevée en 1926, sa structure de béton armé est entièrement dissimulée à l'intérieur par un important travail de plâtre et à l'extérieur par un habillage en pierres de taille.

De même, le traitement brutaliste du béton par l'équipe d'Auguste PERRET (1874-1954) lors de la reconstruction du Havre, en France, après 1945 donne lieu à de vives critiques.

¹⁷⁶ Henry CANACOS, *Sarcelles ou le béton apprivoisé*, éd. Sociales, Paris, 1979.

matériaux artefacts que sont le béton et le *plastique* ont une aura moderne et technique. Ils flattent l'intelligence humaine car ils ont des qualités qui diffèrent des matières naturelles, ils offrent des possibilités structurelles et formelles différentes de ces dernières. Les artistes et architectes qui les emploient sont conscients que ces matériaux induisent une dialectique entre le monde du donné, du naturel et celui de la création humaine. Leurs usages en art sont souvent envisagés comme une médiation visuelle des rapports entre l'*Humanité* et la *Nature*. Cette prise de conscience est notamment visible dans la manière dont Rudolf STEINER (1861, Croatie/Empire d'Autriche-1925, Suisse) a appréhendé le béton comme matériau de l'architecture lors de la reconstruction du *Goetheanum* (1925-1928), un bâtiment implanté à quelques kilomètres de Bâle (Suisse)¹⁷⁷.

Revers de l'enthousiasme qu'ils ont su susciter, la prolifération non maîtrisée des artefacts en *plastique* comme en béton devient à son tour un sujet d'inquiétude. La bétonisation ainsi que la plastification des sols ou des habitats sont parfois perçus comme des « fléaux » contre lesquels il est nécessaire de lutter. Ce discours accompagne le vieillissement des infrastructures de béton ou de *plastique* en proie au délabrement ou à l'obsolescence. Une remise en cause qui trouve un point d'orgue dans la dénonciation de l'impact écocide de leur utilisation intensive¹⁷⁸.

Outre les défauts qu'ils ont en commun, le béton et le *plastique* partagent une pluripotentialité, un faible coût, une aisance de mise en œuvre et une omniprésence dans les structures et objets du quotidien. Ils se distinguent néanmoins l'un de l'autre par leurs modes d'appréhension et leurs propriétés. L'artificialité intrinsèque du *plastique* – réelle ou supposée – alimente autant le fétichisme¹⁷⁹ ou l'exaltation du « progrès » que le dédain et le rejet. Le dégoût pour l'artificiel peut prendre de nombreuses formes depuis la crainte d'une confusion ontologique entre le « vrai » et le « faux », la défiance à l'égard de la chimie, jusqu'au refus esthétique – qu'incarne par exemple la répugnance communément ressentie envers la présence d'un nain – ostensiblement fait de *plastique* – parmi les plantes d'un jardin¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Siège de la Société anthroposophique universelle dont Rudolf STEINER est le fondateur, sa conception architecturale se veut une application concrète des préceptes de ce courant ésotérique et théosophique. Construit à flanc de colline en remplacement du premier *Goetheanum* en bois, disparu à la suite d'un incendie, il est l'un des premiers exemples d'architecture monumentale en béton armé et se distingue par son aspect organique. Édifié selon la maquette en plastiline de Rudolf STEINER, le *Goetheanum* a une forme axialement symétrique. Son plan est semblable à l'agencement d'une coupe anatomique de cerveau humain. Rien dans ce bâtiment n'est à angle droit, des arrêtes structurent l'édifice et ont des allures de charpente, de nervure ou d'ossature. Le jeu des facettes permet de créer des volumes très différents au sein d'un même bâtiment tant par leur taille que leur fonction ou leur ensoleillement (la taille des baies et des ouvertures étant en concordance avec les dimensions de la facette qu'elle occupe). Cette diversité lui permet d'abriter aussi bien une bibliothèque publique, qu'une librairie, des salles de cours ou encore des amphithéâtres destinés aux conférences. Dominant la ville et entouré de pelouse, sa forme massive comme celle d'une grosse pierre, redouble par sa forme le dôme des montagnes environnantes. L'artéfact qu'est le béton est visible pour lui-même dans l'ensemble de cette réalisation monumentale.

¹⁷⁸ Anselme JAPPE, *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, éd. *L'échappée*, Paris, 2020.

¹⁷⁹ Jean BAUDRILLARD, « Le snobisme machinal », *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, n°34, 1990, p. 34-43.

¹⁸⁰ Jocelyn GADBOIS, *Le nain de jardin : Objet en éclats*, éd. L'Harmattan, Paris, 2010.

Bien qu'ayant des propriétés distinctes du béton, les *matières plastiques* ont également été employées dans le domaine de la construction, notamment par le biais d'architectures modulaires ou gonflables. Cependant, leur particularité commune la plus remarquable est leur capacité de reproduction fidèle des formes par moulage ou coffrage, une propriété qui se double dans le cas du *plastique* d'une aptitude à produire une imitation fidèle des textures et des rendus de surface. Cette qualité souligne la familiarité sémantique qui unit les *matières plastiques* à la notion de plasticité.

Cette zone de jonction entre *plastique* et plasticité tend à faire ressurgir la dichotomie déjà présente dans l'étymologie grecque. Alors que la plasticité est un appel à l'action du plasticien, à la manipulation, le *plastique* en tant que matériau est perçu comme une matière passive¹⁸¹. Au sein du processus industriel, cette passivité ou capacité à enregistrer la forme sans opposer de résistance significative est une qualité. Elle est, théoriquement, le gage d'un formage du *plastique* plus aisé, moins coûteux en effort, en énergie et en temps de mise en œuvre que celui d'autres substances. *A contrario*, les attendus pratiques des artistes en ce qui concerne les matériaux nécessaires à la réalisation de leur œuvre, ne sont pas monolithiques. Leur objectif n'étant pas, dans la majorité des cas, celui de produire un même objet à grand tirage, mais de répondre à des impératifs particuliers –plastiques, esthétiques, gestuels, économiques ou encore techniques. L'origine chimique du *plastique* ou ses applications dans les domaines technologiques ne sont pas non plus les seules et invariables raisons qui ont pu séduire les créateurs. Ces derniers peuvent les utiliser pour des qualités différentes de celles promues par l'industrie, en suivant des processus de formage parfois inédits. Cette mise en œuvre en dehors des ateliers dédiés, requiert de nombreux savoir-faires manuels qui ne sont pas sans évoquer les gestes d'un artisan. Il faut par exemple créer le moule, polir le volume, faire des mélanges, fabriquer des couleurs. Le volume ainsi réalisé peut avoir un aspect plus ornemental ou décoratif qu'artistique.

Parmi les quatre artistes choisies pour cette étude, seule Eva HESSE semble échapper à cette tentation décorative. Un nombre considérable d'œuvres en *plastique* réalisées au cours des années 1960 et 1970 pourraient aujourd'hui être perçues comme un bibelot banal produit en série.

Liliane LIJN par exemple, présente ses *Drillings* à l'intérieur de cadres assortis qui les font tendre vers une fonction ornementale. L'œuvre fait objet, et lorsqu'elle a, en plus, des dimensions réduites, elle devient manipulable. L'effacement de la barrière qui sépare le spectateur de l'œuvre peut l'amener à considérer l'objet *sculpture* comme une réalité commune. Il en va de même des sculptures de Sara HOLT qui pourraient passer aujourd'hui à côté de leur public¹⁸² bien qu'ayant été décrites par Alain JOUFFROY (1928-2015, France)

¹⁸¹ Jeffrey L. MEIKLE, 1995, *op. cit.*, p.4.

“[...] *The adjective was beginning to refer not to active shapers but to passive materials [...].*”
« *L'adjectif commençait à se référer non pas aux façonneurs actifs mais aux matériaux passifs* »
Roland BARTHES, *Le plastique*, in Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 160.

« *Ainsi, plus qu'une substance, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, [...]* »

¹⁸² Alain JOUFFROY, Sara HOLT, *Sara Holt* [cat. Expo], Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, novembre-décembre 1971, Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen, mars-avril 1972, éd. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1971, non paginé.

comme « *des accumulateurs de lumière* » dont « *l'interprétation met en question le sens de notre vie* ». Sara HOLT créait des « *petits serpents arcs en ciels* », des cônes, des lentilles, qui éveillent autant la curiosité scientifique que l'intérêt esthétique. Ses volumes sont fabriqués par strates successives de *plastique* cristallin coloré ou transparent. Ce protocole rigoureux lui permet de s'assurer qu'aucune couche ne se mélange matériellement. Les vagues de couleur se succèdent avec régularité ou suivant des formes et des épaisseurs distinctes. Les teintes sont pensées pour se mélanger optiquement grâce à la transparence du matériau. C'est pourquoi ces sculptures gagnent à être manipulées. Elles acquièrent par le mouvement une capacité de transformation plus facilement perceptible car elles donnent à voir des jeux de reflets complexes aux infinies variations. Alors qu'à l'intérieur du kaléidoscope les formes et les couleurs en perpétuel changement restent circonscrites dans la forme d'un cercle, les effets optiques produits par les sculptures de Sara HOLT débordent de la forme. L'œuvre est à la fois une surface qui sert d'écran aux éclats lumineux ou aux reflets, et le contenu d'une projection qui a lieu en dehors du volume. Les différentes configurations colorées ont un caractère inattendu. En fonction de l'angle de vue, les différentes strates colorées sont plus ou moins distinctement perceptibles et la compréhension de la forme peut être troublée¹⁸³. Tout comme Liliane LIJN qui travaille également dans les domaines de l'art optique et du cinétisme, Sara HOLT s'intéresse à la nature duale de la lumière, à la fois onde et matière. C'est en cela que son processus créatif peut être compris comme relevant d'une démarche scientifique¹⁸⁴. Pourtant, pour la réalisation des petits volumes¹⁸⁵, elle a mis en place un processus de création rigoureux qui rappelle l'exigence du travail artisanal. Le rendu final peut être perçu comme étant aux lisières de l'art et du *non-art*. Le regard inattentif pourrait lire certaines de ces sculptures comme de simples presse-papiers en résine, sans véritable valeur. Ce risque n'est pas pour autant synonyme d'une carence de l'œuvre.

Dans les années 1960 et 1970, certains artistes ont cherché à effacer les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. La réception des découvertes de Marshall McLuhan (1911-1980, Canada) sur le médium a notamment eu une incidence sur la façon dont les artistes et les critiques ont appréhendé la sculpture. Elle a engagé certains acteurs du monde de l'art à revenir sur sa dimension tactile¹⁸⁶. Le journal de l'artiste Ree Morton – qui a également travaillé à partir de *matières plastiques*– se fait écho de ces préoccupations. Elle affirme ainsi : « *Tridimensionnels, les objets tactiles sont réels. On peut les associer à*

¹⁸³ Par exemple une forme d'arc peut être perçue comme torse en jouant avec le dessin des couches colorées qui le constituent.

¹⁸⁴ À partir du début des années 1980, elle collabore régulièrement avec Jean- ALBERT au sein de projets d'art public ou de réalisation architecturales. Elle contribue également aux réflexions sur les technologies en tant que membre de l'Ars Technica Association en lien avec la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, cette association réunit des philosophes, des scientifiques et des artistes.

¹⁸⁵ Sara HOLT a également travaillé à des projets monumentaux notamment aux côtés de l'architecte Jean-Max ALBERT, mais en ayant recours à des processus de création différents en raison du changement d'échelle.

¹⁸⁶ Alex POTTS, "Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960's", *in Art History*, vol 27, n°2, p. 282-304.

des choses que nous pouvons toucher et manipuler hors de la portée du bombardement visuel de la peinture. »¹⁸⁷ Ce sont des œuvres dont la charge d'objet infléchit le sens.

Le rattachement de l'œuvre à la notion d'« objet » n'est pas une innovation, les artistes des mouvements Dada et du Surréalisme s'y étaient déjà confrontés. Cependant, aussi bien le pop art que le minimalisme ont donné des inflexions particulières à leur approche de l'« objet » dans et à travers la création artistique. En exégète du pop art, Lawrence ALLOWAY (1926-1990, États-Unis) s'est particulièrement intéressé au statut de l'objet au sein des œuvres de ses contemporains. Il s'agit selon lui d'objets fétichisés et/ou issus de la production de masse et de ses rejets, qui sont utilisés comme matériau, sujets ou moyens plastiques de l'œuvre. Ces objets peuvent apparaître déformés, moqués, célébrés, disqualifiés ou être sobrement reproduits, mais dans tous les cas ils sont des signes visibles et reconnaissables dans l'œuvre¹⁸⁸. D'autres commentateurs de cette époque et notamment des théoriciens du minimalisme prennent position contre la théorie de Clement GREENBERG (1909-1994, États-Unis) reposant sur la spécificité du médium et s'approprient la notion de *specific object* forgée par Donald JUDD (1928-1994, États-Unis) en 1965¹⁸⁹. Par ce texte, il modifie le statut de l'œuvre en annonçant la fin de la distinction entre sculpture et peinture. Le rapprochement entre l'art et l'objet n'est pas seulement l'apanage des différents courants ou tendances qui font la part belle aux matériaux industriels, aux techniques modernes et aux sciences tels le minimalisme, l'Op art ou le pop art, il se retrouve également dans des approches artisanales ou amatrices des *matières plastiques*.

Cette idée d'un artisanat de *plastique*¹⁹⁰ est confirmée par l'apparition de publications dédiées aux créations en résines ou au recyclage de flacon en matières polymères. Ces activités de *Do It Yourself* sont particulièrement conçues à l'adresse des femmes et des enfants. Alors que l'artisanat et les arts décoratifs ont parfois été dévalorisés en Europe, perçus comme « des arts mineurs » ou des « arts de femme », certaines artistes féministes des années 1960 et 1970 vont chercher à renverser ces *a priori*.

¹⁸⁷ Ree MORTON, *Notebook 1968*, cité dans Allan SCHWARTZMAN et Kathleen THOMAS [Commissaires d'exposition], *Ree Morton retrospective 1971-1977* [Cat. Expo.], éd. New Museum, New York, 1980, P.9.

« *Three-dimensional, tactile objects are real. We can associate with things we can touch and handle out the range of the visual bombardment of painting.* »

¹⁸⁸ Lawrence ALLOWAY, *Junk Culture as a Tradition*, in Lawrence ALLOWAY, Allan KAPROW; *New forms -New Media 1*, [Cat. Expo.], éd. Martha Jackson Gallery, 1960, non paginé.

¹⁸⁹ Initialement publié dans Donald JUDD, « Specific Objects », in *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 74-82.

¹⁹⁰ L'émission consacrée au travail de François GODEBSKI (1939-1997, France, issu d'une famille d'artistes, compositeurs et écrivains, comprenant notamment Missia SERT) donne un aperçu du travail qui représente les différentes phases de polissages nécessaires à l'obtention d'une surface brillante et transparente en crystal de résine de polyester.

Office National de Radiodiffusion Télévision Française, *François Godebski*, émission *Variances*, 19 octobre 1971, 24 min. 57s.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023

<https://www.ina.fr/video/CPF11000103/francois-godebski-video.html>

Le travail de l'artiste États-Unienne Harmony HAMMOND (née en 1944-États-Unis) – féministe, militante de la cause des artistes lesbiennes¹⁹¹– bouscule les binarismes qui continuent à opposer création féminine et création masculine, art majeur et art mineur. Dans ses œuvres abstraites, souvent monochromes, elle s'empare du vocabulaire des artistes du minimalisme et du post-minimalisme –centré sur les matériaux et les processus de création– tout en l'amenant vers une autre voie. Le sens donné au matériau ne repose pas seulement sur la mise en valeur de l'expérimentation mais aussi sur la faculté de lui donner un contenu. Décidée à accorder une place et une visibilité à « l'art des femmes » –y compris non caucasiennes, issues de toutes les classes sociales et quelle que soit leur orientation sexuelle– elle saisit la nécessité de les faire exister au sein d'une histoire culturelle qui permette d'appréhender leur travail. Ses peintures, sculptures ou installations reprennent les codes visuels du post-minimalisme mais font appel dans leur constitution même à des gestes ou des matériaux associés à la créativité féminine. Ainsi elle cherche à donner une valeur au travail créatif des femmes en utilisant des tessons de céramiques, des techniques de nouages, des textiles ou en faisant appel à des matériaux mous. Cette démarche artistique, tournée vers les pratiques artisanales et ancestrales, n'est pas sans parenté avec les attendus esthétiques prônés par les communautés artistiques installées au Nouveau Mexique depuis le début du XX^e siècle. C'est d'ailleurs dans cette région du monde marquée par le passage des artistes Georgia O KEEFFE (1887–1986 États-Unis) et Agnès MARTIN¹⁹² (1912, Canada-2004 États-Unis) qu'elle choisit de s'installer durablement au début des années 1980. Concernant son œuvre, Harmony HAMMOND décrit ainsi sa pratique :

« Mon travail est à la fois pour et à propos des femmes. Je veux développer un art féminin fondé sur mon expérience personnelle. Je ne suis pas intéressée par l'histoire de l'art car sa relation à moi n'est jamais évidente, je souhaite plutôt développer une imagerie et une façon de travailler qui exprime directement mon anxiété en tant que femme artiste. Je veux que mes émotions et mes expériences soient le fondement de mon art, et ainsi entrer en contact avec une tradition de sentiments féminins. [...] Pour donner forme à mes sentiments féminins, pour me donner forme, il m'a semblé

¹⁹¹ Arrivée à New York, en 1969, peu de temps avant les émeutes de Stonewall, elle fait partie de nombreux groupes militants. Elle accepte de dialoguer avec des groupes qui sont alors antagonistes, ceux des lesbiennes séparatistes d'une part et ceux des féministes marxistes et socialistes qui s'étaient plutôt prononcés en défaveur des lesbiennes, parfois considérées comme la « *lavender menace* ». Elle va également faire partie de groupes artistiques et mener à bien des projets curatoriaux aptes à donner corps à ses prises de positions idéologiques. Elle estime être parvenue à exister dans le champ artistique à travers le label de « *lesbian artist* » qu'elle a contribué à promouvoir par le biais d'expositions.

Harmony HAMMOND, Carlos MOTTA, "An Interview with Harmony Hammond", in *We Who Feel Differently*, 2011.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<http://wewhofeeldifferently.info/interview.php?interview=109>

¹⁹² L'artiste Agnès MARTIN est un temps la compagne de Chrýssa VARDEA-MAVROMICHALI, qui crée de nombreuses sculptures cinétiques en *plastique*.

nécessaire de travailler avec des matériaux de femmes [...]. Je veux que mon travail attire votre attention parce que je ne peux pas l'obtenir autrement. »¹⁹³

Harmony HAMMOND, 1981

Parmi ses « matériaux de femmes » se reconnaissent des textiles, des techniques de tissage, mais apparaissent également de nombreuses *matières plastiques* ou polymères. Polyesters textiles, latex, émulsion acrylique (rhoplex), vinyle, mousses polymères ou caoutchoucs liquides sont des éléments récurrents de sa grammaire artistique à partir de la seconde moitié des années 1970. Cette intégration peut sembler en première lecture éloignée de sa démarche. Elle qui cherchait à valoriser des savoir-faire féminins, allant parfois vers des recherches ethnographiques, qui la conduisent à retrouver des techniques de tissage amérindiennes oubliées ; n'est pas restée centrée sur le passé. Elle propose une actualisation des gestes. Sous l'étendard de la « peinture », de la « sculpture » ou de tout autre label reconnu par la critique elle glisse sous cette peau des éléments appartenant aux beaux-arts et d'autres relevant de l'artisanat – tous deux présentés sur un pied d'égalité. Ses recherches formelles la poussent à créer des formes simples, composées de lignes verticales et horizontales qui se rejoignent par des angles adoucis et qui ressemblent à des segments d'échelle. Lointain écho des « specific objects » de Donald JUDD (1928-1994 Etats-Unis), elle nomme *swaddles* (langes) cette série d'œuvres. L'emploi du *plastique* brillant – promu par des artistes masculins défenseurs de ce qui pourrait s'apparenter à une idolâtrie technologique – quitte le champ d'une expression artistique rationaliste pour devenir le matériau de *femmes* qui cherchent à rendre visible leur subjectivité. Au sein de ces œuvres, *le plastique* n'est pas traité uniquement comme une surface. C'est une peau, une membrane, un linge ou un vêtement, le matériau d'un recouvrement ou d'une protection.

Durango est une toute petite échelle à deux barreaux, elle prend la forme simplifiée d'une bouche d'aspect exsangue. Cette bouche est celle de l'affection et de la souffrance, elle est une évocation organique lointaine. Elle s'organise sur l'absence. Absence de visibilité de ce qui est recouvert ou enfoui. Absence soulignée par la maigre béance centrale qui contraste avec la présence physique de cet objet comme momifié vif. Elle se distingue ainsi

¹⁹³Lucy R LIPPARD, Joyce LYON, Harmony HAMMOND, [cat. Expo], *Harmony Hammond ten years 1970-1980*, a retrospective exhibition at WARM, éd. The Women's Art Registry of Minnesota, Minnesota, 1981, non paginé.

“My work is for and about women. I want to develop a personally based feminine art. I am not interested in art history for its relationship to me is never clear; rather I'm interested in developing an imagery and way of working that directly express my anxiety as a woman artist. I want my emotions and experiences to be the bases of my art, and thus to contact a whole tradition of women's feelings. I am one woman; I am all women. All women are me. The rags and hair come from women and add their personal power to my pieces. It is the connection to my female ancestors which provides an ethnographic content to my work, but extending this, it is also a desire to break down the distinctions between them all as if they are one, just as I want to grasp my total whole. To give form to my female feelings, to give form to myself, it seems necessary to work with woman's materials – cloth, tread, hair, rugs, basket, even the presences are essentially vessels or container for feeling. They define an inner and outer space or territory. They are empty, filled covered, layered, spilling out. The pieces are defensive, protectives, manipulative. Contacting my insides, the insides come out. I like them and I hate them. I want my work to demand your attention because I can get it no other way. Is this not part of my woman's madness? »

des œuvres de Donald JUDD où les « échelles » sont appréhendées comme des formes géométriques pures qui évoquent les trois dimensions de « l'espace réel ». Selon les dires de cet artiste, ces échelles sont une façon d'éliminer « *le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs – ce qui veut dire qu'on est débarrassés de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen* »¹⁹⁴.

Au contraire, les *swaddles* de Harmony HAMMOND invitent à percevoir autrement les espaces intérieurs et extérieurs, ils ne sont pas des formes géométriques pures mais une essentialisation des formes viscérales. Un tel retour aux « *vestiges [...] légués par l'art européen* » pourrait sembler hors de propos pour une artiste qui cherche à se départir d'une tradition artistique qu'elle perçoit comme centrée sur la production d'artistes masculins caucasiens, occidentaux, hétérosexuels et issus de classes sociales élevées. Cependant pour elle, le retour aux formes de contenants ou de récipients permet de définir « *un espace ou un territoire intérieur et extérieur. Ils sont vides, remplis, couverts, superposés, débordants. Les pièces sont défensives, protectrices, manipulatrices.* »¹⁹⁵

Pour qui est familier de l'histoire de l'art, ce retour à la forme de contenant ayant pour archétype le vase n'est pas un choix anodin. Les coupes, jarres, calices, vases et autres pots qui émaillent les toiles religieuses issues de l'iconographie catholique sont des formes symboliques. Leur sens peut varier, mais le rapprochement entre la femme et l'objet contenant demeure une constante. La représentation de la Vierge Marie symbolisée par un vase en est un exemple. Ainsi, l'iconographie de *L'Annonciation* est en de nombreuses occurrences accompagnée de l'image d'un lys blanc dans un vase. Ce dernier est la préfiguration symbolique de la *Maria grávida*, de la Vierge enceinte. Suivant cette pensée, la Vierge serait une forme close et pure, le réceptacle du Christ à naître¹⁹⁶. C'est en elle qu'a lieu le mystère de l'incarnation. Son corps n'est pas seulement un corps, c'est un lieu empli, une géographie. Cependant la Vierge n'est pas la seule figure féminine de l'histoire de l'art à avoir un vase pour attribut. Les allégories des sources et des rivières ont souvent pour symbole une femme tenant une hydre ou une amphore. Le corps du récipient étant bien souvent un écho formel des galbes féminins. Il ne s'agit plus d'un vase clos, mais d'une source vive au jaillissement vital. Ce vase qui déverse son flot discontinu se charge parfois d'une dimension érotique qui n'a pas échappé à certains artistes tels que le peintre Jean Auguste-Dominique INGRES¹⁹⁷. Il peut ainsi être assimilé à un organe génital féminin. Cette symbolique traverse l'histoire de l'art et l'histoire culturelle occidentale. Elle conserve une actualité palpable au tournant du XIX^e et du XX^e siècle et sera notamment reprise par le

¹⁹⁴ Donald JUDD, *Complete Writings, 1959-1975*, éd. New York University press, New York, 1975, p. 184.

“*Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art.*”

¹⁹⁵ Lucy R LIPPARD, Joyce LYON, Harmony HAMMOND, 1981, *op. cit.*, Lucy R LIPPARD, non paginé.

¹⁹⁶ George DIDI-HUBERMAN, *Le lieu virtuel : l'annonciation au-delà de son espace, Le concept d'inhabitation* dans Georges DIDI-HUBERMAN, Maurice BROCK, Daniel ARASSE, *Symboles de la Renaissance*, Volume 3, éd. Rue d'Ulm, Paris, 1990.

L'auteur rappelle notamment que Salomon désignait la vierge comme la « source scellée ».

¹⁹⁷ Jean Auguste Dominique INGRES, *La Source*, 1820-1856, huile sur toile, 163x 80 cm, Musée d'Orsay, Paris.

psychanalyste Sigmund FREUD dans ses analyses et remise au goût du jour par des artistes symbolistes dont la misogynie a été maintes fois soulignée par la critique¹⁹⁸. C'est notamment le cas de l'artiste Georges de FEURE (né Georges Joseph VAN SLUIJTERS, 1868-1943, France) qui –pour le décor du Pavillon du magasin *L'Art Nouveau* de Siegfried BING lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris– dessina une *Allégorie de la poterie* sous la forme d'une femme tenant un vase¹⁹⁹.

En s'emparant de la forme de contenant, Harmony HAMMOND tend à donner corps à une vision essentialiste de la féminité. Elle tient néanmoins à distance les iconographies canoniques issues de l'histoire de l'art en proposant au contenant d'exister en dehors des représentations spécifiques à la virginité, à la procréation ou à la génitalité²⁰⁰. Il ne s'agit pas de réceptacles passifs, mais de contenants à la surface irrégulière : ce sont les formes créées, des acteurs d'une protection ou d'une défense. Une imagerie qui se distingue également des productions d'Alina SZAPOCZNIKOW, qui a livré à la postérité d'étranges contenants : des *cendriers de célibataires*, prenant la forme de moulages corporels. Dans les œuvres d'Harmony HAMMOND les formes restent contenantes, alors que chez Alina SZAPOCZNIKOW ou EVA HESSE, la forme est ouverte, du contenu lui échappe, et un nouveau peut entrer à l'intérieur sans qu'elles en aient le contrôle. Les *matières plastiques* qu'emploie Harmony HAMMOND contribuent quant à elles à fabriquer une matrice relativement hermétique qui, en dépit de ses formes rondes et organiques, ne sont pas une mollesse atone, mais une douceur structurante. Elle utilise la matière technologique qu'est le *plastique* non plus pour son aura moderniste mais pour la réinventer au sein de gestuelles traditionnellement associées à la féminité. Elle en accepte la dimension visuelle qui s'apparente à celle d'une peau, d'une peau brillante qui ressemble moins à un épiderme qu'aux fines membranes qui enveloppent les organes. Par contraste cet aspect est obtenu avec un geste d'enveloppement –un enroulement– qui n'est pas plus associé aux pratiques d'artisanat d'art qu'aux protocoles de mise en œuvre industriels ou aux pratiques techniques privilégiées par la *doxa* de l'art. Il s'agit d'un geste du quotidien qui sert à la protection (langes, mais aussi bandages, pansements, emballage, ...) au transport, à l'assemblage, et dont la réalisation relève parfois du bricolage. En dehors du champ artistique, l'enroulement peut offrir une solution technique pour le stockage (pour les fils, les bouts et les câbles), la transmission d'un mouvement ou d'une force (poulie, réale), la concentration d'un champ magnétique (la bobine électrique). L'enveloppement par enroulement appelle à la réalisation d'un mouvement répétitif, par la rotation d'un élément autour d'un axe. L'exécution de ce geste technique ne demande pas de dextérité particulière, elle implique d'avoir pour matériaux une âme²⁰¹ ou un noyau à envelopper ainsi qu'un revêtement plutôt souple. En

¹⁹⁸ Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, éd. Mare & Martin, Paris, 2015.

¹⁹⁹ Cette peinture décorative, acquise en 2015, fait désormais partie des collections du musée d'Orsay à Paris.

Cet artiste qui s'est essayé à de nombreux médiums, à la gravure, la peinture, l'ébénisterie, etc. a également réalisé des céramiques. Il a notamment conçu des modèles qui ont été fabriqués en porcelaine par la manufacture Gérard Dufraisseix et Abbot (GDA) à Limoges. De nombreux modèles à décors incisés de grand feu sont visibles au sein du parcours de la collection permanente du Musée National Adrien Dubouché, Limoges.

²⁰⁰ Une pareille interprétation peut néanmoins être contestée. Le mot *swaddles* (langes) par lequel l'artiste nomme ses créations pourrait être lu comme un avatar de la représentation de la maternité.

²⁰¹ L'*âme*, aussi appelée *noyau* désigne la partie centrale d'une sculpture autour de laquelle est construit le volume.

enroulant la matière autour de l'âme, cette dernière peut être en tout ou partie dissimulée, sa forme et son aspect de surface sont modifiés par l'ajout du revêtement. C'est un acte de recouvrement et d'augmentation ou de dilatation du volume. Ce geste d'emballage par enroulement constitue un moyen plastique pour de nombreuses œuvres des années 1960 et 1970, aussi bien Alina SZAPOCZNIKOW qu'Eva HESSE y ont eu recours. Elles emploient usuellement un textile ou une corde dont elles figent l'enroulement par imprégnation dans un *plastique* transparent.

I.2.2. D'une mise en œuvre des *plastiques* rendue accessible par des publications à leur esthétisation par l'exposition.

L'importance matérielle du *plastique* n'a pas échappé aux artistes, et ce d'autant plus qu'une importante documentation sur les polymères leur est adressée dès la fin des années 1950. Les créateurs accèdent à toutes sortes de *plastiques*, qu'ils soient issus de la récupération d'objets manufacturés, de l'usage de matériaux de loisirs créatifs, de la fabrication de *plastiques* biosourcés ou de la manipulation des matériaux industriels. Ils se procurent également des matières premières issues de la recherche de pointe, aéronautique ou spatiale. Dès le milieu des années 1960, des éditions spécialisées proposent des ouvrages pour apprendre à utiliser les *matières plastique* en art²⁰² ainsi que pour les loisirs créatifs.

I.2.2.1. Une prise en compte progressive des *matières plastiques* au sein des ouvrages destinés aux artistes.

Un des premiers ouvrages à traiter explicitement de la question des *matières plastiques* au sein de la production artistique est celui d'Hubert Montagu PERCY et d'Edward FOLKARD.

Dans *New Materials in Sculpture*, 1963, ils s'intéressent à des matériaux issus de l'industrie tels que l'aluminium, le béton et les *matières plastiques*. La couverture de la première édition est en noir et blanc, elle met en avant la sculpture d'un homme en costume, d'une facture naturaliste plutôt académique. En 1966 l'ouvrage fait l'objet d'une réédition, en trois ans d'intervalle son aspect a beaucoup changé. La couverture est toujours bicolore mais cette fois-ci, elle met en avant la photographie d'un immense assemblage en matériaux brillants et réfléchissants qui occupe tout un pan de mur devant lequel un homme est affairé à lire, confortablement installé dans un fauteuil. Tout oppose les deux volumes choisis pour ces deux couvertures : l'un évoque la statuaire, l'autre relève du relief et de l'assemblage. Le premier choix éditorial semble être monochrome et le second polychrome, le visuel de 1963 repose sur la sacralisation de l'œuvre mise à distance sur un fond blanc tandis que la couverture de 1966 illustre une proximité à l'œuvre qui fait partie du décor de la maison²⁰³.

²⁰² De nombreux ouvrages sur la mise en forme des *matières plastiques* pour les arts et loisirs créatifs ont été publiés au cours de la double décennie 1960 et 1970.

Sculpture in Plastics de Nicholas ROUKES, a notamment été traduit dans plusieurs langues, il est reparu sous une édition augmentée.

²⁰³ Hubert Montagu PERCY, Edward FOLKARD, *New Materials in Sculpture*, éd. Alec Tiranti, Londres, 1963, réédition augmentée, 1966.

Un an plus tard, John BALDWIN publie *Contemporary Sculpture Techniques: Welded Metal and fiberglass*, dans un esprit assez similaire à celui de *New Materials in Sculpture* car il associe le travail du *plastique* à celui d'autres matériaux issus de l'industrie²⁰⁴. Cependant sa couverture reflète une autre face de cette création en choisissant de montrer une mosaïque d'images propre à illustrer aussi bien des sculptures en situation d'exposition que de souligner un « beau » détail permettant d'apprécier le rendu de la matière.

Entre 1965 et 1980, d'autres livres succéderont à ces tentatives de diffusion des techniques de la sculpture en *plastique*. En 1965, Thelma R. NEWMAN publie *Plastic as an art form* simultanément en Angleterre, au Québec et aux Etats-Unis en coédition.

Il s'agit d'un ouvrage centré sur les usages du *plastique* en art qui, à travers plus de 350 pages, montre pas à pas des processus de création, donne à voir les œuvres d'artistes et propose des schémas pédagogiques. Dès la préface, l'auteur précise :

« *Transposer les formules, les propriétés et le vocabulaire spécifique en langage non technique a ses difficultés inhérentes. Cela reste une terminologie spécialisée, mais si l'utilisateur créatif va au-delà des expressions élémentaires, il trouvera plus d'informations, et voudra savoir comment appliquer la théorie à la pratique*²⁰⁵ ».

Thelma R. Newman, 1965

Elle termine son introduction en ajoutant que « *Les plastiques ont leurs propres vies - leur propre identité.* » De cette manière elle affirme les spécificités de l'être médium du *plastique* et en souligne la singularité. Cette approche se retrouve également dans les textes d'auteurs qui lui sont contemporains et qui valorisent eux aussi l'exploration de « *la beauté intrinsèque de ces matériaux* »²⁰⁶. Une telle appréhension idiosyncratique des matériaux de l'art entre en résonance avec la théorie Hegélienne. Par ailleurs, l'existence d'un livre tel que *Plastic as an art form* répond à un besoin pratique, arracher aux industries leurs connaissances dans le domaine de la plasturgie et diffuser un contenu accessible.

Dans les années 1920, les industriels de la plasturgie cherchaient à valoriser leurs matériaux en brevetant leurs matières, un moyen juridique de préserver le résultat de leurs recherches. Ils ne communiquaient pas leurs secrets de fabrication, ils s'assuraient ainsi

²⁰⁴ John BALDWIN, *Contemporary Sculpture Techniques: Welded Metal and fiberglass*, Éd. Reinhold, New York, 1967.

²⁰⁵ Thelma R. NEWMAN, *Plastic as an art form*, éd. Sir Isaac Pitman & son, Londres, éd. Chilton, Philadelphie, éd. Ambassador Books, Toronto, 1965, p. XVII -XIII.

“*Transposing formula, property, and specification terms into nontechnical language has its special difficulties. It still remains a somewhat specialized terminology, but if the creative user it to go beyond elementary expression, he will need more information, and will want to know to apply theory to practice.*”[...]

“*Plastics have lives of their own- their own special identity*”.

²⁰⁶ Eugene BOLGER, “Plastics in Art: A New Dimension”, in *The SPE Journal*, septembre 1971, p. 19.
“*A full-scale aesthetic re-evaluation of plastics is already underway. The basis for a new awareness can be found in the work of artists who, fascinated by the potential of plastics, are creating an art that reveals the intrinsic beauty of these materials for the first time.*”

d'être les seuls à maîtriser certains rendus esthétiques. Au contraire, les ouvrages pédagogiques de Thelma R. NEWMAN transforment le rapport à la technique en la rendant accessible. Ils explorent les potentiels des différents matériaux, rendent explicite le travail des thermoplastiques et des mousses polymères tout en rappelant les règles de sécurité inhérentes à la manipulation de ces matériaux. Moulage, émaillage, coloration, inclusion, assemblage, rien n'échappe à leur expertise.

Au centre de cette entreprise éditoriale se trouve le souci de porter différents procédés techniques à la connaissance du commun. L'autrice soulève également un certain nombre de problèmes qui pourraient naître de la manipulation de ces matériaux par des novices. Le *plastique* n'y est pas présenté comme une substance alternative, mais comme une solution pratique et esthétique, au même titre que les matériaux traditionnels. Ces ouvrages créent les conditions favorables à une vulgarisation de qualité. Ils s'adressent à des créateurs qui n'ont jamais touché à ces substances comme à des artistes qui chercheraient à se perfectionner dans leurs emplois des polymères. Thelma R. NEWMAN termine l'introduction de son premier chapitre « *Plastics : The New Art Medium* » par une mise en avant du dévoilement technique :

« L'usage du plastique par les artistes rappelle une déclaration prophétique écrite en 1946 par László Moholy-Nagy dans son livre Vision in Motion : « Le nouvel artiste travaillant avec le plastique doit inévitablement se lancer dans des études scientifiques ou bien attendre des décennies avant que la connaissance du plastique ne devienne courante ».

Beaucoup de temps s'est écoulé depuis la rédaction de cette déclaration. Beaucoup de mystères ont été éclairés. Les plastiques sont prêts à être utilisés par les artistes. Pourtant, la surface n'a été qu'égratignée. Le plastique en tant que forme d'art est une ère qui s'ouvre à nous, elle attend l'expérimentation et l'exploration²⁰⁷. »

Thelma R. Newman, 1965

Cette citation rend explicite les raisons de son partage des connaissances sur les *plastiques* avec la communauté artistique. Elle invite les créateurs à expérimenter en transformant leur rapport à l'art et à la technique. La mise en commun du savoir qu'elle cherche à initier est comprise comme un préalable nécessaire à l'invention par les artistes d'une technicité sensible et signifiante, propre à bâtir des régimes esthétiques culturellement et symboliquement opératoires. Un écart peut ainsi être perçu entre la tonalité de ses textes introductifs et celle des différents « modes d'emploi » des techniques et des matériaux qui constituent l'essentiel de cette publication.

²⁰⁷ Thelma R. NEWMAN, *Plastics as an art form*, éd. Sir Isaac Pitman & son, Londres, éd. Chilton, Philadelphie, éd. Ambassador Books, Toronto, 1965, p.18.

"Use of plastics by artists recalls a prophetic statement written in 1946 by László Moholy-Nagy in his book Vision in Motion: "The new artist working with plastics inevitably has to take up scientific studies or else wait decades until knowledge about plastics becomes common place."

Much time has passed since this statement was written. Much that was mystery has been illuminated. Plastics are ready for artist's use. Yet the surface has only been scratched. Plastic as an art form is an open-ended area waiting for experimentation and exploration."

Ses didacticiels présentent la technique d'une manière détaillée plutôt froide et distante. Ils sont accompagnés de vignettes photographiques qui détaillent le processus pas à pas, puis par des pages dédiées à la présentation de visuels d'œuvres abouties accompagnées de leur légende. Alors que les « modes d'emploi » visent une certaine objectivité pédagogique, la présence des visuels d'œuvres ouvre le champ des possibles. Les légendes qui les accompagnent rendent explicite tantôt la technique qui en a permis la réalisation, tantôt l'effet esthétique produit par les choix de mise en œuvre. L'artiste est ainsi invité à se distinguer de l'industriel et de l'artisan par sa manière d'aborder le matériau. Contrairement au designer, il ne lui est pas demandé d'être dans une optimisation de la logique industrielle. À l'inverse de l'artisan, il n'a pas non plus à être dans la maîtrise totale des gestes et des effets. L'artiste doit avoir des connaissances suffisantes pour créer sa propre technique et être capable d'assujettir la matière à son dessein esthétique et plasticien.

En toutes pages de ses ouvrages, l'auteur cherche à affirmer le rayonnement et le pouvoir de ce médium par la communication pédagogique. Après un premier chapitre introductif s'intéressant aux propriétés des différents groupes de matières *plastiques*, elle résume dans de grands tableaux la résistance, la toxicité, les formes commercialisées et le potentiel d'usage par les artistes de chaque matériau. Il s'agit d'une source d'information considérable, l'artiste qui possède un pareil livre sait comment il peut se procurer les matières premières et de quelles façons elles sont mises en œuvre.

Graphiquement, c'est un gros livre à la couverture entièrement rouge. Sur la tranche le titre et le nom de l'auteur sont inscrits en embossage de couleur or. Par-dessus, l'ouvrage est recouvert d'une jaquette de papier qui laisse apparaître une mise en page plutôt sage. La typographie est similaire à celle de la tranche de l'ouvrage, grasse et sans sérif elle est facilement lisible malgré un crénage resserré. Ses formes modernes, douces et arrondies se terminent néanmoins par un apex aplati qui leur confère un aspect plus formel. Sous le titre sobrement encadré se détache sur fond blanc une unique sculpture en *plastique*. Colorée, transparente, arrondie et soignée, cette dernière inclut en son sein des éléments hétéroclites.

Après avoir tourné quelques pages, l'intérieur du livre reprend une même rigueur graphique : les photographies sont alignées. Elles restent sur une seule page et sont subordonnées à leur rôle illustratif. Pourtant, dans ce design graphique de William E. LICKFIELD, un élément dénote. La page de garde et la double page de présentation qui la suit évoquent un imaginaire tout à fait différent et semblent être issues d'un autre ouvrage.

Alors que toutes les autres pages sont placées sous le signe de l'ordre, de la lisibilité et de la pédagogie, ce petit espace liminaire est transformé en un amusement ludique, ornemental, séduisant et créatif. La mise en page qui caractérise le corps du livre répond visiblement à des besoins rationnels : mettre le plus d'images, au plus grand format possible, en vis-à-vis du texte auquel elles correspondent. Les photographies sont donc pour la plupart ferrées sans marge le long du bord externe de la page. Au contraire la double page introductive semble véhiculer un autre message à travers son design graphique. Les images juxtaposées sont de tailles différentes, certaines carrées, d'autres détournées, elles ont un aspect moins statique et résument en une seule image la pluralité des possibilités plastiques des polymères. Les photographies sont sous l'égide du titre « *Plastics as an Art Form* », écrit dans une typographie à empâtements où des ornements en réserve sont dessinés dans la graisse des caractères. Cette écriture transmet une impression joyeuse qui rappelle un peu celle des ouvrages dédiés au « *Do it yourself* ».

En 1969 est publiée une édition augmentée de *Plastics as an Art Form*, mais cette fois la jaquette est moins scolaire. En couverture, l'image d'Épinal d'un soleil couchant sur une mer pastel s'acoquine avec l'éclatante transparence d'une sculpture en *plastique*. Par un effet d'optique, le volume semble plus monumental qu'il ne l'est, le titre est inscrit sur son socle. La sculpture en elle-même a un aspect organique, elle peut évoquer deux articulations osseuses, réalisées en *plastique* transparent. Il ne s'agit pas de n'importe quelle sculpture, mais d'une œuvre présentée cette même année 1969 à l'occasion de l'exposition *A Plastic Presence*. Ce volume intitulé *Stamper's Lighthouse* fait donc partie d'une actualité. Il a été réalisé par Bruce BEASLEY (né en 1939 U.S.A.) qui est un des premiers artistes à avoir réalisé des moulages en acrylique de grandes dimensions grâce à un système d'autoclave qui lui permettait de maîtriser la pression, la température et l'humidité de la pièce à l'intérieur du moule²⁰⁸. Il s'agit d'un artiste qui a non seulement su tirer parti des savoir-faire industriels, mais qui en a aussi amélioré certains processus de création. Ainsi, sa sculpture *Apolymon* installée à Sacramento (Californie, Etats-Unis) –très proche sur le plan visuel de l'œuvre représentée en couverture– est non seulement la première sculpture publique en acrylique commissionnée par l'état de Californie, mais aussi une prouesse technique. Réalisée en Lucite® (une résine acrylique transparente) avec le concours de l'entreprise DU PONT DE NEMOURS®, elle mesure près de quatre mètres de haut (treize pieds) et pèse environ six tonnes²⁰⁹. Ce geste fort va attirer l'attention des scientifiques et ingénieurs. Des océanographes notamment feront appel à l'artiste pour qu'il conçoive et réalise une bulle transparente destinée à l'exploration des fonds marins.

Le choix de mettre en avant cet artiste –par l'image en couleur qui lui est consacrée en couverture– n'est pas anodin. Il permet de valoriser un créateur qui s'affirme comme un bon technicien mais aussi comme l'auteur d'une œuvre où la *matière plastique* est valorisée en elle-même. En effet, cet artiste a également réalisé des œuvres en métal, mais ses processus de création et la façon dont il a appréhendé les formes avec la lucite® se sont révélés essentiellement différents. Ses volumes en acrylique témoignent de son intérêt pour les aspects esthétiques *des plastiques*, leur fini, leur brillance et leur transparence. Dans son œuvre, ils s'épanouissent en formes organiques dont la présence fantomatique apparaît aussi figée que fluide par leurs moires et reflets aux accents inquiétants qui rappellent ceux des chromes ou du mercure²¹⁰.

À l'intérieur du livre, comme dans l'édition précédente, se retrouve une même volonté de transmettre des savoirs et des techniques cependant, l'inscription des images au sein de la mise en page se singularise. Les images en couleurs sont beaucoup plus nombreuses et le lecteur peut trouver des doubles pages d'images ordonnées d'une façon moins statique que dans l'édition précédente.

Il ne s'agit plus d'un livre austère destiné à ceux qui souhaitent suivre les instructions à la lettre. Il permet au lecteur de se perdre et d'avoir une lecture plus contemplative ou désordonnée. Ainsi, il peut être apprécié pour ses qualités pédagogiques mais sa physionomie l'assimile également à un livre d'art à part entière. Le parti pris iconographique

²⁰⁸ Oliver ANDREWS, *Living Materials: A Sculptor's Handbook*, éd. University of California Press, Berkeley, 1983, p. 145.

²⁰⁹ University of Kansas, National Sculpture Center, Professor Bernard "Poco" FRAZIER, *Proceedings of the Forth National/International Sculpture Casting Conference* 5, 6, 7 Mai 1966, éd. University of Kansas, Lawrence, 1966, p. 50-56.

²¹⁰ Jeffrey L. MEIKLE, 1995, op cit., p. 232-234.

est plus attrayant et accessible par le grand public, mais les textes demeurent très techniques.

Ce livre conserve d'ailleurs de nombreux points communs avec la première édition : il donne à voir des peintures, des sculptures, des reliefs de différentes typologies réalisés par plus de soixante artistes²¹¹. Parmi eux, se distinguent les noms de sculpteurs reconnus comme Freda KOBLOCK (1920-2011 Etats-Unis. Elle est la première femme à avoir été diplômée du Plastic Industries Technical Institute à Los Angeles en 1943), Naoum GABO (né Naoum Abramovitch PEVSNER ; 1890, Russie-1977 Etats-Unis) ou Antoine PEVSNER (1884, Russie-1962, France). Si ces pionniers de l'usage du *plastique* en art sont encore très présents dans les récits dominants de l'histoire de l'art, la plupart des noms cités dans cet ouvrage sont aujourd'hui méconnus. Une caractéristique que partagent de nombreuses publications ultérieures dédiées à la création en *matières plastiques*.

Au cours des années 1970, le nombre de sorties en librairie d'ouvrages sur les usages du *plastique* en art s'intensifie. Ce phénomène littéraire, qui semble répondre à un engouement, est étonnant car les narrations qui entourent le *plastique* tendent à faire du choc pétrolier de 1973 une ligne de rupture. Or ce qui est observable, c'est que les publications sur la création en polymère et les expositions dédiées aux sculptures et au design contemporain en *plastique* se poursuivent tout au long des années 1970 aux Etats-Unis.

En France, la fin d'une période de forte croissance économique marque le début du chômage de masse. Face à la paupérisation d'une frange de la société, l'accessibilité du *plastique* en entretient la consommation à grande échelle même après 1973. Ces matériaux continuent à être très largement employés dans les intérieurs et s'accordent à la politique libérale menée durant le septennat de Valéry GISCARD D'ESTAING (1974-1981, France). Les beaux jours du design joyeux et contestataire n'ont peut-être plus le droit de cité, mais les *plastiques* n'ont pas disparu face à la mode du design scandinave et des matières naturelles. Ces *matières plastiques* issues de la technologie renvoient désormais à des problématiques culturelle, environnementale, sociale voire sociétale. Des sujets qui sont néanmoins très peu présents dans les livres, notamment ceux qui publiés par Watson Gouptill ou Reinhold²¹². Ces

²¹¹ Dans la première édition sont cités :

Leo AMINO, Joyce ANDERSON, Edgard ANDERSON, Arnold HILLIS, Dick ARTSCHWAGER, E. BAJ, John BALDWIN, Wolfwang BEHL, Thomas HART BENTON, Roger BOLOMEY, Cameron BOTH, Marianne CASSAR, A. CONDOPOPOULOS, Seyour COUZYN, Robert CRIPPA, Nassos DAPHNIS, Lucio DEL PEZZO, Deborah de MOULPIED, Arthur DESHAIES, Fred DREHER, Alfred DUCA, Robert ELSOCHT, Franc EPPING, Harriet FEBLAND, Sue FULLER, Naoum GABO, Ted HALLAM, Robert HARMONT, John HATCH, Edward HIGGINS, Arthur HOENER, Alfred F. JACQUEZ, D KENTAKAS, Gyorgy KEPES, Freda KOBLOCK, Joseph KONZAL, Russel KRAUSS, T. KYRIAOU, Lily LANDIS, Michael LENSON, Robert LEPPER, John MCCLELLAN, Robert MALLARY, Irving MARANTZ, T. MATLEZOS, Marie Louise MICHEL, Thelma R. NEWMAN, Emile NORMAN, I Rice PEREIRA, M PERISCO, Antoine PEVSNER, Sara REID, William REIMAN, Irwin RUBIN, Lilo SALBERG, Zahara SCHATZ, William SEVERSON, David Alfaro SQUIEROS, Alfred TUCKER, Joe VITALE, Susy GREEN VITERBO, Henry Lee WILLET, Earl B. WINSLOW, Karl ZERBE.

²¹² Milton B. HORN, *Acrylic Resins*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1960.
John R. LAWRENCE, *Polyester Resin*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1960.

productions réalisées par de grandes maisons d'éditions spécialisées dans la didactique ou les publications académiques bénéficient d'une large audience et sont éditées à un très grand nombre d'exemplaires.

Les éditions Watson Gouptill vont se démarquer en publiant de nombreux livres²¹³ sur les applications artistiques et créatives *du plastique* tout au long des années 1960 et 1970.

Ils font environ deux cents pages chacun et ont un format comparable. Il ne s'agit pas d'une collection à proprement parler, puisqu'ils n'ont pas de charte graphique commune, mais peuvent, par leur taille, cohabiter facilement sur une même étagère de bibliothèque. Leur accumulation est rendue possible par le prix de vente relativement accessible, originellement situé autour de quinze dollars américains. *Plastics for Artists and Craftsmen* est écrit par Harry B. HOLLANDER tandis que les suivants *Plastics for Kinetic Art* et *Sculpture in Plastics* seront rédigés par Nicholas ROUKES. Ces trois ouvrages dans leur concept semblent assez proches de ceux²¹⁴ de Thelma R. NEWMAN. Ils sont conçus expressément pour les artistes, ils comprennent beaucoup d'images et ont une vocation didactique. Ils mettent en avant des processus de mise en forme des matériaux et accompagnent leurs tutoriels de textes ayant une dimension théorique, culturelle et esthétique. Ce parti pris est rendu visible par l'insertion de doubles pages destinées à la reproduction de travaux d'artistes.

La couverture originale de *Sculpture in Plastics* reprend une typographie très proche de la première édition de *Plastic as an Art Form*, cependant l'éditeur lui confère une dimension plus actuelle en prenant pour visuel le détail d'une œuvre cinétique qui associe aluminium et *plastique*. Une autre version du travail de Nicholas ROUKES existe en traduction française²¹⁵ et présente une couverture plus académique avec une mosaïque d'images très colorées sur un fond blanc. Cette traduction mérite d'être citée puisqu'il s'agit d'un phénomène assez rare. L'essentiel des manuels didactiques sur les usages créatifs du

Qui ont tous deux une dimension essentiellement chimico-technique et qui n'ont pas originellement été conçus à l'adresse des artistes et des créateurs. Une lacune qui sera comblée par les publications suivantes :

Clarence BUNCH, *Acrylic for sculpture design*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1972.

Claude SMALE, *Creative Plastics Techniques*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1973

²¹³ Jose GUTIERREZ, Nicholas ROUKES, David Allaro SIQUIEROS [préface], *Painting with acrylic*, éd. Watson-Guptil Publications, 1965

Nicholas ROUKES, *Sculpture in Plastics*, éd., Watson-Guptil, New York, 1968

Nicholas. ROUKES, *Crafts in Plastics*, Watson-Guptil, New York, 1970.

Harry B. HOLLANDER, *Plastics for artists and craftsmen*, éd. Watson-Guptil, New York, 1972.

Nicholas ROUKES, *Plastics for kinetic art*, éd. Watson-Guptil, New York, 1974.

Nicholas ROUKES, *Sculpture in Plastics*, éd. Watson-Guptil, New York, 1978.

²¹⁴ Après le succès de *Plastics as an Art Form* qui a connu au moins trois rééditions, Thelma R. NEWMAN fait paraître *Plastics as Design Form*, en 1972 et *Plastics as Sculpture* toujours grâce au concours des éditions Chilton.

Thelma R NEWMAN, *Plastics as Design Form*, éd. Chilton Book Co, Philadelphie, 1974.

Thelma R NEWMAN, *Plastics as Sculpture*, éd. Chilton Book Co, Philadelphie, 1974.

Ainsi ces trois publications sur le *plastique* déjouent par leur titre un stéréotype selon lequel ces matériaux n'auraient qu'une fonction imitative. Cette dénomination peut également faire écho à l'exposition *Plastic as Plastic*.

²¹⁵ Nicholas ROUKES, Monique CHEVANNE [trad.], *Créations en plastiques*, éd. Dessain, Paris, 1976.

plastique sont des parutions en langue anglaise et n'ont pas fait l'objet de traduction dans d'autres langues au cours des années 1960 et 1970.

Ces ouvrages didactiques ont le plus souvent été conçus et écrits par des praticiens de la sculpture *en plastique* qui ont également eu à l'enseigner²¹⁶. Ils montrent le travail de nombreux artistes dont les travaux sont aujourd'hui oubliés. La comparaison des artistes cités dans *Plastic for Artists and Craftmen*, *Plastics as an Art Form* et *Sculpture in Plastic* illustre ce foisonnement, ils ne partagent que peu de références communes et aucune des artistes choisies pour le *corpus* de cette étude ne figure dans ces publications. Plus largement, le nombre de femmes citées reste minoritaire.

En plus de ces livres dédiés aux artistes déjà investis dans les recherches sur le *plastique* –ou qui souhaitent y être initié– existent des ouvrages plus modestes destinés aux loisirs créatifs. La parution de ces publications qui proposent d'apprendre à faire des bijoux en résine de polyester ou à créer des animaux avec des flaconnages en *plastiques* est l'indice d'une démocratisation de l'accès à ces matériaux.

I.2.2.2. Une (r)évolution de la littérature sur le *plastique* dans l'art

Dans les années 1960 et 1970, les publications étaient centrées sur les productions actuelles, des artistes contemporains. Elles étaient essentiellement destinées aux artistes et aux amateurs d'art contemporain. Les choix graphiques différaient d'une publication à une autre, mais les photographies avaient généralement pour but de montrer des œuvres, de mettre en exergue certains détails et éventuellement d'ouvrir sur le « faire » artistique.

Depuis les années 1980, ces livres et ces catalogues d'exposition ont un aspect plus rétrospectif. Ils se consacrent à des réflexions sur l'évolution des matériaux, la contextualisation des emplois des *matières plastiques* à une époque donnée. Au sein de cette littérature, l'histoire du design en *plastique* des années 1960 et 1970 occupe une place de choix qui n'exclut pas un regain d'intérêt pour des productions plus anciennes –issues par exemple de l'usage de la bakélite dans les années 1930– ou plus tardives –comme celles consacrées au style Memphis²¹⁷. Les couvertures de ces publications ne montrent plus nécessairement des œuvres, mais privilégient la reproduction de détails qui soulignent la

²¹⁶ Thema R. NEWMAN enseignait dans le New Jersey et était membre de la Society of Plastic Engineers, elle est l'autrice de nombreux livres sur les nouvelles pratiques artisanales et les loisirs créatifs.

Nicholas ROUKES avait été formé en Californie et sculptait lui-même le *plastique*. Résidant au Canada, il s'est illustré par son travail en tant que curateur indépendant et a publié de nombreux livres pédagogiques sur les moyens de créations artistiques, mais également des essais sur l'humour en art. Son intérêt pour le *plastique* en tant que matériau de l'œuvre d'art se poursuit au-delà des années 1970. Cependant les livres publiés dans les années 80 ne portent plus le mot *plastic* dans leur titre mais *synthetic*.

Harry B. HOLLANDER est diplômé de technologie, il a travaillé pour la recherche industrielle et le développement chimique. Investi dans le champ de l'art, il conduit de nombreux workshops dans des universités des États-Unis et du Canada.

²¹⁷ Un groupe de designer fondé par Ettore SOTTASS dans les années 1980. Ce design moderniste se caractérise par un métissage de symboles et un détournement graphique de signes et de formes issus de la pop culture ou du minimalisme. Coloré, orné de motifs, le mobilier Memphis privilégie tout particulièrement les revêtements en *plastique* laminé.

gaïté colorée et la pluripotentialité des composites. Le caractère nouveau du *plastique* n'est plus un argument, et la visibilité de la création actuelle n'est plus l'enjeu principal de ces publications.

Au cours des années 2000, l'intérêt pour les œuvres en *plastiques* des années 1960 et 1970 s'est détaché du champ du design. Des catalogues d'exposition à vocation plus généraliste ont également célébré la production artistique des années Pop par leurs choix graphiques : des couvertures orange, l'emploi de grosses lettres molles, ou la mise en avant d'un objet emblématique de ces années. Cette iconographie est omniprésente, elle marque l'objet-livre de son empreinte. Pourtant, derrière les couvertures orangées, le contenu des publications est parfois bien différent. Le choix visuel n'est pas représentatif du contenu du livre ou de l'exposition, mais relève davantage d'un choix éditorial. L'existence de cet archétype visuel, qui tend à unir de façon systématique design en *plastique* et années 1960-1970, peut être analysée comme une mise à distance de *l'âge du plastique* ou comme un approvisionnement « rétro » de ces matériaux. Montrer le *plastique* et les objets en polymères caractéristiques d'une époque où ces matériaux étaient célébrés permet d'en mettre à distance les aspects polluants moins consensuels.

La consultation des bases de données de bibliothèques²¹⁸ laisse également envisager un déplacement géographique de l'intérêt pour le *plastique* dans la création. Alors qu'au cours des années 1960 et 1970 les Etats-Unis d'Amérique avaient promu un nombre important de publications et d'expositions, depuis les années 1980, c'est en Europe –plus particulièrement en Italie, en France, en Allemagne²¹⁹ et en Suisse– que ce type de publication et d'exposition semble avoir connu un regain d'intérêt.

I.2.2.3. Une reconnaissance institutionnelle du *plastique* comme matériau de l'art

Certaines expositions apparaissent comme des événements clés dans la diffusion de la création artistique en *plastique*. Ce sont des projets d'ampleur qui regroupent un très grand nombre d'artistes qui travaillent le *plastique* comme médium de leur œuvre. C'est le cas par exemple de *Kunst und Kunststoff: der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers* –une exposition qui a voyagé dans trois villes différentes en Allemagne²²⁰– ainsi que de *Plastic as Plastic* (1968) et de *Made of Plastic* (1968) aux Etats-Unis.

Made of Plastic (1968) est soutenue par le Flint Institute of Arts, dans le Michigan (Midwest des Etats-Unis, dans la région des grands lacs), un des plus importants musées d'école d'art aux États-Unis. Elle présente plus de soixante-dix artistes, dont la plupart sont états-uniens et sont encore connus aujourd'hui. Il est intéressant de noter qu'il s'agit de

²¹⁸ Sudoc, Worldcat, American Craft Council Librairie, ...

²¹⁹ Des pays qui ont encore une importante activité industrielle dans le domaine de la plasturgiste. La France et l'Allemagne sont leader de l'industrie Européenne du *plastique*.

²²⁰ *Kunst und Kunststoff: der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers*, Städtisches Museum, Wiesbaden, 7 avril-2. juin 1968, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, Ludwigshafen, 14. juin-21. juillet 1968, Museum am Ostwall, Dortmund, 29. novembre 1968-5 janvier 1969.

l'exposition d'artistes vivants. Cet événement ne cherchait pas la patrimonialisation mais offrait une visibilité aux créations et aux artistes contemporains. La manifestation qui a duré un peu plus d'un mois et demi a fait l'objet d'un catalogue d'exposition illustré. Ce type de publication est lui aussi un instrument de diffusion pour les artistes ainsi qu'un outil de valorisation du travail scientifique des institutions muséales. En dépit du nombre important d'artistes regroupés²²¹ lors de cette manifestation, le catalogue demeure difficile à trouver car ayant probablement été édité à un faible nombre d'exemplaires²²².

D'autres expositions comme *Plastic as Plastic*²²³ sont aujourd'hui mieux documentées. L'ensemble des documents produits autour de cet événement ont été numérisés et sont accessibles en ligne sur le site de l'American Craft Council. Cette exposition était présentée en 1968 à New York au Museum of Contemporary Craft, une institution située juste à côté du Museum of Modern Art. Cette implantation dans un musée dédié à l'artisanat et aux arts décoratifs peut paraître étonnante car certains des artistes présentés ont choisi le *plastique* pour ses aspects technologiques et futuristes. Cette association du *plastique* et du « craft » est *a priori* contre-intuitive, mais elle donne à percevoir le mouvement induit par l'appropriation de matériaux industriels par d'autres créateurs tels que des artistes, des designers ou des étudiants en école d'art.

En effet, si le *plastique* n'est plus mis en forme par les structures et les machines qui ont été créées spécifiquement à cet usage, alors, il s'agit de réinventer sa mise en œuvre par expérimentation, tâtonnement ou bricolage. En cela cette exposition épouse le projet scientifique et culturel de ce jeune musée. En effet, fondé en 1956 il portait un projet unique : celui de montrer la création « artisanale » contemporaine comme une forme d'art muséographiée et choisie pour ses valeurs esthétiques. Il s'agissait d'une démarche pionnière qui correspondait aussi probablement à des préoccupations qui étaient dans l'air du temps : en contraste avec l'intensification de la production de masse, le retour à une pratique non industrielle pouvait apparaître comme porteuse de sens. Il ne s'agissait pas

²²¹ Dans cette exposition, les femmes représentaient moins de 10% des artistes exposés.

Abe AJAY, Peter ALEXANDER, Leo AMINO, Iaian BAXTER, Billy Al BENGSTON, John BENNETT, Roger BOLOMEY, Hans BREDER, Charles A. BREED, Paolo BUGGIANI, Peter CLAPHAM, Ron COOPER, Nassos DAPHNIS, Tony DELAP, Russell DUNBAR, Sue FULLER, Frank GALLO, Cristos GIANAKOS, Stylianos GIANAKOS, Piero GILARDI, Gerald GLADSTONE, Colin GREENLY, Aaronel DERROY GRUBER, Hans HAACKE, John HARRIS, Eva HESSE, Richard HOGLE, Robert A. HOWARD, Allen JONES, Donald JUDD, Craig KAUFFMAN, Gyula KOSICE, J.M. KREBS, Leroy LAMIS, Thomas LENK, Les LEVINE, Mon LEVINSON, Roy LICHTENSTEIN, Eduardo MAC-ÉNTYRE, Heinz MACK, Conrad MARCA-RELLI, Preston MCCLANAHAN, Pier Antonio MELLARA, Robert MORRIS, Louise NEVELSON, Claes OLDENBURG, Terry O'SHEA, Gerald OSTER, Eduardo PAOLOZZI, Helen PASHGIAN, Rogelio POLESSELLO, Ted RAMSAY, Richard RANDELL, Charles ROSS, Alan SHEPP, Henning SPEYER, John STOHN, Sylvia STONE, Peter STRUYCKEN, Paul THEK, Joe TILSON, Ernest TROVA, Dewain VALENTINE, Miguel Angel VIDAL, Andy WARHOL, David WEINRIB, et Norman ZAMMITT.

²²² Au cours de ces années de recherches, cet ouvrage était absent du marché de l'occasion et d'après la base de données *Worldcat*, aucun exemplaire n'est recensé dans le catalogue des bibliothèques européennes.

²²³ Archives de exposition *Plastic as Plastic*, 1968-1969, American Crat Council.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023

<https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/pid0/custom/M-63-Plastic-as-Plastic>

toujours d'une critique de la production automatisée et standardisée, ni d'une nostalgie du travail bien fait, mais d'une valorisation de la réinvention de la matière et de l'acte de faire.

Cette institution qui n'a cessé d'évoluer, d'accroître sa collection et sa surface d'exposition a été renommée Museum of Arts and Design en 2002 afin de mieux refléter la pluralité de ses intérêts. Le site internet du musée met en avant cette histoire atypique et souligne qu'en 1968, l'institution était dirigée par Paul J. SMITH. Acteur de l'histoire de ce musée, il avait à cœur de proposer des expositions participatives en lien avec des changements sociaux, des courants issus de la culture populaire et la promotion de productions faisant un usage innovant des matériaux²²⁴.

Pour le projet curatorial de *Plastic as Plastic* étaient présentés des objets design, produits par de grands noms de la scène internationale (américains, français, japonais, italiens, suédois, ...), des objets techniques (disque vinyle, seringue, brique de Lego, casque de chantier...), des photographies documentant des productions architecturales en *plastique*, des œuvres d'art fabriquées spécialement pour l'occasion par une quinzaine de jeunes artistes. De plus, l'exposition avait une dimension pédagogique et appelait à la participation d'étudiants et d'artistes.

La compagnie de plasturgistes Hooker Chemical corporation (filiale d'Occidental Petroleum corporation) a sponsorisé et apporté un support technique pour aider le musée à rédiger son appel à projet. Elle a également concouru –par la mise à disposition de matériaux et de techniciens– à la réalisation physique des architectures en *plastique* conçues pour le musée. Ces dernières –très éphémères et fabriquées en mousse de polyuréthane– étaient conçues comme partie intégrante de ce projet d'exposition d'une durée de deux mois environ. L'appel à projet a été envoyé à différentes universités et écoles d'architectures. Ce sont finalement Tuner BROOK, Tom DRYER, Jerry WAGNER et leur Professeur Ralph DRURY de la Yale School of Art and Architecture (Connecticut, côte Est) qui ont été les lauréats²²⁵. Un second environnement en *plastique* a été réalisé par Douglas DEEDS, un designer californien (Côte Ouest), « Director of Design for Architectural Fiberglass » à Los Angeles. Permettant ainsi de montrer les tendances issues des deux côtes des Etats-Unis.

Le dossier de presse qui accompagnait l'évènement est étonnant en ce qu'il passe sous silence les différents objets présentés –y compris les productions d'artistes prestigieux tels que Pierre PAULIN– pour ne se focaliser que sur les deux environnements conçus pour le display des différentes œuvres et la transformation de l'espace muséal.

Le catalogue d'exposition reflète un parti-pris différent. Il contient la liste des œuvres, beaucoup d'images et très peu de textes. Dans l'introduction de Paul J. SMITH ainsi que dans la « *brève histoire et description du plastique* » qui lui succède quelques pages plus loin,

²²⁴ Museum of arts and Design, *Museum History*, en ligne, non daté.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<https://madmuseum.org/about/museum-history>

“From 1963 to 1987, under the directorship of Paul J. Smith, the Museum presented dynamic and often participatory exhibitions that reflected the social currents of the era and broke down hierarchies in the arts with the celebration of popular culture and mundane materials.”

²²⁵ Dans la seconde moitié des années 1960 l'université de Yale, et notamment son département de droit, devient un haut lieu de l'activisme qui remet en cause l'*establishment* des Etats-Unis : prise de position contre la Guerre du Vietnam, mouvements féministes, revendications contre le racisme....

Parmi les artistes du *corpus*, Eva HESSE étudie à Yale, dans le Connecticut (au nord du comté de New York) entre 1957 et 1959.

l'accent est mis sur la dimension historique du *plastique*. De plus la tonalité générale des articles est dominée par la pensée commémorative de l'« anniversaire » du centenaire des *plastiques*²²⁶.

Cette pensée mémorielle appelle au bilan et à la comparaison. Selon le directeur du musée :

« Ces expérimentations architecturales avec la mousse [de polyuréthane] nous montrent le genre de design imaginatif est possible quand le plastique n'est pas utilisé comme une imitation, mais comme un matériau très versatile ayant en lui-même des qualités uniques²²⁷. »

Paul J. SMITH 1968

Cette conclusion reflète un esprit assez similaire à celui des publications pédagogiques destinées aux créateurs. Elle est également parlante par ses choix. En privilégiant la valorisation des architectures éphémères construites spécifiquement pour l'exposition, elle cherche à engager le spectateur moins sur la pente de la connaissance que sur le chemin de l'expérience. Des objets et des œuvres ont été rassemblés, mais ce qui tend à faire sens c'est l'émotion esthétique globale rendue possible par la création d'un environnement. Ici, les œuvres et les objets ne font pas seulement sens en eux-mêmes, ils sont compris au sein d'un système scénographique conçu comme un appel à la sensorialité. Par ailleurs, cette valorisation de l'architecture pourrait être comprise comme un héritage de la pensée esthétique de HEGEL qui a fait de cette discipline –l'architecture– un art majeur. Cependant une telle lecture serait contraire à la pensée décloisonnée promue par cette institution.

En somme, l'exposition *Plastic as Plastic* peut être considérée comme une des premières associations entre une institution muséale et une compagnie de plasturgie pour la promotion d'œuvres réalisées en *matières plastiques*. Il s'agit d'un modèle qui a présidé à la conception d'expositions ultérieures aux États-Unis, mais également en Europe. Ce modèle démontre que les puissantes industries de la plasturgie ont compris dès les années 1960 que l'art pouvait apporter une plus-value à leurs matériaux et que les œuvres nimbaient leur image commerciale d'un supplément d'humanité.

²²⁶ Le Celluloïd, qui est considéré comme une des premières *matières plastiques*. Il a été conçu à partir de nitrate de cellulose, de coton et de camphre. John Wesley HYATT parvient à fabriquer des boules de billard avec ce matériau vers 1868-1869. C'est un bouleversement car le Celluloïd –qui n'était alors perçu que comme une pâte modelable hautement inflammable– se révèle être un substitut possible à l'ivoire.

Paul J. SMITH considère cette boule de billard en celluloïd comme le point de départ de l'histoire des *plastiques*. L'exposition a lieu durant l'hiver 1968-1969, au moment de la célébration du centième anniversaire des *matières plastiques*.

²²⁷ American Craft Council ; *Plastic as Plastic* (23 novembre 1968 – 12 janvier 1969), dossier de presse, 1968.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll6/id/6733/rec/4>

“These architectural experiments with foam demonstrate the kind of imaginative design possible when plastic is used not as imitation, but as an enormously versatile material with its own unique qualities.”

Au sein de ces expositions et publications ayant eu lieu dans les années 1960 et 1970, Eva HESSE est la seule sculptrice du *corpus* étudié à figurer plusieurs fois sur les listes des artistes exposés. Pourtant, elle ne fait pas partie des pionnières dans ce domaine puisqu'elle ne commence à travailler le latex qu'en 1967 et la fibre de verre engluée de résine qu'à partir de 1968. Ce qui la distingue c'est son approche des matériaux, les processus qu'elle met en forme, c'est également son investissement auprès d'une communauté artistique new-yorkaise qui lui vaudra d'être remarquée par la critique à travers ses nombreuses expositions personnelles ou collectives. Les autres artistes présentes dans ce *corpus* n'ont pas participé à ces événements, pourtant elles appartiennent à la même génération et ont, elles aussi, commencé à employer les *plastiques* dans les années 1960.

Ainsi, l'une des premières œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW à reposer sur l'usage du *plastique* est probablement *Autoportrait I*, daté de 1966. Elle n'a pas été incluse aux grandes expositions sur la sculpture en *plastique* ni en Allemagne ni aux États-Unis, probablement parce que son œuvre était méconnue dans ces pays²²⁸. Utilisant essentiellement la résine de polyester et le polyuréthane, elle figure néanmoins dans l'ouvrage *Le plastique dans l'art* écrit par Pierre RESTANY, mais cette publication n'avait pas fait l'objet de traduction et n'était donc accessible que pour les francophones. De surcroît, la publication de ce livre advient en 1973, année de décès de cette artiste. L'état actuel des connaissances ne permet pas de savoir comment elle s'est procuré ses premiers *plastiques*, ni même de déterminer quelles œuvres ont pu lui donner envie d'employer ces matériaux. Ce choix est parfois corrélé à sa proximité aux artistes du Nouveau Réalisme, mais les première *Expansions* de César datent de 1967, de même que les première *Poubelles* d'Arman utilisant de la résine de polyester (et non plus des boîtes en *plastique* transparent, déjà formées industriellement).

Lee BONTECOU quant à elle, avait commencé à employer du *plastique* dès 1960-1961 en intégrant des éléments de résine époxy²²⁹ à ses reliefs. Si ces volumes ont fait l'objet d'une attention particulière, la part de *plastique* qu'ils contenaient était réduite à une portion peu visible, ces matériaux provenaient notamment de poubelles de Soho, un quartier de Manhattan dont les usines abandonnées ont été louées ou squattées par des artistes tout au long des années 1960 et 1970. Cette artiste a fait le choix de s'éloigner du milieu artistique mais elle a maintenu une activité créative. Elle a notamment exploré de nouvelles voies notamment celle du *plastique* thermoformé. Cependant ce travail de thermoformage qu'elle engage autour de 1966 ne bénéficie que d'une audience plus confidentielle²³⁰.

²²⁸ Elle avait très peu exposé dans ces pays, et uniquement par le biais d'expositions collectives.

Monumentalplastik, Neue Berliner Galerie, Berlin, Allemagne, 1970.

Art Concept from Europe, Galeria Bonino, New York, USA 1970.

Profile IV, Bochum, Kassel, Allemagne, 1964.

Polski Ruch Rewolucyjny w Sztuce, Berlin, Allemagne 1961.

Junge Generation – Polnische Kunstausstellung, Berlin, Leipzig, Allemagne, 1955.

²²⁹ La résine époxy fait partie des polymères thermodurcissables polyépoxydes. Elle est obtenue par le mélange de deux phases liquides : l'une servant de base et la seconde de durcisseur.

²³⁰ Encore aujourd'hui, ce travail en *plastique* thermoformé est très peu présent dans les collections muséales et collections publiques.

Untitled (fish), 1969, 44.45 x 88.9 x 33.02 cm de la collection du LACMA (Los Angeles County Museum of Art United States), a été acquis par le musée en 2001, soit plus de trente ans après sa création.

Enfin Liliane LIJN a commencé à employer le Perspex^{®231} en 1961 alors qu'elle est en résidence dans une usine de *plastique* new-yorkaise. Son œuvre plurielle s'appuie sur des recherches cinétiques, robotiques, physiques, optiques et poétiques qui l'ont conduit à user de plusieurs types de *matières plastiques* : Perspex[®], polyester, lentilles d'optique issues de l'industrie militaire, prismes, ... Il s'agit non seulement d'un intérêt pour ces matériaux aux qualités optiques évidentes mais aussi d'une forme d'opportunisme. Tout comme d'autres artistes qui travaillent avec le *plastique* à cette période²³², elle a son atelier à Soho, sur *Canal Street*. Un lieu à propos duquel l'artiste BEN (né Benjamin VAUTIER, 1935, Italie) rappelle : « *Canal Street c'est un kilomètre de trottoirs rempli de petits vendeurs de surplus industriel. Plusieurs de ces boutiquiers de trottoirs vendaient, vendent encore des objets de surplus plastique.* »²³³

Au cours des années 1960 et 1970, Liliane LIJN vit donc dans un quartier de relative effervescence artistique. Elle n'a pas été incluse aux expositions et aux publications liées aux usages du *plastique* en art mais figurait dans celles qui sont associées à l'art cinétique. Cet art, bien que faisant largement appel aux *matières plastiques*, était cependant assez peu présent dans les expositions sur le *plastique*. Les phénomènes marquants de leur matérialité semblent avoir été leur capacité de mouvement et leur système chromatique.

Nicholas ROUKES qui n'évoque aucun artiste de ce courant dans son livre *Sculpture in plastic*, s'y consacre exclusivement dans son autre publication *Plastic for Kinetic Art*. Cet élément révèle une des distinctions qui avaient cours durant cette double décennie. Les expositions plus récentes consacrées au sujet du *plastique* en art ont fait évoluer le panel d'artistes pris en considération. L'exposition *Chimérique polymère, le plastique dans l'art au XX^e siècle*, au Musée d'art Moderne et Contemporain de Nice (France) en 1996 incluait par exemple Martha BOTO et Liliane LIJN à la liste des artistes exposés. À travers des expositions plus récentes comme celle-ci, les œuvres cinétiques viennent s'intégrer à un *corpus* artistique plus large, celui des œuvres en *matières plastiques*.

I.3. Une appréhension esthétique des sculptures en *plastique* non évidente.

Lorsque des artistes détournent les *matières plastiques* de leurs usages premiers, ils opèrent une traduction du langage esthétique de ces substances qui n'ont pas été conçues comme des matériaux de l'œuvre d'art. Leur emploi en art peut sembler évident car ces matières existent, qu'elles ont été rendues désirables par la multiplicité de leurs rendus et de

²³¹ Perspex[®], marque de Lucite International. Commercialisé depuis 1934 sous forme de plaques issues de poly-méthacrylate de méthyle. Il s'agit d'un thermoplastique qui peut se ramollir à la chaleur et redevenir dur après refroidissement.

²³² Carole A. FEUERMAN (née en 1945, USA) par exemple, commence à fabriquer ses sculptures hyperréalistes après avoir travaillé dans une usine de mannequins implantée sur *Canal Street*. Georges MACCIUNAS initie les *fluxbox*, les boîtes d'artistes fluxus car son atelier donne également dans cette rue et qu'il peut y acheter les boîtes en *plastique* transparent pour un prix avoisinant 50c de Dollar.

²³³ Ben VAUTIER entretien cité dans Tita REUT [Commissaire de l'exposition], Pierre CHAIGNEAU [Commissaire de l'exposition], Claude FOURNET [avant-Propos], Et Al., *Chimériques Polymères, Le plastique dans l'art du XX^e siècle* [Cat. Expo.], éd. Profession Plastique, Rueil-Malmaison ; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, 1996, p.191.

leurs applications. Néanmoins, il s'agit également d'un dévoiement : la plupart des artistes les utilisent en dehors des processus industriels pour lesquels ils ont été créés.

Employer des *matières plastiques* pour l'élaboration d'une œuvre d'art vient bousculer la pensée des matériaux de l'art formulée par HEGEL lors de ses cours sur l'*Esthétique*. En effet, non seulement ces matériaux n'avaient pas été examinés par le penseur mais en plus ils permettent de créer un volume en usant de substances issues de la chimie dont la mise en œuvre ne nécessite plus les mêmes aptitudes techniques. L'emploi de matières conçues en laboratoire est *a priori* en rupture avec les processus de création traditionnels, privilégiant les matériaux naturels.

I.3.1. Des *matières plastiques* dont la nature et les qualités s'éloignent des attendus esthétiques issus de la tradition hégélienne.

Longtemps associée à l'expression des sensations et des logiques du goût, l'esthétique acquiert son sens moderne sous la plume du philosophe HEGEL qui, au XIX^e siècle, l'érige en une branche de la philosophie ayant pour objet d'étude principal le concept d'« art ». La théorie esthétique hégélienne est issue de la retranscription d'une série de cours sur l'art qui ont eu lieu à l'université de Heidelberg puis de Berlin (Allemagne) entre 1818 et 1829. Elle s'intéresse aux modalités d'existence et de perception de l'art, elle cherche à définir un « beau artistique » qui se distingue de la kallistique plus généralement étudiée en philosophie.

En pratique, cela suppose que la lecture esthétique de l'œuvre d'art par le spectateur s'appuie sur un cadre théorique et qu'elle suive un axe historique diachronique en permettant une approche interprétative.

I.3.1.1. Des matériaux non naturels dont la plasticité n'offre pas une résistance suffisante.

Le philosophe HEGEL, qui n'avait qu'une connaissance limitée du monde artistique, est parvenu à construire, au début du XIX^e siècle, un système esthétique qui particularise trois formes d'art : l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique.

Au sein du système esthétique fondé par HEGEL, ces trois régimes artistiques correspondent chacun à une conception de l'œuvre d'art propre à satisfaire les besoins d'une société donnée. Ils reposent tous les trois sur une triangulation particulière des rapports entre l'artiste (génie créateur doué de capacités techniques), l'*Idee* (la pensée pure) et le couple forme/matière (cette dernière étant conçue comme une étendue de substance disponible dont la qualité peut varier). Les trois logiques artistiques sont, selon HEGEL, corrélées à trois idéaux distincts :

Le premier, l'art symbolique serait une production plutôt orientale ayant trait au sublime. Au sein de ces représentations, la matière de l'œuvre est en excédent par rapport à l'*Idee* mais la réalisation matérielle est en deçà de ce que l'artiste a voulu représenter.

Le second, l'art classique grec aurait le beau pour idéal. Érigé en paradigme par le philosophe, il réaliserait un équilibre entre l'*Idee* et la forme inscrite dans la matière par l'artiste.

Enfin, l'art romantique, marqué par la pensée chrétienne, trouverait sa raison d'être dans la recherche du vrai. HEGEL envisage cette production comme une œuvre d'excès, la forme inscrite dans la matière et l'Idée qu'elle incarne se dépassent mutuellement, elles ne parviennent pas à transcrire la simplicité naturelle et efficace.

Selon l'auteur, l'art sculptural devrait viser l'idéal classique où l'œuvre se caractérise par sa suffisance à soi²³⁴ –ni insuffisante ni excessive– absolue, éternelle et immobile. Ces trois modes d'expression se retrouvent dans les différents arts, mais ils ont –toujours selon le philosophe HEGEL– des formes artistiques plus aptes à accomplir leur idéal particulier. En effet, il adosse sa théorie sur une seconde classification : la séparation des arts.

HEGEL distingue cinq « arts particuliers » en tenant compte de leur expressivité et de leur matérialité : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la poésie. Il les classe ainsi en commençant par celui qu'il estime être le plus matériel mais le moins expressif – l'architecture– et en terminant par celui auquel il attribue une moindre matérialité mais une très grande expressivité –la poésie. La sculpture, qui est au cœur de cette recherche, est comprise par l'auteur comme un art où la matérialité l'emporte sur l'expressivité. Il fait de la sculpture la forme optimale de l'art classique. Cependant cette position valorisante de la sculpture s'accompagne de nombreuses conditions contraignantes notamment en ce qui concerne les matériaux.

La maîtrise du matériau par l'artiste ainsi que les qualités intrinsèques de la matière font l'objet de prescriptions particulières. Le génie créateur de la sculpture classique décrit par HEGEL n'est pas seulement un être inspiré, doté de capacités techniques, il est aussi un travailleur, un lutteur capable de forcer la matière, de la maîtriser pour y inscrire *l'idée faite forme*. Ce tour de force implique l'emploi de matières qui opposent leur propre résistance. Une qualité nécessaire au moment de la création mais également au-delà pour assurer la pérennité de l'œuvre achevée. Compris comme une forme artistique de la matérialité, les moyens plastiques de la sculpture sont ceux de la matière et non ceux de la couleur ou de la touche qui relèvent de l'expressivité. Le philosophe privilégie donc la sculpture lisse, indemne de trace d'outil, offrant à l'œil une surface de méditation non parasitée par la couleur ou l'excès de texture.

Ainsi, au sein de ce système esthétique, les matières les plus susceptibles de constituer un matériau en adéquation avec la réalisation d'une sculpture ont les qualités

²³⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Benoît TIMMERMANS, Paolo ZACCARIA, Charles BEANARD [Trad], *Esthétique*, tome 2, 1997, *op. cit.*, p. 20.

HEGEL écrit à propos de l'architecture classique :

« Les matériaux de ce premier art sont fournis par les matières proprement dites, non animées par l'esprit, mais façonnées seulement d'après les lois de la pesanteur, par les lignes et les formes de la nature extérieure, disposées avec régularité et symétrie, de manière à former, par leur ensemble, une œuvre d'art qui offre un simple reflet de l'esprit. »

Il ajoute à propos de la sculpture classique :

« Aussi l'art doit ici créer une œuvre vraiment artistique. Elle prend par conséquent encore pour élément physique la matière pesante avec ses trois dimensions, mais sans se borner à la façonner régulièrement selon les lois de la pesanteur et les autres conditions physiques, et à y ajouter les formes du règne organique ou inorganique. D'un autre côté elle ne va pas jusqu'à réduire cette matière à n'être qu'une simple apparence, une image d'elle-même, ni à concentrer en elle les moyens par lesquels elle se rend visible. [...]»

suivantes : elles sont robustes et opposent une résistance au geste du créateur, elles demeurent pérennes et assurent la durabilité de l'œuvre. Ces matières sont également atones ou sobrement colorées pour ne pas parasiter la sculpture par une trop grande expressivité et enfin ce sont des matériaux dont la beauté naturelle renforce la beauté idéale de l'œuvre d'art.

Le *plastique* est à l'opposé de ce que HEGEL définit comme matériau sculptural. La robustesse lui fait défaut, il n'oppose donc pas de résistance suffisante à l'artiste lorsqu'il est utilisé suivant ses protocoles de mise en forme les plus courants du fait de sa plasticité et de sa capacité à être moulé. Les artistes qui ont choisi de tailler directement une masse de *plastique* à la manière d'un matériau traditionnel sont assez rares, et un tel processus créatif va à l'encontre des caractéristiques du matériau. De plus, bien qu'il soit polluant à long terme, il se détériore rapidement et perd certaines de ces qualités de rendu ou d'aspect de surface. Il n'est pas en mesure d'assurer la pérennité de la forme incarnant l'*Idée*. À la liste des griefs qui peuvent lui être adressés s'ajoute sa capacité à contrefaire l'expressivité de tous les autres matériaux, c'est une substance des effets, qui est propice à l'expression colorée. Enfin ce n'est pas un matériau naturel.

Tout semble donc disqualifier le *plastique* pourtant, certains éléments de comparaison avec d'autres matériaux envisagés par HEGEL permettent de nuancer ce propos. Ainsi, dans ses cours sur l'*Esthétique*, il admet que parfois :

« Dès lors le véritable génie artistique [...] a su tellement maîtriser les matériaux en apparence les plus pauvres et les plus rebelles, que ceux-ci sont forcés de recevoir et de représenter les formes intérieures de l'imagination²³⁵. »

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, vers 1820

Cela signifie que la piètre qualité du matériau n'exclut pas la création d'une œuvre d'art, mais qu'elle en rend la réalisation plus dépendante du génie de l'artiste. Si l'on considère que le manque de résistance est l'élément le plus nuisible à la constitution d'une sculpture, alors il est intéressant de constater que HEGEL a reconnu la qualité de matériau de l'œuvre d'art à des substances non naturelles, présentant une plasticité certaine. Au sein de son exposé sur les matériaux de la sculpture il examine notamment l'emploi du métal et de l'argile, des substances qui ne sont pas sans parenté avec les *plastiques* parce qu'elles sont toutes deux des artefacts qui peuvent être modelés ou moulés.

La technique du modelage de l'argile est ancienne²³⁶ elle consiste dans le fait de façonner une forme à partir d'une quantité donnée de matériau sans qu'il soit nécessaire de

²³⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Benoît TIMMERMANS, Paolo ZACCARIA, Charles BEANARD [Trad], *Esthétique*, tome I, 1997, *op. cit.*, p.380-381.

²³⁶ Les tessons de céramique trouvés sur des sites préhistoriques attestent déjà d'un savoir-faire en modelage. Les produits de fouilles laissent supposer que la technique de la poterie, une argile rouge mise en forme notamment par modelage et transformée par la cuisson, serait apparue dix mille ans avant notre ère (fin du paléolithique, début du néolithique).

retirer de la matière. Contrairement aux techniques de retrait employées pour la sculpture sur pierre, la forme initiale de la masse à sculpter n'a plus autant d'incidence sur les possibilités futures de mise en forme²³⁷. Il ne s'agit pas uniquement de partir du plein de cette masse pour en équarrir les creux et les vides –la forme étant issue d'une réduction déterminée du plein– mais de créer à partir d'une masse polymorphe. Ainsi le passage de l'informe à la forme est d'autant plus visible. La lutte entre l'artiste et le matériau est moins manifeste lors du modelage ou du moulage que dans le cas d'une sculpture par réduction du plein en taille directe. En effet, la plasticité rend le créateur démiurge, il n'a pas à composer à partir d'une forme préexistante.

En modelage, le vide est peu à peu rempli par l'ajout progressif de matériau dont la masse peut être répartie au gré de gestes (pressions, tiraillements, tournage, estampage...) réalisés à l'aide des mains ou d'outils. Dans le cas de l'argile, des retraits de matières peuvent être effectués ponctuellement à différents stades de fabrication²³⁸.

La pratique millénaire du modelage suppose donc la souplesse du matériau, mais aussi sa plasticité... Le *plastique* n'est pas le seul à pouvoir être moulé ou modelé, les matériaux ductiles comme l'argile ont également cette propriété physique. La céramique et le *plastique* sont tous deux des artefacts.

Le premier est une argile transformée par la cuisson ou le frittage, le second est issu soit d'un biopolymère (dont le degré de polymérisation est amplifié par un réactif et maîtrisé par un catalyseur) soit issu d'un polymère artificiel ou synthétique créé en laboratoire. Tous deux sont des matériaux relativement peu onéreux qui peuvent servir indifféremment à la conformation d'objets triviaux ou à la réalisation d'œuvres d'art.

L'argile qui se plie complaisamment aux manipulations sans requérir de force remarquable ni d'outillage sophistiqué est un des matériaux de prédilection de la sculpture archaïque. Cependant, l'époque moderne semble lui préférer d'autres matériaux opposant plus de résistance. Dès la Renaissance Italienne, les matériaux ductiles comme l'argile, le plâtre, le gesso, la mie de pain, le stuc ou la cire servent le plus souvent à la réalisation des travaux préparatoires. Mis en œuvre par le maître sculpteur, cette « plastique »²³⁹ reçoit le geste créateur mais n'est conçue que comme une forme transitoire. La sculpture finale étant réalisée en marbre, en bronze ou encore en bois à partir de ce *modello*. Selon cette tradition ou usage, c'est dans la traduction de cette « forme errante » dans un matériau « plus noble » que réside l'œuvre d'art. L'argile n'ayant été choisie au départ que par opportunisme, pragmatisme, facilité ou rationalisme. Aujourd'hui les créateurs peuvent encore avoir recours à des épreuves test. Les prototypages rapides ou impressions 3D notamment, utilisent du

²³⁷ Dans la littérature critique, le matériau semble parfois faire obstacle à la forme ou à la réalisation du *designo*. Ainsi STENDHAL, décrivant MICHELANGELO écrit « *Brulé par l'image du beau, qui lui apparaissait et qu'il craignait de perdre, ce grand homme avait une espèce de fureur contre le marbre qui lui cachait sa statue.* »

STENDHAL (Henri BEYLE), *Histoire de la peinture en Italie*, éd. Michel-Lévy frères, Paris, 1860, p.379.

²³⁸ Dans le matériau souple à l'aide de mirettes ou plus tard, lorsque la terre a une texture de cuir (ajouts de détails, tournassage, ...) ou encore lorsqu'elle est sèche à cœur, pour procéder à des étapes de ponçage plus fines.

²³⁹ Dans le sens de « la plastique », sculpture réalisée à partir d'argile ou d'un matériau pouvant être modelé.

plastique ou de la céramique pour la création rapide et peu onéreuse de modèles industriels ou artistiques.

Historiquement les techniques de moulages ne sont pas uniquement liées à la production industrielle automatisée où elles sont appréciées pour leur capacité à produire du « même » et à réaliser des séries commercialisables. Le moulage est également employé pour la fabrication d'œuvres d'art –notamment des sculptures en métal. Parmi eux, le bronze est une matière que le philosophe HEGEL considérait comme un matériau relativement propice à la sculpture en dépit de sa nature inorganique et de sa capacité à être moulé, il écrit :

« Le ton très varié de ce métal, la facilité avec laquelle il prend toutes les formes, et, en quelque sorte, sa fluidité, qui peut se prêter à tous les genres de représentation, permettent maintenant à la sculpture de déployer la plus grande variété et la plus grande richesse dans ses productions, et de faire servir une matière aussi flexible à une foule de fantaisies, de jolis objets, de vase, d'ornements de gracieuses bagatelles. [... II] peut être coulé, battu et gravé, n'exclut presque aucun genre de représentation et de grandeur.²⁴⁰ »

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, vers 1820

Ainsi, il admet également l'emploi de matériaux non naturels à la condition que l'artiste en ait la parfaite maîtrise technique. Le métal, qui ouvrait de nombreux possibles, ne constituait pas cependant pour l'auteur le matériau le plus apte à recevoir la forme parce qu'il n'avait pas cette même qualité de consistance et de durabilité que la pierre. Un défaut qui peut également être imputé aux *plastiques* : certains d'entre eux comme la galalithe ou la résine acrylique sont solides au toucher, mais d'autres comme le PVC et le polyuréthane conservent une élasticité ou une mollesse voire une déformabilité qui les éloigne de l'idéal hégélien.

Cependant, interrogé à ce sujet, le critique d'art Jacques LEPAGE reconnaît qu'en pratique, la malléabilité du *plastique* n'a pas suffi à en faire un matériau repoussoir pour les artistes :

« – Le plastique est une matière polymorphe à la fois souple et dure, opaque et translucide, mauvaise conductrice du bruit et de la chaleur. Dans l'imaginaire et dans la réalité, elle remplit potentiellement, par ses propriétés, les fonctions de tous les autres matériaux. Penses-tu que cette universalité, que cette malléabilité merveilleuse ait suffi à en faire un repoussoir pour les artistes qui aiment à se mesurer avec la matière brute, pour y apporter leur dimension ?

Je pense, comme toi, que les artistes aiment se battre, comme nous aimons tous nous battre : la pensée, d'une façon générale, a besoin de se heurter pour s'é mousser et perdre certaines de ses aspérités. Mais je ne pense pas que le plastique ait été un

²⁴⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, t. 2, 1997, *op. cit.*, p.107.

repoussoir pour les artistes malgré les facilités qu'il présente, pas plus que la terre : on a parlé de céramique. [...] ²⁴¹»

Tita REUT, Jacques LEPAGES, 1992

L'emploi des *matières plastiques* sous forme liquide ou pâteuse peut *a priori* être rapproché du travail du métal en termes de méthode de mise en œuvre ou de technique de façonnage. Une forme liquide ou poudreuse est versée dans un moule, puis démoulée après solidification. Pour le métal comme pour certains *plastiques*, il peut y avoir un changement de l'état de matière au cours du processus de création.

Il est à noter que les éléments qui réduisent le potentiel artistique du bronze ne sont pas ses usages mais leur densité, leur dureté et leur couleur. Bien qu'ayant évidemment connaissance des usages triviaux de ce métal ou de la céramique en dehors du champ de la sculpture, il semble que ces derniers soient insuffisants à les disqualifier en tant que matériaux de l'œuvre d'art. Le philosophe admet que le métal puisse aussi bien donner forme à une œuvre d'art qu'à ce qu'il nomme une « *gracieuse bagatelle* ». Cela porte à croire que le fait qu'une *matière plastique* ait pu être utilisée pour fabriquer un débouche-évier ou un entonnoir ne fait pas obstacle à ce que cette même famille de polymère puisse être employée pour la réalisation d'une sculpture. Ce qui compte, c'est que la matière puisse recevoir la forme de façon immobile, aussi pérenne et permanente que possible.

De surcroît, le philosophe HEGEL reconnaît au bronze une qualité d'aspect parce que sa surface est « uniforme, identique à elle-même », ainsi elle « [...] *offre comme l'aspect d'une lumière ruisselante, sans opposition ni harmonie de couleurs* »²⁴². Cet ajout, loin d'être un détail, permet au contraire de mieux cerner quelles qualités doivent caractériser les substances pour qu'elles puissent devenir des matériaux de la sculpture. Ces caractéristiques sont triples : le matériau se donne à voir pour lui-même, il est de couleur uniforme et, par son rapport à la lumière, il doit donner une forme éternelle à une Idée vivante²⁴³. Des qualités qui sont *a priori* bien différentes de celles des polymères.

La brillance du *plastique* est essentiellement différente de celle du métal patiné et de la pierre polie. De plus, ce matériau peut se dissimuler et chercher à imiter d'autres substances, y compris des matériaux naturels : fausses pierres, fausses fleurs, faux bois, fausse peau de python, etc. Certains artistes ont d'ailleurs utilisé cette faculté du matériau. C'est notamment le cas de Piero GILARDI (1942-2023, Italie) dont les œuvres faites de mousse de polyuréthane et d'autres matériaux synthétiques ont cherché à imiter la glace, la végétation ou encore le monde minéral. Cependant les artistes choisies pour cette étude ont toujours utilisé les *matières plastiques* pour elles-mêmes, elles les ont employées en laissant visible leur apparence la plus caractéristique. Une telle pratique semble aller dans le sens de l'idéal exprimé par HEGEL, pourtant l'apparence de certains *plastiques* détonne par rapport aux

²⁴¹ Jacques LEPAGES, *entretien*, dans Tita REUT, Chantal RIGOLET, *Les matières plastiques dans l'art contemporain* [Cat. Expo. Valexpo 23 mai-4 juillet 1992], éd. Ville d'Oyonax, 1992, p. 85-90.

²⁴² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA Timmermans [Trad. revue et corrigée par], *Esthétique*, Tome 2, rééd. Le livre de Poche, Paris, 1997, p 113.

²⁴³ La notion de ruissellement est ici interprétée comme un reflet de l'unitotalité du monde.

matériaux traditionnels : ils peuvent être transparents, teintés dans la masse, recevoir un émail époxyde, ...

La conception hégélienne des matériaux appréhende le manque de résistance et le moulage à outrance comme des défauts. Néanmoins la malléabilité et la capacité de moulage ne suffisent pas à faire obstacle à la réalisation d'une œuvre d'art. Le philosophe ne condamne pas la « plasticité ». En effet, bien que critique à l'égard de la stricte reproduction, HEGEL admettait qu'il puisse être fait usage de moules pour la création de sculptures en métal²⁴⁴ et tolérait la fabrication de sculptures en céramique dont le processus de fabrication jouait de la mollesse de l'argile crue. Au sein du *corpus* de sculpture étudié, les éléments qui entrent en contradiction de façon plus frontale avec l'esthétique hégélienne tiennent peut-être moins à la matérialité qu'à la conception même de l'œuvre qui a conduit à repenser les notions de « médium » et de « plasticité ». Deux termes qui ont en partage une ubiquité : un doute plane sur leur statut actif ou passif. Dans le cas des *matières plastiques*, cette bipolarité s'exprime avec intensité. D'un côté il s'agit qu'une matière docile à former, mais de l'autre, la matière apparemment non résistante, expose l'artiste qui la met en forme à sa toxicité.

I.3.1.2. Des *matières plastiques* dont la nocivité se retourne contre leur créateur

La multiplication des objets en *plastique* au sein de l'univers quotidien ne fait pas l'unanimité. Le devenir déchet de certains consommables et emballages fait l'objet d'une considération accrue et le caractère dangereux de ces produits est devenu un sujet médiatique dès le milieu des années 1970.

Le travail de la matière a toujours, sur le long terme, provoqué des atteintes à la santé des professionnels qui les manipulent quotidiennement. Les équarrisseurs de pierre et les céramistes sont par exemple familiers des pathologies respiratoires telles que la silicose provoquée par l'inhalation de poussières de silice. Cependant le travail du *plastique* soumet le créateur à une nocivité encore plus manifeste. En dehors des règles de bonne manipulation, ces matériaux peuvent entraîner de nombreuses pathologies notamment des cancers, une maladie dont la perception culturelle est particulièrement pesante du fait de sa capacité à faire métaphore²⁴⁵.

Certains solvants utilisés pour la fabrication de polymères provoquent des réactions chimiques toxiques. L'alliance d'acide sulfurique et de disulfure de carbone (CS₂) nécessaire à la production de cellulose et de *plastiques* cellulosiques produit par exemple des émanations de disulfure particulièrement délétères. C'est un neurotoxique qui provoque des intoxications observées dès la fin du XIX^e siècle dans les industries européennes dédiées à la vulcanisation à froid du caoutchouc. Problèmes neurologiques, hallucinations, excitabilité font partie des symptômes du sulfocarbonisme. Afin de lutter contre cette maladie chronique,

²⁴⁴ Catherine MALABOU, « La plasticité en souffrance », in *Sociétés & Représentations*, vol. 2, N°20, 2005, p. 31-39.

Catherine MALABOU note dans son article intitulé *La plasticité en souffrance* que le philosophe Hegel « [...] accorde au métal en fusion une valeur plastique supérieure à celle de la cire. »

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-31.htm>

²⁴⁵ Susan SONTAG, *La maladie comme métaphore*, rééd. Christian Bourgeois, Paris, 2005.

il est nécessaire de mettre en œuvre des conditions d'aération et d'hygiène au sein des entreprises qui utilisent ou produisent du disulfure de carbone²⁴⁶.

Au cours des années 1960 et 1970, une meilleure prise en compte des risques liés à l'usage de substances dangereuses est amorcée.

Le cadre normatif évolue : en Europe la Communauté Economique Européenne (CEE) émet en 1967 une directive (67/548/CEE) visant à rendre visible sur les produits les informations concernant leurs risques chimiques. Les considérants de cette directive visent à la création d'un étiquetage adéquat des substances ou préparations chimiques, reposant sur une classification de la dangerosité (explosif, carburant, facilement inflammable, toxique, nocif, corrosif, irritant). Dans ce document, le phénol –qui entre dans la composition des phénol formaldéhydes– est classé toxiques (T)²⁴⁷ et le styrène –le monomère présent dans le polystyrène– nocif (Xn)²⁴⁸. Ces derniers doivent être vendus en mentionnant la nature des risques qu'ils font encourir à celui qui les emploie²⁴⁹ et en ajoutant les précautions d'usage. Dans le cas du styrène plus de dix mises en garde sont listées. Suivant cette directive, la nocivité et la dangerosité sont considérées par rapport aux risques pour les êtres vivants²⁵⁰.

Ces *matières plastiques* nocives, irritantes, non dégradables et –pour certaines– fortement inflammables, doivent être mises en forme suivant des règles de sécurité propre à chaque matériau. Parmi les gestes de bonne manipulation se trouvent l'usage de gants pour ne pas être en contact cutané direct avec la substance, mais également des protections oculaires et respiratoires.

Ces consignes destinées au bon usage des *matières plastiques* sont présentes dans les différentes publications destinées à la communication des techniques de mise en forme des composites par les artistes dans les années 1960 et 1970. Pourtant, dans les photographies qui illustrent les différents procédés de mise en forme, ces protections sont le plus souvent absentes.

Dans *Plastic as an Art Form*²⁵¹ moins de 2% des illustrations présentant des processus de réalisation sont mis en oeuvre avec l'équipement adéquat (sur environ deux cent trente images identifiées, les gants n'apparaissent qu'en trois occurrences et le masque qu'une seule fois). Dans cet ouvrage, les consignes de sécurité sont reléguées en appendice (p. 288-301) et l'auteur propose même un test d'identification olfactif des *plastiques* –tels

²⁴⁶ Chantal DUFRESNE, Bureau international du travail, *Encyclopédie de sécurité et de santé au travail*, Volume 4, ed. Organisation internationale du travail, Genève, 2004, p. 464.

²⁴⁷ La toxicité est définie « *Substances et préparations qui, par inhalation, ingestion ou pénétration cutanée peuvent entraîner des risques graves, aigus ou chroniques et même la mort* »

²⁴⁸ « *Nocives : Substances et préparations qui, par inhalation, ingestion ou pénétration cutanée peuvent entraîner des risques de gravité limitée* »

²⁴⁹ En l'espèce les mises en garde sont : inflammable, mélange air-vapeur explosif, vapeurs toxiques, irritant pour la peau, les yeux et les voies respiratoires.

²⁵⁰ En, 1974, la Conférence générale de l'Organisation internationale du Travail, convoquée à Genève est à l'origine d'une Convention internationale sur le cancer professionnel (C 139, 24/06/74). Elle oblige notamment les États qui ont ratifié cette Convention à déterminer régulièrement à quels agents cancérigènes sont soumis les travailleurs du fait de leur l'exposition professionnelle. Cependant en 1974, les plastiques n'étaient pas aussi largement identifiés comme « *cancérigènes* ».

²⁵¹ Thelma R. NEWMAN, *Plastic as an art form*, éd. Sir Isaac Pitman & son, Londres, éd. Chilton, Philadelphie, éd. Ambassador Books, Toronto, 1965.

quels ou chauffés. Ainsi le lecteur peut apprendre que les acryliques auraient une odeur douce et sucrée alors que l'acétate de cellulose sentirait le beurre rance et que les résines du type mélamine-formaldéhyde auraient une senteur proche de l'ammoniacque.

Une stratégie similaire est adoptée dans *Plastic for Artists and Craftmen*²⁵² : sur environ 95 images, deux présentent des mains gantées et aucune autre protection n'apparaît. Dans cet ouvrage où pas moins de quatre pages introductives sont dédiées à l'usage correct d'une balance, les consignes de sécurité sont résumées en une page et demie en fin d'ouvrage sous le titre « Feu et problèmes de santé »²⁵³. En observant les « précautions » de manipulation le lecteur rencontre une courte liste en cinq points qui recommande de ne pas avoir de contacts physiques directs avec le matériau, de veiller à conserver une bonne ventilation, de bien se rincer en cas de contact, de retirer ses vêtements d'atelier et enfin de faire attention en travaillant sans se presser. Cette liste est complétée par douze références bibliographiques dédiées spécifiquement au sujet de la manipulation des *matières plastiques*. Enfin les consignes de sécurité relative au feu sont mentionnées comme un ajout de l'éditeur assisté par la *National Fire Protection Association*.

Le livre *Sculpture in Plastic*²⁵⁴ fait quant à lui apparaître deux systèmes de protections parmi les visuels : un masque à cartouche et un impressionnant dispositif de protection gonflable. Cependant ces instruments ne font pas l'objet d'une attention particulière, leur image n'est pas accompagnée de légende. Néanmoins, Nicholas ROUKES fait apparaître la question de la sécurité de manipulation *des matières plastiques* dès l'introduction de son ouvrage (p. 33-34). Il a lui aussi cinq points d'intérêts, mais ils diffèrent de ceux développés par Harry B. HOLLANDER. En effet il liste des éléments qui doivent faire l'objet d'une attention particulière sont : la ventilation, la catalyse, le recours à la fibre de verre, le polissage et l'emploi d'acétone ou de vernis. Un deuxième volet relatif aux précautions d'usage est ajouté en *appendix* (p. 184-185). Après une courte introduction où l'auteur conseille aux artistes de suivre les recommandations des plasturgistes pour l'emploi de leurs matériaux, certaines des particularités propres à chaque polymère sont envisagées.

Dans la pratique, certaines artistes de ce *corpus* ont eu des allergies au contact des *matières plastiques* c'est notamment le cas d'Alina SZAPOCZNIKOW mais de nombreux artistes ont subi les effets délétères de ces matériaux. Dans le cas d'Alina SZAPOCZNIKOW, la correspondance atteste de sa réaction allergique au polyester. Dans une lettre datée d'avril 1970, elle présente ses excuses au directeur du Stedelijk Museum, Monsieur Edouard Leo Louis de WILDE, après avoir quitté prématurément l'atelier d'Amsterdam où elle était en résidence. Parmi les raisons de son départ elle invoque une crise d'allergie due aux matériaux employés pour la réalisation de son œuvre²⁵⁵. Concernant Eva HESSE, cette artiste meurt prématurément d'une tumeur au cerveau à trente-quatre ans. Certains de ses proches

²⁵² Harry B. HOLLANDER, *Plastics for artists and craftsmen*, éd. Watson-Guption, New York, 1972.

²⁵³ Harry B. HOLLANDER, 1972, *Ibid, Fire et Health Problems*, p. 200-201

²⁵⁴ Nicholas ROUKES, *Sculpture in Plastics*, éd. Watson-Guption, New York, 1968

²⁵⁵ Alina SZAPOCZNIKOW, lettre à Monsieur E.L.L. de Wilde, 20 Avril 1970, Paris, archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1392.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1330>

« *Un crise d'allergie, que j'ai subie la nuit, qui a suivie première réaction de polyester, que j'ai travaillé à Amsterdam m'a force de rentrer à Paris* »

et quelques critiques d'art ont associé cette pathologie à sa recherche artistique, mais il n'existe pas de diagnostic médical formel à ce sujet. Les notes laissées par cette artiste tendent à montrer qu'elle avait conscience de certains risques inhérents à la manipulation des *plastiques* et autres matières polymères²⁵⁶. Enfin, parmi les artistes qui ont souffert physiquement des méfaits du *plastique*, Niki de SAINT PHALLE est sans doute la plus connue. Ses allergies aux polymères l'ont contrainte à déléguer la mise en forme de ses sculptures et à superviser ce travail, équipée d'une combinaison digne d'un scaphandre.²⁵⁷

I.3.1.3. Une plasticité problématique

L'étymologie grecque du mot « plastique » est déjà duale. Elle signifie à la fois modeler et mouler. D'un côté le moulage repose sur l'adaptabilité et la malléabilité des matériaux, il en suppose la passivité. De l'autre, le modelage renvoie à l'action de former et au geste.

Catherine MALABOU²⁵⁸, qui étudie la plasticité à travers les théories de HEGEL, positionne les extrêmes limites des différents aspects du signifiant « plastique » et de ses dérivés « *entre le modelage sculptural et la déflagration* »²⁵⁹ soit à mi-chemin entre la création de la belle forme culturellement normée et la destruction de la forme, le chaos. Elle note que cette plasticité est multipolaire, qu'elle endosse à la fois une capacité à donner la forme (action de former) et une aptitude à recevoir la forme (matière passive qui peut être formée) infiniment jusqu'à sa déformation voire sa destruction. Elle rappelle notamment à ce sujet que ce n'est

²⁵⁶ Eva HESSE relève que l'Hydro époxy est non toxique et soluble dans l'eau tandis qu'elle note au détour de la lecture de « *modern plastic magazine* » que certains polymères sont « toxiques, inflammables, dangereux ».

Eva HESSE, notes de l'artiste, Archives Eva HESSE, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 1977.52.76.39D. et 1977.52.58.39.22.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/35864/notes-on-works-walastonite-sic?ctx=cfe8db7e467efa367e08a1ea46e0844f2eab1877&idx=764>

et

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/9900/personal-writings-notebook-pages?ctx=3d0e808e93b2726c20093c2cac54114ab52dce38&idx=709>

²⁵⁷ Centre De Promotion Des Composites [sous la direction de], François BARRE [préface], Jean MARECHAL [avant-propos], et al., *Les Composites dans l'art*, éd. Centre de promotion de composites, Paris, 1992, p. 28.

« *Malheureusement, après avoir manipulé les produits sans excessive précaution, Niki se montre gravement allergique. Elle doit donc cesser de travailler elle-même la résine et c'est ce qui l'amène à confier l'exécution de ses sculptures à la famille Haligon.*

Ensemble ils mettent au point une méthode complexe qui permet de maintenir l'artiste à distance des exhalaisons nocives grâce à une sorte de scaphandre, relié à l'air libre par une tuyauterie. »

²⁵⁸ Catherine MALABOU, *L'Avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, éd. Vrin, Paris, rééd. 2012.

Catherine MALABOU [dir.], *Plasticité*, éd. Léo Scheer, Paris, 2000.

Publication d'un colloque éponyme qui s'est tenu au Fresnoy et qui a notamment réuni Jacques DERRIDA, Peter SZONDY, Georges DIDI-HUBERMAN et Dominique PAÏNI.

Catherine MALABOU, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, éd. Léo Scheer, Paris, 2004.

Catherine MALABOU, 2005, *op. cit.*, p. 31-39.

²⁵⁹ Catherine MALABOU, 2005, *op. cit.*, p. 33.

pas un hasard si le mot « plastic » désigne également une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose. « Plastique » (adjectif), « la plastique » (non féminin)²⁶⁰, « le *plastique* » (nom masculin) et le « plastic » (nom masculin) ne désignent pas la même chose bien qu'ils soient issus d'une étymologie commune.

L'adjectif « plastique » présente les deux côtés d'une même colline avec une face à l'ombre qui serait la matière docile, modelable –un état « plastique » passif– et une face ensoleillée qui serait celle du créateur capable d'exploiter cette malléabilité afin de créer une forme –par une action « plastique ». Cela signifie que l'adjectif « plastique » est concomitamment porteur de la forme et de la non-forme, qu'il est à la fois un état et une action ou une puissance d'agir. Dans le cadre de la création artistique, une approche académique conduit à penser l'état « plastique » de la matière comme éternel, infini et ouvert à toutes les formes. En écho à cette polymorphie potentielle de la matière, la notion « d'arts plastiques » repose sur la mise en forme des matériaux de l'œuvre d'art. Tout au long du travail de l'artiste, le matériau doit pouvoir accueillir la forme, il est ouvert au changement, mais une fois l'œuvre terminée, la qualité « plastique » la plus souvent attendue du matériau est au contraire sa capacité à conserver la forme de façon durable²⁶¹. Les *matières plastiques* aussi appelées *le plastique* ont justement pour caractéristiques de pouvoir enregistrer la forme, de la recevoir passivement et de l'incarner matériellement pour la donner à voir. Elles peuvent être moulées ou modelées avant de se solidifier –selon des conditions propres à chacune d'entre elles.

Catherine MALABOU part d'une lecture très méticuleuse de HEGEL, chez qui elle distingue la capacité à appréhender la plasticité non pas seulement comme une latence ou une inertie mais également comme une *écriture*. Si la plasticité et sa définition sont centrales au sein de son édifice théorique, c'est notamment parce qu'elle a l'ambition de comprendre cette plasticité au-delà de l'appréhension esthétique. Il s'agit pour elle d'un concept qu'elle associe aux sciences cognitives et dont elle perçoit l'efficace pour penser le vivant ou les existences contemporaines. Dans cette perspective la plasticité comme *écriture* est concomitamment comprise comme forme et déformation. A l'extrémité de la déformation se trouverait le *plastic*, c'est-à-dire la substance explosive, et à l'opposé, la *matière plastique* qui représenterait le pôle « prise de forme ». Pour cette autrice, la plasticité devient un enjeu de la compréhension du devenir, elle pourrait permettre d'en anticiper la destruction, la réparation ou la transformation. Prenant l'exemple de la cire, elle montre que ce matériau n'est pas seulement un « porte-empreinte », mais qu'il serait :

²⁶⁰ Le nom féminin « la plastique » jongle également avec plusieurs significations, oscillant entre le durable et modifiable. Elle peut ainsi désigner les formes du corps humain –la plastique des corps est évocatrice de la recherche, de la construction ou de l'évaluation de la beauté des formes extérieures du corps– ou obéir à une terminologie ancienne servant à parler des sculptures faites en matériau ductile. Le nom féminin *la plastique* se positionnerait donc plutôt du côté de la matière déjà formée mais sa matérialité porte en elle quelque chose de la forme en devenir.

²⁶¹ Ce même paradoxe traverse également le substantif « *plasticité* », défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) comme l'« *État de ce qui est plastique* ».

Catherine MALABOU rappelle à ce titre que : « [...] *la plasticité a toujours, originairement, valeur temporelle. Le processus plastique n'est d'ailleurs peut-être que le double mouvement de l'avenir organique du temps et de l'avenir temporel de l'organique.* » (*op. cit.*, p.32).

« [...] capable de donner à voir l’empreinte elle-même, non pas l’empreinte de quelque chose dont elle ne serait que le mime, ou le double, comme on la considère habituellement, mais le pur fraying de l’empreinte, ou de la trace [...] »²⁶²

Catherine MALABOU, 2005

La plasticité parce qu’elle est une capacité d’empreinte, mais aussi parce qu’elle a sa propre existence, rend explicite le caractère co-influençant du couple de la matière et de la forme. Elle permet à la matière d’être ainsi ou autrement, elle est donc considérée comme étant en prise directe avec la temporalité du fait de sa capacité d’enregistrement. La plasticité est toujours plastique, la plasticité crée une forme remplaçable, une forme de substitution substituable. En somme la chose plastique se distingue de la chose élastique car elle n’est pas seulement capable de suivre une action mécanique, elle peut la mémoriser de façon durable.

Cette vision de la plasticité s’est construite à partir de HEGEL mais s’en distingue également du fait de son cadre de réflexion. Les théories de Catherine MALABOU se veulent une forme de nouveau matérialisme, mais elles ouvrent aussi vers une forme de spéculation utopique. Elles sont nées dans le creuset des années 2000, à un moment où les sciences contemporaines s’étaient particulièrement fixées sur les neurosciences. Une discipline dont l’approche du cerveau est très largement guidée par les notions de plasticité cérébrale et de neuroplasticité, des concepts qui ont acquis une valeur scientifique dans la seconde moitié du XX^e siècle. En dépit de l’accélération de l’emploi du mot « plasticité », certains chercheurs notent que « *le champ sémantique et métaphorique couvert par [ce] terme [...]* » demeure une « *zone d’interrogation ou de flou opératoire* »²⁶³.

Là où les théories de Catherine MALABOU deviennent intéressantes pour cette étude est qu’elles ont été reprises et transposées dans le domaine artistique. L’un de ses points d’analyse est particulièrement stimulant car il propose une autre lecture de HEGEL. Il pondère la notion d’adéquation entre un contenu, une idée et sa forme ou « son expression sensible » au sein du système hégélien. Catherine MALABOU met en avant l’existence de différents régimes d’adéquation –dont la fidélité ou l’exactitude peuvent varier– au sein de la théorie esthétique hégélienne. S’engouffrant dans cette brèche, elle exploite la possibilité d’un décalage ou d’une impermanence de la nature de l’adéquation entre la forme et le contenu. Benoît TIMMERMANS (né en 1959, Algérie, vit en France) se saisit à son tour de cette mutation conceptuelle et la confronte à la notion d’œuvre d’art. Il note ainsi à ce sujet :

« [...] Cette propension de toute forme à se déterminer sensiblement s’accompagne d’une tendance de la forme à gagner son autonomie, à exister indépendamment des divers contenus qui pourraient se déposer en elle. Il y a comme une ambivalence dans la notion de forme : d’un côté, expression précise, déterminée, enracinée dans le

²⁶² Catherine MALABOU, 2005, *ibid.*, p. 32.

²⁶³ Marc-Williams DEBONO, *Le Concept de Plasticité : un nouveau paradigme épistémologique*, *Dogma revue de philosophie et de sciences humaines*, en ligne, février 2005.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://www.dogma.lu/txt/MWD-ConceptPlasticite.htm>

sensible et l'émotion, de l'autre côté, configuration générale, indifférente aux contenus qui pourraient la visiter. D'une certaine façon ce mélange de détermination sensible et d'indifférence ou de désintéressement signe aussi bien l'ambivalence de l'art en général : toujours en prise avec un objet précis, mais sans chercher à en faire un usage précis. Travaillant un matériau singulier, mais sans poursuivre aucun but, aucune raison étrangère à ce travail. Captivé par le sensible et l'émotion, mais n'obéissant à aucun autre intérêt que celui-là. [...] »²⁶⁴

Benoît TIMMERMANS, 2002

L'effort théorique de l'auteur s'appuie sur l'idée qu'une même œuvre peut tour à tour exprimer un idéal différent, symbolique, classique ou romantique. Cela signifie que la relation entre la forme et le contenu est mobile. Ce discours centré sur la « forme », a pour objectif de comprendre comment l'art a pu survivre à sa « mort » annoncée, consubstantielle de l'avènement de la religion ou de la philosophie. Il émet ainsi l'hypothèse que cette non-disparition de l'œuvre d'art tient à l'acceptation d'une contingence, la forme initialement conçue comme « *non essentielle* » est « *devenue son propre contenu* ». De même, les théories de Catherine MALABOU²⁶⁵ partent également d'un intérêt pour la notion de forme et s'appuient sur la possible mobilité de l'adéquation. Cependant son propos dépasse la question de l'œuvre d'art pour penser plus largement la notion de « plasticité », notamment au regard des découvertes faites dans ce domaine en neurosciences et en sciences cognitives. Ce *corpus* théorique vient réactualiser l'importance de la théorie hégélienne mais il en propose une lecture qui va à l'encontre de son acception commune. Au sein de cette étude les deux visions contradictoires de l'œuvre de HEGEL pourront parfois cohabiter, mais c'est une lecture plus proche du texte original qui sera généralement privilégiée. Les écrits de Benoît TIMMERMANS sont stimulants car ils offrent une possibilité d'appropriation actuelle des théories de HEGEL mieux adaptée pour analyser des œuvres contemporaines des années 1960 et 1970. Néanmoins, centrés sur la forme, ces propos relèguent la question de la matière au second plan. Selon cet auteur :

*« [la théorie du philosophe HEGEL] n'a pas mis en évidence le caractère accidentel, contingent, extérieur, des matériaux utilisés ni, du même coup, la fragilité essentielle de ce qu'ils expriment ».*²⁶⁶

Benoît TIMMERMANS, 2002

Il s'agit là d'une scission évidente qui non seulement le démarque des lectures traditionnelles, mais va à l'encontre des préceptes dispensés par HEGEL lors de ses cours

²⁶⁴ Benoît TIMMERMANS, « Logique de la forme dans l'esthétique de Hegel », in *Revue internationale de philosophie*, n°221, 2002, p. 431-442

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-3-page-431.htm>

²⁶⁵ Catherine MALABOU, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, éd. J. Vrin, Paris, 1994. Catherine MALABOU, *Les Nouveaux Blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, éd. Bayard, Paris, 2007.

²⁶⁶ Benoît TIMMERMANS, 2002, op cit., p. 437.

sur l'esthétique. Ces derniers, qui ont été compilés et mis par écrit postérieurement par ses élèves, ont notamment pour caractéristique de définir ce qu'est un « matériau de l'œuvre d'art » et d'en énumérer les qualités. Deux éléments théoriques nécessaires à la compréhension esthétique de l'emploi des *matières plastiques* en sculpture.

I.3.2. Un processus de création et une apparence de la sculpture non conformes aux attendus esthétiques de Hegel.

La théorie hégélienne s'épanouit à un moment de l'histoire des arts où le système des beaux-arts était soutenu par les différentes Académies de peinture, de sculpture et d'architecture européennes. Ce système est sous-tendu par une théorie du médium, en pratique cela signifie par exemple que le sculpteur a la matière tangible pour médium et que la peinture est le médium de différents arts. Le médium est alors un élément fondateur de la distinction des différents arts.

Cette vision cloisonnée et hiérarchisée des arts a néanmoins été battue en brèche dès le milieu du XIX^e siècle lorsque des artistes en quête de reconnaissance ont cherché à s'émanciper de ces différentes catégories. Parce qu'elle est accolée à un système des beaux-arts devenu caduc, l'Esthétique de HEGEL peut *a priori* sembler impropre à saisir les enjeux esthétiques des productions artistiques des années 1960 et 1970. Cependant les efforts conceptuels de l'auteur qui se déploient dans la définition de l'œuvre, de l'artiste, des matériaux de l'art, etc. offrent une grille d'analyse possible à des œuvres dont il n'avait pas pu anticiper les formes et la matérialité.

I.3.2.1. Une esthétique hégélienne fondée sur le système des beaux-arts

Ce qui distingue la production artistique des années 1960 et 1970, c'est avant tout que la notion d'œuvre d'art a évolué. Son rapport au « médium » a changé de dimension, son lien à la technique a été repensé, la place des matériaux au sein des processus de fabrication a été bousculée par de nouvelles pratiques.

La pensée esthétique européenne, longtemps construite autour du système des Beaux-Arts, a muté au XIX^e siècle pour s'intéresser au « fait plastique » et aux choses créées avec des matériaux auxquels un individu peut donner forme²⁶⁷. La notion de « plasticité » est ainsi devenue centrale pour comprendre la création contemporaine et les démarches des artistes plasticiens. Le glissement sémantique de *l'art* vers *les arts plastiques* est l'indice d'un basculement conceptuel. Alors que le mot « art » issu du latin « *ars* » plaçait le curseur théorique du côté de l'habileté, de la connaissance technique, l'adjectif « plastique », du grec « *plastikos* » déplace l'intérêt du côté de la forme. Suivant cette pensée, l'analyse de l'œuvre repose sur l'évaluation formelle de ses « qualités plastiques » : les formes matérielles considérées comme objectivables que sont la ligne, la touche, la composition, la couleur, le format, la technique... Le jugement esthétique ne se fonde donc plus seulement sur l'évaluation de la capacité de l'artiste à tirer parti d'un matériau qui oppose sa propre résistance, ses limites et ses exigences ainsi que les formulait HEGEL. Dans ce système, l'œuvre trouve sa vérité dans son adéquation matérielle à l'Idée en dehors d'un souci de

²⁶⁷ Florian GAITE, sous la direction de Catherine MALABOU, *L'art et la schizophrénie du sujet, Plasticités contemporaines*, Université Paris Ouest Nanterre, doctorat de philosophie, 2013.

hiérarchisation. Le matériau le plus adéquat n'étant plus nécessairement le plus noble, le plus rare ou le plus résistant. Toute matière ou substance peut désormais devenir médium de la création artistique.

Alors que dans le système des beaux-arts, la définition de la *nature* de l'œuvre d'art est intrinsèquement corrélée au médium et à ses techniques de mise en œuvre, il n'en va pas de même dans les pratiques artistiques du milieu du XX^e siècle. En remettant en cause un art fondé sur le médium, les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ont ouvert la voie à des porosités entre les différentes pratiques artistiques. Il n'est plus question de séparer les arts suivant des archétypes, des matériaux et des techniques qui leur sont propres, mais d'un art unique plus « général ». Selon Rosalind KRAUSS :

« A l'instar de la notion de médium ou de genre dans des contextes artistiques plus traditionnels, tout automatisme impliquerait une relation entre le support technique (ou le matériau) et les conventions de genre particulières avec lesquelles elles fonctionnent, s'articulent ou opèrent sur ce support. »

Rosalind KRAUSS, 2005²⁶⁸

La déconstruction de ce qui attache un art à un médium particulier n'est pas linéaire et elle ne signifie pas la disparition du mot « médium ». Les théoriciens, les artistes ainsi que les critiques des années 1960 et 1970 prennent position et en font évoluer la définition. Certains réaffirment l'importance du médium dans son sens traditionnel, c'est notamment le cas du critique formaliste Clement GREENBERG qui cherchait à isoler l'essence des différents arts et en particulier celui de la peinture. D'autres auteurs appréhendent autrement cette notion de médium. C'est notamment le cas des artistes et des critiques d'art qui ont été marqués par la théorie de la communication formulée par Herbert Marshall McLUHAN (1911-1980, Canada) selon laquelle « *le vrai message, c'est le médium lui-même* »²⁶⁹, « [...] le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium ». Enfin, d'autres pensées se font entendre comme la théorie du multimédia ou du post-médium²⁷⁰.

²⁶⁸ Rosalind KRAUSS, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium condition*, éd. Thames & Hudson, Londres, 2005.

“Like the notion of medium or genre within more traditional contexts for art, all automatism would involve the relationship between a technical (or material) support and the conventions with which a particular genre operates or articulates or works on that support.”

²⁶⁹ Marshall MC LUHAN, *Pour comprendre les médias*, trad. éd. Points Essais, Paris, 1997, p. 25.

« [...] *En réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie. [...]*

Au fil de ce raisonnement, l'exemple de la lumière électrique nous éclairera peut-être. La lumière électrique est de l'information pure. C'est un médium sans message, pourrait-on dire, tant qu'on ne l'utilise pas pour épeler une marque ou une publicité verbale. Ce fait, caractéristique de tous les média, signifie que le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium. »

²⁷⁰ Alex POTTS, “*Tactility: the interrogation of medium in art of the 1960's*”, *Art History*, vol. 27, issue 2, avril 2004.

Plus généralement, le mot « médium » est entendu comme un support, un intermédiaire ou un élément nécessaire à la médiation. La perception de ce vecteur peut néanmoins donner lieu à des prises de position distinctes. Certains percevant le médium comme un élément passif relativement neutre –un véhicule– quand d'autres l'envisageant au contraire comme un marqueur subjectif et signifiant.

Dans ce contexte, « l'autonomie artistique » –présupposée par HEGEL et pour partie avalisée par les critiques du formalisme– semble s'être écroulée sous la pression des institutions artistiques et de la place prépondérante prise par le marché de l'art. C'est la nature ontologique de l'œuvre qui est ainsi remise en question par les artistes. Qu'ils la conçoivent comme une production transcendantale, comme un objet qui n'est en rien distinct des autres réalités contemporaines ou comme une création hybride, les créateurs sont nombreux à exprimer –par leurs démarches artistiques– leur volonté de mettre en débat la notion d'*œuvre d'art*. Ce dernier point est perceptible à travers ce qui est devenu un *topos* des années 1960 et 1970 : la dimension autoréférentielle et tautologique de l'art contemporain. Elle se traduit par une inflation théorique, mais aussi par l'émergence de nouvelles formes artistiques telles que l'installation, l'environnement, la performance, le *in situ*... qui affirment leur rébellion contre le système des arts. Le déplacement des frontières de l'art permet aux plasticiens d'explorer de nouveaux territoires, il ouvre la voie à une pluralité de développements conceptuels parallèles. Il ne s'agit plus de la querelle des anciens et des modernes, ni d'une opposition entre les partisans du dessin et les défenseurs de la couleur. La dissidence s'exprime désormais à travers la multiplication des chapelles théoriques, des mouvements, des écoles, des groupes artistiques, des publications, des institutions, des galeries, etc.

Les critiques du formalisme et les théoriciens de l'art conceptuel ne sont pas les seuls à élever leur voix pour prendre position par rapport aux notions d'*art* et de *médium*. En passant des « beaux-arts » aux « arts plastiques » ou aux « arts visuels » la notion de *médium* semble avoir été placée en retrait : l'artiste peut ne plus fabriquer son œuvre en en confiant la réalisation à un tiers et en ne se souciant pas des matériaux et des techniques employés. Certains artistes ont à cet égard affirmé un degré supérieur d'indifférence au médium, tel Robert FILLIOU (1926-1987, France) qui déclarait dans une de ses œuvres :

« *Bien fait / mal fait / pas fait / Dans l'optique de la Création permanente, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes* »²⁷¹

Robert FILLIOU, 1971

Cet artiste du mouvement Fluxus –qui prône le *non-art* ou l'*anti-art*– évoque de façon extrêmement contractée trois modalités du « faire » artistique :

La première, le « bien fait » n'est pas très écartée de la pensée hégélienne. C'est une œuvre d'art susceptible d'être jugée comme relevant du « beau », du « bien » ou du « bon »

²⁷¹ Robert FILLIOU, « Principe d'équivalence » cité dans « Les Arteurs », *Opus International*, n°22, 1971, p. 23.

car sa réalisation répond à des critères esthétiques. La forme fait œuvre, l'artiste a su *bien* maîtriser la matière grâce à son habileté technique.

La deuxième, le « mal fait » suppose que la création puisse être analysée selon des critères esthétiques, mais qu'elle ait été rejetée par ces fourches caudines comme ne relevant pas du « beau » artistique. Ici les modalités du « faire » ont été jugées insuffisantes ou inappropriées pour la réalisation d'une œuvre. Pour autant, Robert FILLIOU en admet le caractère artistique, il se définit lui-même –non sans amusement– comme « *un génie sans talent* »²⁷².

Enfin la troisième proposition de cette équivalence, le « pas fait », implique qu'il puisse y avoir œuvre sans aucun « faire » artistique, voire sans objet matériel à évaluer. L'œuvre peut résider dans une idée dont la réalisation n'est plus conçue que comme illustrative, redondante ou comme une formulation matérielle possible²⁷³.

L'énoncé laconique de Robert FILLIOU affirme l'équivalence de ces trois propositions. Une égalité qui ne peut être possible qu'en raison d'une survivance de la théorie esthétique du « bien fait ». Ce phénomène de « survivance » se retrouve également dans le discours des critiques et théoriciens de l'art. Ainsi l'historienne d'art Rosalind KRAUSS qui s'est beaucoup intéressée aux arts de la fin des années 1960 et du début des années 1970, pense cette période à travers ce qu'elle appelle « la condition post-médium ». Cette structuration théorique fait volontairement écho à la « condition post-moderne », ainsi qu'au « post-structuralisme »²⁷⁴. Cependant, nombre de ses textes théoriques les plus lus comme *Le Photographique – Pour une théorie des écarts*²⁷⁵ et *Passages – Une histoire de la sculpture*

²⁷² Manuel J. BORJA-VILLEL, Jean-Hubert MARTIN, Joëlle PIJAUDIER-CABOT, *Robert Filliou, un génie sans talent* [Cat. Expo. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Museu d'art contemporani de Barcelone et Musée d'art moderne de Lille Métropole ; commissariat Sylvie JOUVAL], éd. Musée d'art moderne Lille métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003.

²⁷³ La dernière proposition de Robert FILLIOU peut apparaître comme une radicalisation de la pensée de certains critiques d'art.

Edward F. FRY, *Introduction*, dans THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM [sous la direction de], [cat. Expo.] *Sculptures from twenty nations*, éd. Library of Congress, New York, 1967, p. 17.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023

https://archive.org/stream/guggenheimintern00frye/guggenheimintern00frye_djvu.txt

“The era may already be drawing to an irrevocable close in which art is focused on the creation of unique, tangible objects, to be exhibited and merchandised like other objects.

They are already a few indications that a new conception of art is gathering force to replace art based on the sensuous and physical qualities of an object. This new art would be only incidentally tangible and would serve as witness to the presence of intangible systems.”

« *L'époque où l'art se concentrait sur la création d'objets uniques et tangibles, à exposer et à marchandises comme d'autres objets est peut-être déjà irrémédiablement révolue.*

Il y a déjà quelques indices d'une nouvelle conception de l'art qui est en train de s'imposer pour remplacer l'art basé sur les qualités sensuelles et physiques d'un objet. Ce nouvel art ne serait qu'accessoirement tangible et servirait de témoin de la présence de systèmes immatériels. »

²⁷⁴ Rosalind KRAUSS, 2005, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁵ Rosalind KRAUSS, Hubert DAMISH [préface], Ann HINDRY [trad], et al., *Le Photographique Pour une Théorie des Écarts*, éd Macula, Paris, 1990.

de Rodin à *Smithson*²⁷⁶ conservent une terminologie (« le photographique », « la sculpture », etc.) héritière de la pensée du médium. La coexistence de ces différentes appréhensions de l'œuvre d'art rend les critiques enclins à s'intéresser à la démarche des artistes ou des institutions qui les promeuvent pour mieux identifier le régime esthétique et analytique auxquels ils invitent.

Ce préalable ne signifie pas qu'il n'existe qu'un seul système d'interprétation esthétique possible pour une œuvre donnée. Il constitue néanmoins une aide pour comprendre les œuvres choisies dans ce *corpus*. Par leur matérialité de *plastique* mais aussi leurs formes ou encore leurs modes d'exposition, des dernières ne semblent parfois accéder que de façon précaire au statut « d'œuvre d'art ». Que ce soit Alina SZAPOCZNIKOW –qui parlait de ses sculptures comme de ses « objets encombrants »– ou d'Eva HESSE –dont la mort prématurée a laissé les critiques d'arts désarmés devant un *corpus* d'artefacts dont ils ne savaient s'il s'agissait d'œuvres abouties ou de tests d'atelier– le caractère « artistique » n'est pas toujours une évidence. Pourtant, certains de ces objets au statut ambigu ont fait l'objet d'expositions en permettant l'appréhension visuelle et éventuellement le saisissement esthétique.

Les notions « d'arts plastiques », « d'arts visuels » et de « médium » très présentes dans le vocabulaire de la critique d'art américaine comme européenne des années 1960 et 1970. Cette littérature a parfois pris position contre une pensée formaliste associée au Modernisme. Une théorie formaliste extrême impliquerait une vision mécaniste de l'art. Le caractère artistique de l'œuvre serait un préalable, sa beauté évidente rendrait l'analyse presque superflue. L'esthétique a donc élargi son champ d'interprétation. Puisant dans l'histoire de l'art pour comprendre comment les objets se positionnent par rapport à des traditions esthétiques établies, elle s'est également enrichie d'autres outils permettant de mieux prendre en compte les paramètres de création et de réception de l'œuvre. Les philosophes et les historiens d'arts soucieux d'esthétique se sont nourris d'autres disciplines telles que la sociologie, la psychanalyse ou l'anthropologie. Ils ont également pris acte des transformations profondes des institutions artistiques (musées, galeries, espaces publics ou privés, marchands ou non) les poussant à envisager l'institutionnalisation et la cooptation artistique comme des éléments significatifs de la mise en évidence de l'œuvre d'art²⁷⁷.

²⁷⁶ Rosalind KRAUSS, Claire BRUNET [Trad.], *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, éd. Macula, Paris, 1997.

²⁷⁷ Alfred GELL, *Vogel's net*, dans Victor BUCHLI (sous la direction de); *Material Culture : Critical Concepts in the Social*, Volume 3, part 1, ed Routledge, Londres, 2004, p. 208-228.

“A good deal of discussion in the philosophy of art, visual art particularly, at the present time, has to do with the problem of defining the idea of an 'artwork'. [...] It may be said that a work of art can be defined as any object that is aesthetically superior, having certain qualities of visual appealingness or beauty. These qualities must have been put there intentionally by an artist [...]

The second theory holds that artworks are not [...] distinguished by any external quality. [...] It will be a work of art if it is interpreted in the light of a system of ideas that is founded within an art-historical tradition. Call this the 'interpretive' theory. [...]

Finally, there is a more radical version of the 'interpretation', [...]. This theory, known as the 'institutional' theory, claims, like the 'interpretive' theory, that there is no quality in the art-object, as material vehicle, that definitively qualifies it to be, or not be, an artwork. [...] A work may be in origin unconnected with the mainstream of art history, but if the art world co-opts the work, and circulates it

Cette mutation de l'appréhension de l'œuvre d'art est accompagnée d'une autre évolution qui se traduit dans le langage par le glissement de la notion « d'artiste » à celle de « plasticien ». Cette appellation met en avant le fait que l'artiste n'est plus nécessairement assigné à l'un des beaux-arts clairement identifiés : peinture, sculpture, architecture... Ce dernier peut utiliser différents « médiums »²⁷⁸ pour la réalisation de son œuvre. Le « médium » n'est alors pas seulement conçu comme un moyen d'expression artistique, un ensemble de techniques et d'éléments matériels variés, c'est un *opérateur* de l'œuvre. Dans son ouvrage intitulé *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960's*, Julia M. BUSH écrit :

« Le sculpteur moderne est concerné par des formes et des concepts nouveaux qui ont considérablement étendu le champ traditionnel de la sculpture. L'examen des travaux modernes indique un bouleversement de l'ensemble du concept de « médium ». Traditionnellement, le matériau et le processus étaient considérés conjointement comme le médium, telle la gravure sur bois ou le moulage en bronze. Ce concept n'est plus applicable. Aucun matériau n'est laissé de côté, et de nouveaux processus comme le moulage de plastique, la soudure contemporaine, l'assemblage, la construction sont largement utilisés. Les processus traditionnels sont combinés à des matériaux nouveaux, comme la gravure sur plastique, et des matériaux traditionnels sont associés à des processus nouveaux, comme l'assemblage de contreplaqué ou de bois laminé. »

Julia M. BUSH, 1974²⁷⁹

as art, then it is art, because it is the living representatives of this art world, i.e. artists, critics, dealers and collectors, who have the power to decide these matters, not 'history'.

« Beaucoup de discussions en philosophie de l'art, et plus particulièrement en arts visuels, à l'heure actuelle, ont trait au problème de la définition de l'idée d'œuvre d'art. [...] On peut dire qu'une œuvre d'art peut être définie comme tout objet esthétiquement supérieur, ayant certaines qualités d'attrait visuel ou de beauté. Ces qualités doivent avoir été mises là intentionnellement par un artiste [...] La seconde théorie soutient que les œuvres d'art ne [...] se distinguent pas par une quelconque qualité extérieure [...]. Elle sera une œuvre d'art si elle peut être interprétée à la lumière d'un système d'idées puisant dans le cadre d'une tradition historique de l'art. C'est ce que l'on appelle la théorie "interprétative".

Enfin, il existe une version plus radicale de la théorie de l'"interprétation" [...]. Cette théorie, dite "institutionnelle", affirme, tout comme la théorie "interprétative", qu'il n'y a pas de qualité dans l'objet d'art, en tant que véhicule matériel, qui le qualifie définitivement comme étant, ou non, une œuvre d'art. [...] Une œuvre peut être à l'origine sans lien avec le courant dominant de l'histoire de l'art, mais si le monde de l'art coopte l'œuvre et la fait circuler en tant qu'art, alors c'est de l'art, parce que ce sont les représentants vivants de ce monde de l'art, c'est-à-dire les artistes, les critiques, les marchands et les collectionneurs, qui ont le pouvoir de décider de ces questions, et non "l'histoire". »

²⁷⁸ Le pluriel de « médium » est média, mais dans le cas du « médium » artistique, le pluriel non conforme à la règle latine est également usité.

Pascal KRAJEWSKI, « Qu'appelle-t-on un médium ? », in *Appareil*, mis en ligne le 11 février 2015.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://appareil.revues.org/2152>

« Le pluriel mal assuré, tantôt latinisé, tantôt normalisé, accroît la cacophonie (dira-t-on des médiums, des médias ou des média ? Et parlera-t-on chaque fois bien de la même chose ?). »

²⁷⁹ Julia M. BUSH, *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960s*, éd. The Art Alliance Press, Philadelphia; University Presses, London, 1974, p.17.

Le médium peut être perçu comme neutre ou au contraire comme substantiel de l'œuvre. Suivant cette dernière perspective il n'est pas uniquement un moyen d'accéder à la représentation de l'*Idée*, son exploration matérielle est en soi un enjeu artistique. L'usage du terme *médium* se diffuse largement aux Etats-Unis, dans une partie de l'Amérique latine et en Europe au cours des années 1960. Les plasticiens sont ceux qui travaillent l'« être médium » des matériaux²⁸⁰. Cette pensée est largement perceptible dans l'œuvre d'Eva HESSE, dont le travail associé au post-minimalisme accorde une place prépondérante à l'exploration du matériau. Elle est également manifeste dans les œuvres de Liliane LIJN qui envisage la haute technologie, les découvertes des sciences dures et de la physique comme des médiums à part entière au sein de ses créations artistiques.

Dans ce contexte d'exploration, les matériaux traditionnels peuvent être délaissés au profit d'autres substances ou techniques dont « l'être médium » est plus polyvalent, versatile, ou simplement ignoré. La « plasticité » des matériaux permettant d'enregistrer le geste, de transcrire l'action ou de les faire disparaître est particulièrement recherchée. Cette « plasticité » qui a obsédé les artistes et esthètes, est un concept transversal qui résonne également dans les domaines médical et biologique. Elle peut tout aussi bien qualifier une argile, un gaz ou encore un tissu organique. Elle s'applique à des artefacts inertes comme au vivant. Dans ce dernier cas, la « plasticité » ne désigne plus la matière transcendée mais évoque l'adaptabilité. Ainsi les polymères apparaissent comme des substances qui apportent de nouvelles « solutions » aux problèmes techniques de l'art. La peinture acrylique par exemple offre un temps de séchage plus rapide y compris au niveau des empâtements et permet aux peintres de travailler plus rapidement. De même, ils deviennent parfois la condition *sine qua non* de l'œuvre. Ainsi la pellicule photographique, la bande passante des cassettes accèdent au statut de médiums de l'œuvre d'art...

Cependant, aussi déterminants que soient ces polymères dans le processus créatif ou au sein de la matérialité de l'œuvre, certains artistes ont considéré ces matériaux *plastiques* comme des « médiums » objectifs presque transparents. C'est notamment le cas de l'artiste Niki de SAINT PHALLE qui dit avoir utilisé les *matières plastiques* –bien qu'y étant allergique et ne les aimant pas– car leurs propriétés (plus particulièrement leur capacité à fabriquer de grands volumes rapidement qui résistent aux conditions extérieures) étaient sans concurrence. Conformément à cette idée, des artistes ont pu utiliser le *plastique* comme un agent neutre de la réalisation de leur *desegno* alors que d'autres créateurs en ont célébré la nouveauté ou la spécificité. Ce sont ces derniers qui feront l'objet d'une attention particulière

“The modern sculptor is concerned with new forms and concepts that have greatly extended the traditional approach to sculpture. Examination of modern works indicates an upset in the whole notion of « medium ». Traditionally, the material and the process were regarded jointly as the medium, as in wood-carving and bronze casting. This concept is no longer applicable. No material is left unconsidered, and new process such as plastic casting, contemporary welding, assembling and constructing are widely used. Traditional processes are combined with new materials, as in carving plastics; and traditional materials are joined with new process, like plywood assemblages or wood laminations.”

²⁸⁰ Julia M. BUSH, 1974, *ibid.*

car ils poursuivent l'idéal hégélien d'une adéquation entre l'idée et la matérialité²⁸¹, ils ont été choisis car pour eux la substance matérielle, le médium, fait sens au sein de l'œuvre.

La reconsidération de la notion de « médium » est ainsi corrélée à une appropriation de matériaux nouveaux et à une réévaluation de la place de la technique, du faire artistique ou des processus de création. Les *matières plastiques* issues des sciences et techniques ont été employées par les industries, elles ont remodelé les attentes des utilisateurs. Les artistes s'en sont emparés en premier lieu car ils considéraient ces matériaux comme les produits d'une avancée technologique et industrielle dont ils voulaient se faire le reflet à travers leurs œuvres.

Historiquement, les premiers artistes européens à s'intéresser aux *matières plastiques* sont des héritiers du Constructivisme et du Bauhaus. Ces courants sont à la recherche d'une plasticité absolue, de l'œuvre d'art totale en symbiose avec leur temps. Cette actualisation des pratiques artistiques continue néanmoins à prôner un savoir-faire exigeant. Ainsi, l'artiste et théoricien László MOHOLY-NAGY écrivait :

*« C'est le devoir de l'artiste, aujourd'hui, de pénétrer des domaines encore invisibles des fonctions biologiques, de chercher de nouvelles dimensions à la société industrielle et de traduire ces nouvelles découvertes en des orientations émotionnelles. »*²⁸²

László MOHOLY-NAGY, 1947

Les sculptures en Celluloïd et en Plexiglas de l'artiste László MOHOLY-NAGY ont l'aspect de produits industriels. Le « faire » artistique a été dissimulé, il utilise pour la création de ses œuvres des techniques issues de l'industrie. Ses sculptures mettent en scène la vérité de la matière : transparente, brillante et réfléchissante. Poursuivant ses recherches sur l'espace et le mouvement, il intègre à ses sculptures des moteurs, des lumières mais aussi des matériaux traditionnels tels que le bois. Il les présente sur socle, à même le mur ou suspendues sous la forme d'un mobile. Dans ses créations abstraites tantôt géométriques tantôt organiques, un faisceau d'éléments en constitue le médium. Le *plastique* n'est pas le seul élément, les volumes solides dialoguent avec des vides immatériels qui sont également

²⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BÉNARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA Timmermans [Trad. revue et corrigée par], tome 2, 1997, *op. cit.*, p. 184-185.

« Puisque nous avons été conduits, par l'individualité qui constitue le principe fondamental de la sculpture, à particulariser non seulement le cercle des choses divines, humaines et naturelle d'où l'art plastique tire ses sujets, mais encore le mode de représentation divisé en statues, groupes et reliefs, nous avons aussi à chercher une égale variété de caractère particuliers dans la diversité des matériaux dont peut se servir l'artiste pour ses représentations. Car, à tel ou tel genre de sujets, à tel mode de conception est liée telle ou telle espèce de matériau physique. Il y a là un rapport secret et une correspondance cachée. »

²⁸² László MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, éd. Paul Théobald, Chicago 1947.

Cité dans Nicholas ROUKES, *Sculpture in Plastic*, New, revised and enlarged edition, éd. Watson-Guptil, New York, Pitman, Londres, 1978, p. 10.

"It is the artist's duty today to penetrate yet unseen ranges of biological functions, to search the new dimensions of the industrial society and to translate the new findings into emotional orientation."

appréhendés dans leur « être médium ». Ainsi les modes d'expositions de l'objet et les effets plastiques qui en découlent font également partie du médium de l'œuvre. Une fois la sculpture réalisée et installée, elle peut devenir à son tour le médium d'une œuvre photographique qui utilise les qualités optiques de la sculpture comme un dispositif de vision, un support réflexif pour la lumière.

La radicalité du saisissement des *matières plastiques* par cet artiste dès les années 1930 fera l'objet d'une reconnaissance critique. Elle lui vaut également sa collaboration avec le milieu du cinéma. Il est notamment pressenti pour la réalisation d'effets spéciaux lors du tournage de « *Things to come* » – 1936, réalisé par William CAMERON MENZIES – un film de science-fiction dont le scénario a été écrit par Herbert George WELLS (1866-1946, Royaume-Uni). Il est commissionné pour la mise en image de la reconstruction de la ville d'Everytown. Après une guerre globale déclenchée en 1940 et une grave épidémie qui a conduit les sociétés vers une régression technologique, une organisation entreprend de grands chantiers pour bâtir une société puissante. Pour la fabrication de ces effets spéciaux, László MOHOLY-NAGY réalise des maquettes en *matières plastiques* dont il exploite la structure, mais aussi la transparence, l'aspect réfléchissant ou déformant. La majorité de ces scènes ne seront pas intégrées au montage final car jugées trop abstraites – reposant essentiellement sur les effets visuels de contrastes lumineux – cependant ce refus n'est pas le reflet d'un manque d'intérêt généralisé pour l'approche plastique de cet artiste. L'année suivante, en 1937, il gagne les États-Unis et fonde à Chicago une école de design qui suit les préceptes du Bauhaus²⁸³.

Parmi les sculptrices qui ont utilisé les *matières plastiques* dans les années 1960 et 1970, nombre de créatrices états-uniennes prolongent cette voie popularisée par László MOHOLY-NAGY. C'est notamment le cas de Lillian FLORSHEIM, Ruth VOLLMER, Louise NEVELSON ainsi que de certaines artistes du cinétisme.

Ces créatrices ont détourné des *matières plastiques* issues de l'industrie non seulement pour des raisons pratiques – bas coût, abondance, disponibilité, etc. – mais surtout parce qu'elles ont perçu en elles une plasticité sans égal apte à donner corps à tous leurs projets. L'esthétisation du *plastique* amorcé par la création de biens de consommation laissant parfois percevoir leur nature composite a ainsi été entérinée par des artistes qui se sont servis de ces matériaux pour redéfinir des idéaux esthétiques.

En 1967 le philosophe et sociologue Herbert MARCUSE (1898-1979, Allemagne) s'interroge :

« *Les réalisations de la civilisation technologique n'indiquent-elles pas la possible transformation de l'art en technique et de la technique en art ?* »²⁸⁴

Herbert MARCUSE , 1967

²⁸³ Sa première école *New Bauhaus* ferme dès la première année, mais des soutiens lui permettent de rouvrir aussitôt sous le nom de *Chicago School of Design*.

²⁸⁴ Herbert MARCUSE, "Art in the One-Dimensional Society", *Art Magazine*, n°41, Mai, 1967, p. 26-31. Retranscrit in Herbert MARCUSE; Douglas KELLNER [preface], *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 4, éd. Routledge, Londres et New York, 2007, p. 118.

Dans le cas des *matières plastiques*, la question peut également être posée. La dimension technophile qui se lit dans certaines appropriations du *plastique* par les artistes se démarque de l'appréhension hégélienne des matériaux de l'art. La transformation technologique des médiums contemporains offre de nouveaux horizons théoriques aux investigations plastiques, esthétiques et conceptuelles. Parmi les possibilités envisagées par les artistes, une vision instrumentale ou essentialiste de la technique cohabite parfois avec des considérations plus matérialistes ou au contraire, plus idéalistes et symboliques²⁸⁵. Le créateur défendant une appréhension instrumentale ne verrait dans le médium et la technique qu'une structure, le support matériel d'un signifié. L'artiste technophile au contraire pourrait concevoir son œuvre comme une mise en valeur d'une technologie où la « belle » technique est la « belle » œuvre. Ces deux façons d'aborder le médium et la technique sont éloignées de la théorie esthétique de HEGEL. L'entreprise intellectuelle du philosophe est de proposer des exemples où la rencontre de l'Idée, de la forme et de la matière fait œuvre d'art. Elle ne donne pas de recette, cet ouvrage n'est pas destiné à l'usage d'artistes qui chercheraient des instructions formellement régulières qui leur permettraient mécaniquement ou automatiquement de créer une œuvre.

Les artistes de ce *corpus* ont des attitudes diverses vis-à-vis des *matières plastiques* qu'elles utilisent. Alina SZAPOCZNIKOW par exemple met en forme ses résines de polyester suivant une méthode de coulage dans du plâtre. Les matériaux possèdent l'*aura* de la nouveauté mais la technique, la méthode de mise en œuvre, repose sur un savoir-faire traditionnel de moulage. Dans son texte commençant par « *les matières plastiques que j'utilise [...]* », elle reconnaît la capacité de ces matériaux à « exprimer » et « saisir » l'époque dans laquelle elle vit. Au-delà de la célébration d'une esthétique de l'immédiateté et du présent, ce texte ne permet néanmoins pas d'ouvrir à une compréhension élargie de la place des matériaux dans son travail sculptural.

Eva HESSE quant à elle aura la possibilité de livrer des textes plus théoriques non seulement à travers les cours de peinture qu'elle dispense auprès des étudiants de la *School of Visual Arts* de New York mais également par son travail introspectif vis-à-vis d'elle-même, de son processus créatif et de ses productions artistiques. S'inscrivant dans les problématiques artistiques new yorkaise alors dominées par un climat de nihilisme culturel, Eva HESSE qui disait que « *toute œuvre d'art peut être catégorisée* »²⁸⁶, décide de naviguer dans les zones grises du « non-art ». Dans une note commençant par « *problèmes de*

"[...] Do not the achievements of technological civilization indicate the possible transformation of art into technique and technique into art? Ans in as much as the aesthetic values art the non-aggressive values par excellence, art as technology and technique would also imply the emergence of a new rationality in the construction of a free society, that is, the emergence of new modes and goals of technical progress itself."

²⁸⁵ Jack BURNHAM, *Beyond modern sculpture, the effects of science and technology on the sculpture of this century*, rééd. Georges Brazillier, New York, 1975.

²⁸⁶ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Sous la direction de], *Eva Hesse Diaries*, 1964, Sat. [Samedi 28 mars 1964], éd. Hauser & Wirth, Yale University Press, Hew Haven et Londres, 2016, p.129.

"All works of art can be categorized".

l'art »²⁸⁷ elle trace un triangle aux trois angles desquels elle positionne au sommet le mot « processus », flanqué de part et d'autre par les termes « contenu » et « matérialité ». Cette triangulation, bien différente de celle proposée par HEGEL, reste néanmoins ouverte à plusieurs lectures non seulement parce que ce diagramme prend place au sein de notes lapidaires, mais également parce que les réflexions livrées par Eva HESSE au sujet des matériaux et de la matérialité ont pu être contradictoires d'un page à l'autre de ses journaux intimes. Ce triangle peut être interprété comme sa vision de l'œuvre d'art travaillée par la notion d'objet ; elle peut également être lue comme une visualisation de sa démarche artistique ou encore être analysée comme un système d'interprétation relatif à la sculpture intitulée *Sans I*²⁸⁸ dont il est question plusieurs fois dans ses notes.

En pratique, elle collabore avec un technicien professionnel de la plasturgie, mais elle ne fait pas appel à cet assistant pour parvenir à un résultat parfait, un moulage en série au cahier des charges aussi précis qu'un objet manufacturé industriellement. Au contraire, le technicien lui apporte une connaissance des matériaux et de leurs propriétés. À partir de ces connaissances techniques, elle soumet les matériaux à des processus de moulage qui relèvent parfois plus du bricolage et qui lui permettent d'obtenir des objets toujours différents bien que réalisés à partir du même moule. Les pièces se déforment et créent des variations. Ces imperfections qui auraient été éliminées au cours d'un processus industriel sont au contraire au cœur de ses répétitions.

Liliane LIJN, qui est la plus jeune artiste du *corpus*, affirme par sa pratique artistique un intérêt conceptuel particulier pour la technique. Certaines de ses œuvres prennent la forme d'expérience de physique, de chimie ou de robotique. Les *plastiques* qu'elle utilise varient d'une œuvre à une autre, mais ses premières expériences initiées en 1960 se focalisent sur le Perspex®.

Fascinée par les effets d'ombre et de lumière, elle utilise différents procédés pour graver l'intérieur du *plastique* transparent. Ses premiers essais reposent sur un procédé très simple : elle entaille des feuilles de *plastique* transparentes dont une des surfaces a été peinte en blanc. De la sorte elle obtient des reliefs qui perturbent la vision. Les zones structurées des vides semblent avoir plus de consistance que les réserves de matière laissées intouchées. En cela son travail de la coupure se démarque des déchirures béantes de Lucio FONTANA, des toiles ajourées de Claire FALKENSTEIN ou des trous aux bords carbonisés des *Combustions* de Alberto BURRI qui dramatisent les vides.

Dès 1961, Liliane LIJN complexifie son procédé de création. Elle passe du relief à la ronde-bosse et donne à ses volumes la forme de polyèdres facettés à la manière de cristaux naturels. Elle travaille également les formes intérieures en les forant à l'aide d'outils mécaniques et de substances chimiques telles que des acides. Ici, elle transpose au travail

²⁸⁷ Peut-être en référence au livre de Susanne K. LANGER, *Problems in Art, Ten Philosophical lectures*, éd. Charles Scribner's son, New York, 1957.

Eva HESSE écrit dans son journal avoir beaucoup apprécié trois des livres de cette autrice –dont *Problems in Art*.

Eva HESSE, 2016, *op. cit.*, p.339.

²⁸⁸ Eva HESSE, *Sans I*, 1968, latex, métal ; 182.9 x 17.8 x 2.5 cm, Hauser & Wirth, Zurich.

Eva HESSE, *Sans II*, 1968, fibre de verre et résine de polyester ; 96.52 cm x 218.44 cm x 15.56 cm, San Francisco Museum of Modern Art.

Eva HESSE, *Sans III*, 1968, latex, métal ; 396.2 x 7.6 x 5.1 cm.

du volume des techniques initialement pensées pour la gravure ou le travail du relief. Elle combine des techniques mécaniques et des techniques chimiques. Elle utilise des matériaux issus de l'industrie, mais leur donne une forme qui fait écho aux structures cristallines et appelle à une lecture spirituelle. La structure d'un cristal est corrélée à l'arrangement des atomes qui le constitue. Ces structures ont fait l'objet d'une curiosité particulière parce qu'elles sont un indice d'un principe d'organisation interne de la matière.

Dans *Inner Space*²⁸⁹ la forme générale du volume rappelle une section de cristal qui comporterait des inclusions. Les parois des cavités projettent des ombres. Le vide semble plein d'une matière autre, les formes des trous apparaissent comme autant de volumes dans le volume. Les forages mécaniques ont attaqué la *matière plastique* depuis la surface et l'ont légèrement opacifiée. Les cavités qu'ils forment –de diamètre et d'épaisseur variable– partent des parois extérieures, elles traduisent un mouvement, une énergie du dehors vers le dedans de la sculpture. Au contraire l'attaque des acides agit différemment sur la matière, elle produit des panaches de bulles dont la lecture du mouvement peut varier selon l'angle de vue. La vision frontale s'offre à l'œil comme un volume étroit, dont l'angulosité vient perturber l'appréhension oculaire. Le panache de bulle se transforme visuellement en l'expression d'un bouillonnement interne. Elle contrôle le processus de fabrication, mais ne peut pas anticiper la forme précise que prendront les attaques de l'acide.

Cette façon de concevoir la sculpture est néanmoins contraire aux préceptes du philosophe HEGEL. Prenant la sculpture antique pour paradigme, il rappelle que la création est certes une question de maîtrise des matériaux ou d'habileté, mais qu'il n'y a œuvre qu'à condition que le génie de l'artiste soit guidé par l'inspiration. Afin de conserver cette inspiration vivante, l'artiste ne peut pas gâcher son don naturel en s'épuisant dans la copie²⁹⁰. Afin que « *l'esprit donne une image de lui-même au travers d'une chose purement matérielle* »²⁹¹ le sculpteur doit travailler, étudier tout en limitant les étapes intermédiaires. Ce processus doit, selon HEGEL, rester le moins visible possible dans l'œuvre achevée²⁹².

²⁸⁹ Liliane LIJN, *Inner Space*, 1961, Perspex peint ; percé et gravé à l'acide.

²⁹⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], tome 2, 1997, *op. cit.*, p. 185. « *Sous ce rapport, nous ne devons pas nous étonner si l'on prétend que les artistes, aux époques de la grande habileté artistique, travaillent leurs marbres sans modèle d'argile, ou, lorsqu'ils s'en servent, procèdent à l'exécution avec beaucoup plus de liberté et de verve que cela n'a lieu de nos jours, où l'on ne fait, à vrai dire, que des copies en marbre de modèles auparavant composés en argile. Les anciens artistes conservaient ainsi l'inspiration vivante, qui, dans les reproductions et les copies, est toujours plus ou moins perdue [...].* »

²⁹¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], tome 2, 1997, *op. cit.*, p. 116-117.

²⁹² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], tome 2, 1997, *op. cit.*, p. 9. « *Quant au simple considéré comme caractère du beau, comme la grandeur idéale, c'est plutôt un résultat. On n'y arrive qu'après être passé par de nombreux intermédiaires. Il faut avoir triomphé de la multiplicité, de la variété, de la confusion, de ce qui peut paraître déréglé et pénible. La simplicité consiste alors à cacher, à effacer, dans cette victoire, tous les préparatifs et les échafaudages antérieurs ; de sorte que maintenant la libre beauté paraisse sortie sans obstacle comme d'un seul jet.* »

Cependant, les artistes des années 1960 et 1970 n'ont que rarement travaillé directement la plasticité des polymères qu'ils emploient. En cela leur usage des *matières plastiques* ne se conforme pas à l'idéal du philosophe parce que ces derniers ne sont pas toujours aptes à enregistrer avec spontanéité le geste créateur de l'artiste. La plupart des œuvres étudiées au sein de ce *corpus* ont été créées à partir de moules. Les artistes ont eu recours à des formes intermédiaires dont les traces de l'existence peuvent disparaître, demeurer apparentes, devenir la matrice d'autres œuvres ou acquérir une certaine autonomie.

Alina SZAPOCZNIKOW travaille à partir de moulages d'après nature. Les matrices en plâtre sont agencées entre elles pour construire le volume final. Dans certaines sculptures comme *Bouquet II*, 1966, l'œuvre achevée conserve les coutures des moules et révèle les soudures imparfaites qui ont permis de les agencer entre eux. Le polyester polychrome de cette sculpture donne à voir différents états de matières. Le socle et la partie haute sont dans un *plastique* translucide et coloré, la quasi-totalité du corps sculptural est drapée d'un film *plastique* transparent tandis que les zones laissées nues (visages, sein, sexe et pieds) sont faites d'un plâtre qui semble plus pesant par son opacité, son aspect grumeleux et son fini mat qui l'apparentent, sur le plan visuel, à du ciment. La poitrine de la sculpture, est sectionnée par des sillons épais allant de son centre à sa base. De même, la tête est constituée d'au moins trois visages fragmentaires dont la réunion forcée est rendue palpable par la présence de cicatrices et de soudures.

Eva HESSE quant à elle a recours à d'autres formes de moulages. Aidée de Doug JOHNS elle conçoit des moules pour ses pièces en Latex ou en acrylique et fibres de verre qui sont eux-mêmes faits de *matières plastiques*.

Pour la réalisation des modules de sa grande installation *Sans II*, 1968, l'artiste et son assistant ont recouru à du polyuréthane pour créer le moule. Pour d'autres œuvres, comme *Schema*²⁹³ et *Sequel* (1967-1968, latex, pigments et gaze ; 76.2 x 81.3 cm, Art Institute, Chicago) le moule est un objet déjà existant, en l'occurrence une balle de tennis, qui a été transformée pour devenir un moule. Dans les deux cas la balle est utilisée de manière différente selon une technique de moulage qui va à rebours des procédés habituels. Elle ne se sert pas du creux du moule, mais de la bosse : en versant un latex liquide mais suffisamment visqueux sur la partie bombée de la balle.

Dans *Schema* il s'agit d'hémisphère, mais pour *Sequel*²⁹⁴ elle utilise la balle entière. Ce qui signifie qu'elle doit procéder à un étrange démoulage : elle ouvre par une incision le module final pour en faire sortir le moule. Cela procure la sensation d'une inversion des rapports entre le moule et l'objet moulé, ce processus donne l'illusion que le moule procède de la sculpture car il se trouve à l'intérieur. Sur le plan visuel, cela signifie également que chaque volume moulé a été entaillé. Dans *Sequel* ces entailles ont été laissées apparentes, elles rendent explicite le processus de fabrication. Cependant, bien qu'elle ait eu recours au moulage, Eva HESSE affirme au cours de sa conversation avec Cindy NESMER qu'elle a envie

²⁹³ Eva HESSE, *Schema*, 1967, latex, 106.7 x 106.7 cm, Philadelphie Museum of Art

²⁹⁴ Eva HESSE, *Sequel*, 1967-1968, *Textile et latex pigmenté*, 76,2 x 81,3 cm, *sphère 6,6cm*, *The art Institute*, Chicago, 1997. 143.

d'éliminer l'étape où elle fabrique des moules pour travailler le matériau directement²⁹⁵. Tout comme dans certaines œuvres de Liliane LIJN, la mise au jour du processus de création est au centre de la matérialité de l'œuvre. Cette envie d'utiliser les matériaux sans l'intermédiaire d'un moule se concrétise par les dernières œuvres qu'elle réalise peu avant sa mort.

*Right After*²⁹⁶, 1969, qui est sans doute une des créations les plus connues de Eva Hesse est constituée de cordes de fibre de verre (entre 30 et 60 mètres environ) trempées dans du latex puis séchées, suspendues à des crochets essés. Aidée de Doug JOHNS, elle parvient à créer une œuvre entièrement en matière composite –à l'exception des crochets de soutènement– qui n'est pas formée par moulage ou sculpture directe. La formation du volume final comporte une part d'aléa dans les détails, mais l'artiste cherchait à orchestrer certaines propriétés intrinsèques du matériau. En cela, elle affirme ses distances par rapport au *dripping* popularisé par Jackson POLLOCK (1912-1956, Etats-Unis) dans les années 1947-1950, qui conserve une actualité auprès d'une jeune génération d'artistes états-uniens des années 1960 comme Richard SERRA (1939-2024, Etats-Unis) ou Lynda BENGLIS (1942-2024, Etats-Unis). Cette artiste s'est notamment rendue célèbre par des performances – photographiées par *Life Magazine* en 1970– où elle réalise des drippings monumentaux, à même le sol, en utilisant du latex coloré dont elle superpose les couches. Cette démarche est éminemment différente de celle d'Eva HESSE, elle se rapproche plus des « *expansions* » de CESAR. Les « *pours* » de Lynda BENGLIS ont un côté performatif et spectaculaire, ces actions donnent l'illusion d'un certain hasard, et ce même si, à force de réitérer le processus, l'artiste peut de mieux en mieux en anticiper le résultat. Cet exemple de Lynda BENGLIS est révélateur d'une capacité ignorée du *plastique* : son caractère rétif à la mise en forme. Sa polymorphie est un potentiel qui ne se réalise pleinement que par le truchement d'intermédiaire, l'automorphie des pates polymères (élastomères comme le latex ou polymère comme l'acrylique ou le polyéthylène) semble ne pas avoir d'autres expressions que l'informe du tas ou de la flaque. En effet, en tant que matériau fluide, il est très difficile de le former autrement que par moulage.

C'est cette gageure que tente Eva HESSE dans ses œuvres *Right after* et *Untitled (Rope Piece 1970)*. En effet ces dernières donnent à voir des enchevêtrements de corde ou de fibre synthétique englués dans du latex. Visuellement la sculpture ressemble à un tas de cordes qui auraient été jetées en l'air mais sa réalisation est en réalité très maîtrisée. Les cordes sont enduites de la bonne quantité de latex pour ne pas trop laisser apparaître de traces de coulures, l'emplacement des attaches au cours du séchage est déterminant pour la création du volume final. L'élastomère enrobe les fibres, il les fige imparfaitement et leur laisse une latitude de mouvement. La sculpture peut avoir plusieurs régimes d'apparition : contractée ou déployée. La sculpture achevée conserve ainsi quelque chose de la fluidité qui

²⁹⁵ Cindy NESMER, Eva HESSE, *a conversation with Eva Hesse*, dans Mignon NIXON [sous la dir. de], Cindy NESMER; Rosalind KRAUSS; Mel BOCHNER; Et AL, *Eva Hesse, October*, éd MIT Press, Cambridge et Londres, n°3, 2002, p. 22.

“*That doesn't interest me. I am not even interested in casting. The materials I use are really casting materials. I don't want to use them as casting materials. I want to use them directly, eliminating making molds but making them directly at the moment out of some material. In that sense, I'm interested in process*”.

²⁹⁶ Eva HESSE, *Right After*, 1969, Latex sur corde, fil et ficelle ; dimensions variables, environ 150x550x120 cm, Milwaukee Art Museum, M1970.27.

l'a caractérisé au moment de sa mise en œuvre. Elle apparaît dans un état plastique proche de celui du moment de sa formation et vient ainsi rendre visible la temporalité de l'œuvre. Le processus créatif et l'aspect du volume font se rencontrer ordre et chaos, désordre et orchestration, précision et hasard. C'est justement la confrontation jusqu'à l'absurde de ces tensions matérielles qui intéressent l'artiste.

Lee BONTECOU joue quant à elle sur d'autres antagonismes : celui du labeur précis et celui de l'autoformation instantanée par thermoformage. Cette technique implique de créer des gabarits en trois dimensions, de les placer dans un cadre muni en partie basse d'un système d'aspiration puis de les recouvrir d'une feuille de *plastique* thermoformable ou de thermoplastique préalablement chauffée. L'œuvre de Lee BONTECOU a une dimension très technique au sens presque artisanal du terme tant elle demande de précision. Si ses sculptures sont parfois associées à la pratique pop art de l'assemblage, son procédé de fabrication relève peut-être davantage de la construction. Admiratrice de l'artiste Antoine PEVNER (1884, Russie–1962, France) dont elle a pu observer les œuvres présentées au Pavillon français lors de la *Biennale de Venise* en 1958, elle crée ses œuvres pièce par pièce avant de les assembler comme un puzzle.

Pour la fabrication des sculptures thermoformées, elle commence par dessiner. Le dessin est pour elle une pratique quotidienne qui lui apporte autant de joie que de solutions pratiques²⁹⁷. À partir du dessin ou d'une idée de forme, elle peut sculpter un modèle. Pour cela, elle emploie déjà une *matière plastique* : des blocs de polystyrène extrudé très dense « *aussi durs que du marbre* »²⁹⁸ qu'elle achète auprès d'une usine de Long Island. Elle place ensuite ses modèles dans la cuve de thermoformage qu'elle a fabriquée elle-même. Décrivant son processus de fabrication au cours d'un entretien avec Liliane TONE, elle déclare :

²⁹⁷ Lee BONTECOU, Citation recueillie par Liliane TONE au cours d'un entretien du 22 avril 2004, cité dans Liliane TONE, *Lee Bontecou : a retrospective* [cat. Expo. 30 juillet-27 septembre 2004], éd. Museum of Modern Art, New York, 2004, p.13.

"*Drawing helped for just pleasure, but also for engineering. You can solve an awful lot of problems with drawing.... I can't stress drawing enough. It can get your imagination moving, and you can work from your inner world rather than always the external world.*"

"*Dessiner aide ne serait-ce que pour le plaisir, mais aussi pour l'ingénierie. Vous pouvez résoudre un tas d'horribles problèmes par le dessin... Je n'insiste jamais assez sur le dessin. Ça peut faire bouger votre imagination, et vous pouvez travailler depuis votre monde intérieur plutôt que toujours d'après le monde extérieur.* »

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_121_300291876.pdf

²⁹⁸ Lee BONTECOU, Liliane TONE, Bontecou, "Interview with the author », 22 Avril 2004, cité dans Liliane TONE, 2004, *ibid.*

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_121_300291876.pdf

« J'ai fabriqué le poisson. Je l'ai coupé en deux et en ai disposé une moitié dans le lit de la machine à thermoformer. Puis le plastique chauffé descend et est aspiré tout autour. C'est comme une sculpture instantanée. »

Lee BONTECOU, 2004²⁹⁹

Ce processus peut sembler atypique par le choix du matériau qu'elle utilise pour la création de son modèle. En effet, elle pourrait employer d'autres matières plus faciles à mettre en œuvre telles que le plâtre. Il est surprenant de constater que la forme dure, celle qui demande un vrai effort pour être taillée a, pour l'artiste, un caractère transitoire. C'est cette forme qu'elle a travaillée, sculptée, gravée, qui est ensuite découpée pour servir de modèle. L'emploi du polystyrène à haute densité plutôt que tout autre matériau présente plusieurs avantages. Le premier est sans doute la possibilité d'éprouver l'excitation d'acheter un matériau utilisé pour l'habillage des coques des avions ou le doublage des canoës³⁰⁰. Des bateaux qui évoquent l'histoire de la famille de Lee BONTECOU, dont le père et l'oncle sont les premiers à avoir fabriqué un canoë tout en aluminium. Le second avantage de ce *Styrofoam* est de pouvoir recourir à des techniques de taille et de gravure traditionnelles pour mettre en forme ce matériau technologique. Cette première sculpture qui nécessite du temps de réalisation disparaît, elle est coupée en deux et sert de gabarit à une seconde, en *thermoplastique*, fine, légère, fragile et « instantanée »³⁰¹. La technique est à la fois visible et

²⁹⁹ Lee BONTECOU, propos recueillis par Liliane TONE au cours d'un entretien du 22 avril 2004, Lee BONTECOU, Liliane TONE, 2004, op.cit., p.12.

³⁰⁰ Cette hypothèse ne peut pas être confirmée, Lee BONTECOU semble avoir eu beaucoup de résistances à parler de son travail. Un comportement qui a notamment été au cœur d'une polémique opposant l'artiste, son mari Bill GILLES (né William GILLES) et le critique d'art (lui-même artiste) Robert STORR. Les bribes qu'elle partage en *interview* ne permettent pas de savoir de façon précise pourquoi elle a choisi ce polystyrène. L'opinion selon laquelle elle l'aurait fait pour le plaisir d'utiliser une matière normalement utilisée en aviation, tient à sa fascination avérée pour les avions et plus particulièrement les *prop-jets* (voir *ibid.* p. 7). Pendant la Seconde Guerre mondiale, son père travaillait avec des planeurs, puis plus tard, aidé de l'oncle de Lee BONTECOU, il créa le premier canoë entièrement fait en aluminium. L'emploi de matériaux en lien avec l'aviation n'était pas une première occurrence dans son travail. Vers 1963, elle commence à employer, pour la création de ses reliefs, de la fibre de verre à laquelle elle additionne des vernis mais également de la colle à avion.

Dans une *interview* destinée à la collection d'histoire orale conservée par the *Archives of American Art du Smithsonian Institute*, Lee BONTECOU précise :

« Je suis allée à Long Island, et j'ai trouvé ces grosses bûches qui étaient faites d'une très fine mousse de polystyrène et qui était utilisée pour les cloisons dans les avions ou les canoës, ou autres choses. Et j'ai commencé à sculpter ces trucs. »

« Of a – I went to Long Island, and got these big logs that were a very fine Styrofoam which was used for bulkheads in airplanes or canoes, or whatever. And I started carving this stuff. »

Lee BONTECOU, Dore ASHTON, *interview*, Knoedler and Company, New York, 10 janvier 2009.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-bontecou-15647#transcript>

³⁰¹ Mara TAPP, Elizabeth SMITH, Lee BONTECOU, "Lee Bontecou Doesn't Care What You Think", *Chicago Reader*, 4 mars 2004.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

invisible. Le travail liminaire qui avait enregistré le *faire* artistique a disparu, au profit d'une forme « parfaite » autoformée par la succion d'une machine. Ce qui est néanmoins visible, c'est la réunion des différentes parties qui constituent le volume final. Ses poissons faits de la juxtaposition et de la superposition d'éléments en *plastiques* thermoformés qui sont collés puis maintenus ensemble par de petits écrous et boulons qui rappellent les rivets des canoës en aluminium. Ces éléments de visserie, régulièrement positionnés, offrent une solution technique : celle de rassembler, de faire tenir ensemble des éléments épars. Ils sont également le reflet d'un choix esthétique. Leur positionnement et leurs saillies rythment le galbe de ses créatures faites d'un *plastique* transparent ou de teintes légèrement fumées. Selon l'artiste, les écrous et boulons qui scandent leur surface leur confèrent l'aspect d'un dôme. Le dispositif est moins visible sur les fleurs que sur les poissons, ces créatures aquatiques semblent, pour certaines, être littéralement revêtues d'une armure. L'usage d'écrous et de boulons signifie que les différentes pièces qui constituent le volume se chevauchent et se superposent. Certaines pièces sont en saillie, d'autres en léger recul. Les bords extérieurs des pièces en saillie créent des nervures qui rappellent l'aspect de gravures. Cela est troublant car le mode de production est novateur –le thermoformage du *plastique*³⁰²– alors que le processus d'assemblage mécanique –écrous et boulons– est plus traditionnel. Ce qui est néanmoins fascinant avec ce procédé c'est qu'il s'agit d'une technologie abordable et non d'une cryptotechnique. La machine à thermoformer peut être fabriquée par l'artiste elle-même, et il suffit d'avoir un four ou des panneaux radiants pour chauffer la feuille de *plastique* ainsi qu'un ventilateur pour aider au refroidissement de la pièce. Cette technique, qui est réalisable par une seule personne dans son atelier d'artiste pour la fabrication de pièces uniques, est également employée à grande échelle par l'industrie pour la création d'objets sur mesure ou la mise en production de pièces en série telles que des emballages et des carénages. Il s'agit donc d'une technologie abordable tant par le professionnel que par l'amateur éclairé.

Au contraire, l'artiste Liliane LIJN a opté pour des techniques de mise en forme industrielles, qui ne peuvent pas être transposées en atelier. Non seulement le « cahier des charges » de l'œuvre répond à des objectifs techniques qui exigent de la précision millimétrique mais également parce que les machines et les procédés techniques qui permettent de réaliser les objectifs de l'artiste impliquent un fonctionnement sécurisé et contraignant.

<https://www.chicagoreader.com/chicago/lee-bontecou-doesnt-care-what-you-think/Content?oid=914734>

« [...] les choses en plastique – c'était juste vraiment fun, après avoir fait tout cet autre travail, de faire de la sculpture à l'ancienne et après de la mettre dans une étrange machine et en dix minutes tu as les pièces. Après, bien sûr, il faut les assembler mais, [...] pour un sculpteur c'était réellement une catharsis. Dessiner peut en être une, mais ça, ça l'est encore plus parce que c'était de la sculpture.[...] »

“Yes, that's right, and the plastic things –it was just really great fun, after doing all that other work, to do old-fashioned carving and then put it into a strange little machine that, in ten minutes, you've got the pieces. Then, of course, you put them together but, man, for a sculptor that was really catharsis. Drawing can do it but this is even more because it was sculpture. It was holy smoke, you know. [She laughs.] “

³⁰² D'autres matériaux peuvent prêter à des techniques de thermoformages, mais avec des dispositifs plus complexes utilisant le plus souvent des moules en deux parties (un positif et un négatif).

I.3.2.2. Une sculpture colorée ou transparente

L'histoire de l'art occidental porte les traces d'un imaginaire sexué de la matière, des formes, de la couleur et du dessin. L'empreinte de la pensée d'ARISTOTE (Ἀριστοτέλης, -384 – -322, Grèce) notamment, a conduit à penser la matière –une étendue de substance résistante et chaotique– comme féminine, et la forme –individualisation informée et structurée– comme un principe masculin.

L'œuvre, composé hylémorphique de la matière et de la forme, a pour paradigme l'imaginaire de la reproduction sexuée. Cet horizon genré se décline et se ramifie, il oppose un grand art masculin à un art mineur, un art décoratif féminin, un art pictural viril et un art céramique efféminé, un solide d'homme, un art mou de femme, un principe viril de mouvement, art du dessin masculin et un art de la couleur féminin...

Le dessin, associé au *designo*, est compris comme une expression nécessaire relevant de l'intellect. Au contraire la couleur tend vers le frivole et l'ornemental. De plus, elle est originellement associée à un travail artisanal : la manipulation des pigments, leur mélange et leur broyage. Pour les peintres de la Renaissance, la peinture est le médium à travers lequel ils valorisent leurs connaissances anatomiques, leur art de la composition, leur maîtrise savante de l'espace perspectif, etc. Le dessin intelligent qui met en ordre la matière doit l'emporter sur la couleur.

Le philosophe HEGEL s'inscrit en léger décalage par rapport à cette tradition, en acceptant la dimension émotionnelle de la couleur dans l'art pictural qu'il associe à l'art romantique. La couleur produit des effets d'*apparence*, une notion pivot de son esthétique :

*« Quant au reproche d'indignité qui s'adresse à l'élément artistique en général, à son apparence et à ses illusions, il serait fondé si l'apparence pouvait être regardée comme quelque chose qui ne doit pas être. Mais l'apparence même est essentielle à l'essence ; la vérité ne serait pas si elle ne paraissait pas ou plutôt n'apparaissait pas, si elle n'était pas pour quelque chose, pour elle-même aussi bien que pour l'esprit en général. Dès lors, ce n'est plus sur l'apparence que doit porter le reproche mais seulement sur le mode spécifique de représentation par lequel l'art donne réalité au vrai en soi-même. »*³⁰³

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, vers 1820

La couleur qui relève de l'émotionnel est reconnue par l'auteur comme un élément plastique de la peinture, mais elle est exclue du domaine de la sculpture. Sa perception de la statuaire antique est le témoignage d'une lecture personnelle des écrits de l'historien d'art Johan Joachim WINCKELMANN (1717-1768)³⁰⁴, elle est aussi le reflet des recherches de son époque dans le domaine de l'histoire de l'art hellénistique. HEGEL fait de l'art grec le point d'équilibre de l'art sculptural, il part du principe que ces sculptures de marbre, d'airain,

³⁰³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Paolo ZACCARIA TIMMERMANS [Trad. revue et corrigée par], Tome 2, 1997, *op. cit.*, p 58.

³⁰⁴ Johan Joachim WINCKELMANN est actuellement reconnu comme un des premiers chercheurs à avoir observé des restes de polychromie sur les sculptures grecques, cependant ce constat n'était pas valorisé dans ses écrits théoriques.

d'ivoire, d'or ou d'argile étaient monochromes et non peintes, de façon à laisser voir leur matériau constitutif. Le philosophe est contraint de faire un crochet théorique pour appréhender les sculptures chryséléphantines car elles sont polychromes, voyantes et qu'elles laissent apparaître leur hétérogénéité par l'emploi de plusieurs matériaux. Il émet l'hypothèse que cette dérogation à la règle a pour objectif d'utiliser des matériaux précieux susceptibles de traduire matériellement la hauteur et l'unicité des divinités représentées. Aujourd'hui, l'état des connaissances sur l'art antique grec permet d'affirmer que la statuaire qui lui est associée était presque toujours peinte. La blancheur marmoréenne laissée à la postérité –parfois appelé le *mythe de la Grèce blanche*– n'est plus comprise comme un choix esthétique mais comme le résultat d'une érosion naturelle qui a lavé la sculpture de ses apprêts et de ses couches polychromes.

Les sculptrices réunies dans ce *corpus* ont eu des attitudes diverses vis-à-vis de cette capacité du *plastique* à recevoir la couleur. Pour HEGEL, les matériaux de la sculpture devaient être les plus uniformes et les plus neutres possible. Un impératif auquel se sont partiellement conformées Lee BONTECOU et Eva HESSE.

En sus d'un dédain esthétique pour l'emploi de la couleur en sculpture, un second argument semble s'élever spécifiquement contre l'usage de *plastiques* colorés en art. Roland BARTHES relevait ainsi dans *Mythologies* :

« Mais ce qui le trahit le plus [le plastique], c'est [...] aussi les couleurs, car il semble ne pouvoir en fixer que les plus chimiques : du jaune, du rouge et du vert, il ne retient que l'état agressif, n'usant d'eux que comme d'un nom, capable d'afficher seulement des concepts de couleurs. »³⁰⁵

Roland Barthes, 1957

En pratique, les *matières plastiques* utilisées au cours de la double décennie étudiée avaient chacune des capacités techniques différentes, y compris dans leur rapport à la couleur. Les produits employés pour teindre (produits solubles) ou colorer (produits poudreux) sont essentiellement issus de pigments inorganiques –des oxydes de fer ou de chrome, du manganèse, etc., qui sont aussi employés pour le décor céramique– et des pigments organiques– naturels, synthétiques ou artificiels ; mais les industriels pouvaient aussi avoir recours à des colorants chimiques. Un matériau acétate, acrylique, cellulosique, vinylique ou silicone, ne réagit pas de la même manière à un pigment ou un colorant identique. Ainsi, certaines substances comme le vinyle, le polyéthylène ou le polystyrène ont tendance à faire migrer les colorants et les pigments. Ces derniers ont également des caractères variés, certains colorants et pigments sont opaques, d'autres translucides, certains ont un rendu plutôt mat alors que d'autres s'expriment par la brillance. Ils ont des résistances différentes, un degré de dilution et de miscibilité variable. Ils peuvent parfois s'oxyder, exister sous une forme soluble ou en poudre.

Ces éléments utilisés pour teindre ou colorer le *plastique* peuvent intervenir à différents moments de la création. Intégrés à la matière au cours de son processus de fabrication, ils permettent de teindre le *plastique* dans la masse. Mélangés à des résines polymères ils sont

³⁰⁵ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 161.

employés pour peindre un support ou un volume en *matières plastiques* suivant diverses techniques. Pour ce rendu de surface, la couleur peut être appliquée au pinceau, au pistolet, par transfert ou à l'aide de procédés sérigraphiques.

La transparence, la viscosité ou l'élasticité des *matières plastiques* choisies par l'artiste lui ouvrent d'autres voies pour la mise en couleur de ses volumes. Ainsi les décors des *plastiques* stratifiés sont initialement peints ou imprimés sur une feuille de papier, de carton ou de kraft. Imprégné de résine, ce papier imprimé est réticulé à chaud.

Uni à une feuille protectrice de *plastique* transparente, le décor acquiert brillance, résistance et imperméabilité. De même, certains artistes ont inclus des objets colorés dans la masse de leurs sculptures en *plastiques* cristallins de manière à créer une polychromie interne. La variété des techniques rend possible la mise en couleur de l'intérieur ou de la surface, deux points de focalisation dont le régime de perception est essentiellement différent. Le rendu effectif de la couleur dépend également du traitement final de la surface obtenu par brossage, polissage, ajout de vernis, etc. Toutes ces possibilités ouvrent le champ à un vaste nuancier.

Les œuvres d'Évelyne AXELL (1935-1972, Belgique) sont à l'image de cette pluralité. Ses *plastiques* peints mêlent des teintes vives à des tons pastel dont la richesse est nourrie par des jeux de superposition ou de juxtaposition. La texture du *plastique* confère un velouté voire une opalescence ou une iridescence aux coloris qui interfère dans la lecture de la couleur.

En cherchant à embrasser du regard les productions sculpturales *plastiques* des années 1960 et 1970, il est apparu que les artistes avaient eu des attitudes personnelles quant à leur usage de la couleur dans leurs travaux. Certains n'ont utilisé qu'un seul type de substance, d'autres ont multiplié les tentatives d'appropriation plasticiennes de ces matériaux industriels. Usage de la couleur pure, superpositions de teintes en transparence, gammes chromatiques faisant appel à une harmonie de coloris complémentaires ou secondaires, tons vifs, neutres, saturés, unis, polychromes, ect. Toutes les possibilités sont exprimées, y compris certaines qui tiennent aux particularités physico-chimiques des matériaux.

Le peintre et sculpteur SAINT-MAUR (né Samuel Barthélemy GUYOT, 1906-1979, France) exploite par exemple les propriétés physiques du polyester pour créer des effets craquelés. Ce procédé est spécifique à cette *matière plastique*, il intervient au moment de la catalyse, lorsque de la matière prisonnière pousse à l'intérieur du volume. Néanmoins, le *plastique* n'est pas le seul matériau à pouvoir produire des effets de craquelure, c'est un rendu, un goût, qui s'est également exprimé en peinture ou en céramique.

En dépit des dispositions des *matières plastiques* à recevoir la couleur, le pressentiment de Roland BARTHES à propos d'un problème de couleur dans le *plastique* rejoint certaines des déceptions exprimées par les créateurs. Piotr KOWALSKI (1927, Pologne – 2004, France) –un artiste qui a étudié au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) la physique, les mathématiques et la biophysique– a fait de l'usage des technologies industrielles et de l'électronique le champ privilégié de ses recherches artistiques. Pour la réalisation de ses œuvres, il a testé plusieurs matériaux polymères et les a poussés aux limites de leurs propriétés physiques. Son intérêt s'est en premier lieu porté d'une part sur les caoutchoucs artificiels ainsi que les vinyles projetés au pistolet –pour la fabrication d'enrobage, d'enveloppe ou de volumes mous– et d'autre part sur les polyesters pour de

grands volumes. Il reconnaît à ces polyesters plusieurs avantages, notamment parce qu'avec un tel matériau « *l'emploi de la couleur est simple, et elle peut être intégrée à la matière localement ou en masse* »³⁰⁶. Cependant, c'est une substance dont la dangerosité de manipulation a été mise en avant par nombre d'utilisateurs et dont la stabilité dans le temps n'est pas assurée. L'artiste souligne notamment que la surface peut s'altérer, devenir poudreuse et que la couleur n'a pas toujours une bonne résistance aux U.V. Il s'est donc tourné vers des polymères acryliques dont le thermoformage est un processus plus sécurisé. Aisé à mettre en œuvre en atelier, ses capacités de coloration sont néanmoins plus limitées et ne permettent pas de changer localement la couleur aussi aisément.

Au-delà du pur chromatisme, les *plastiques* ont également pour particularité leur possible transparence et leurs qualités optiques. Les couleurs de la sculpture en *plastique* ne sont plus nécessairement des coloris natifs, qui teintent matériellement l'objet. Les artistes envisagent l'aspect de l'œuvre comme optiquement changeant au gré des lumières et des angles de vue. Le coloris de l'œuvre évolue en fonction de son environnement. Les possibilités d'interaction entre les *matières plastiques* et la lumière sont multiples : un fini brillant crée des reflets qui jouent sur la perception des volumes, une transparence qui peut amener la sculpture à disparaître ou encore une translucidité qui semble être valorisée par l'emploi de lumières artificielles. Ainsi, certains critiques vont jusqu'à affirmer que les *matières plastiques* ont joué en rôle dans le développement de l'usage de la lumière artificielle en tant que médium de la création artistique³⁰⁷.

Les témoignages des artistes et les écrits pédagogiques insistent sur les possibilités de coloration des *matériaux plastiques* mais ne traitent que rarement de son apparence à *l'état brut*. Le *plastique* imite, il peut être couleur marbre ou couleur bronze. Sa carnation semble rarement prise en considération. Le succès de la bakélite, par exemple, ne tient pas à sa couleur translucide tirant vers le rouge ou l'orange miel si sa polymérisation est incomplète. Il n'est jamais question de « couleur plastique »

³⁰⁶ Piotr KOWALSKI cité dans Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*

³⁰⁷ Jack BURNHAM, 1975, *op. cit.*, p. 293.

“Ceram's opinion suggests several facts about Light Art. The results of much Light Art, even contemporary, suggest that most artists try to accommodate light to already existing art. Two breakthroughs have occurred in the present decade: one is that a few successful artists have tried to strip "art" from their uses of light; the other is that an aesthetic based on "cool" values, Minimal Art, the industrialized use of plastics and metal, has allowed various types of emitted light to become artistically acceptable.”

« L'avis de Ceram suggère plusieurs éléments à propos du Light art. Dans la pratique beaucoup de Light Art, même contemporains, suggèrent que la plupart des artistes essaient d'accommoder la lumière à un art déjà existant. Deux percées ont eu lieu au cours de la présente décennie : l'une est que quelques artistes à succès ont essayé de dépouiller "l'art" de ses utilisations de la lumière ; l'autre est qu'une esthétique basée sur des valeurs "cool", l'Art Minimal, l'utilisation industrialisée du plastique et du métal, a permis à divers types de lumières émises de devenir artistiquement acceptables. »

Kurt Wilhelm MAREK (1915-1972, Allemagne) est un journaliste allemand, qui, pour se démarquer de son image de propagandiste du Troisième Reich a continué à écrire sous le pseudonyme C. W. CERAM. Il a écrit notamment des ouvrages de vulgarisation sur l'archéologie, le cinéma, ...

D'un point de vue chromatique, les quatre artistes au centre de cette étude ont cherché des rendus différents qui se sont exprimés à travers leurs choix de matériaux et leurs rapports à la couleur. Elles ont toutes pu expérimenter d'autres médiums que les composites, il est donc possible d'observer les spécificités de leur gamme colorée lorsqu'elles les emploient.

Lee BONTECOU est à la fois dessinatrice, graveuse et sculptrice, mais aussi bien dans sa pratique graphique que dans ses volumes, elle privilégie une palette restreinte et plutôt neutre. Qu'il s'agisse de dessin à la torche ou au fusain, de reliefs en matériaux de récupération, de gravures ou de sculptures en métal, le noir et les ombres sont omniprésents. Dans ses dessins, le net et le diffus cohabitent, la sensualité douce des gris est violemment animée par des détails de noir intense et de rares touches de blanc. Sa virtuosité technique lui permet d'utiliser toute une gamme allant du blanc au noir. Ces deux pôles de la lumière et de l'ombre, parfois pensés comme des non-couleurs, sont pour elle des valeurs structurantes. Précis mais pas léché, parfois gratté de stries, parfois poudreux, son dessin fait la lumière sur un monde d'une noirceur inquiétante. Des formes ovoïdes se déploient, se multiplient, disparaissent, explosent ou se déplacent dans un espace suspendu –inconnu et silencieux. Ses reliefs, faits d'un assemblage de vieilles toiles à peindre à gros grains, de cordes, de métal, de contreplaqué et d'autres matériaux de récupération, relèvent d'un imaginaire semblable. La couture des différents éléments leur donne l'allure d'un étrange vitrail opaque, ni volume ni peinture. Les formes rondes animées d'irrésistibles forces apparaissent gigantesques. Leurs couleurs bien délimitées par les jonctions –qui sont tout autant des arêtes structurelles que le tracé d'un dessin– proposent une grande variété de gris, de crème, de bistre, de brun, et de noir. Les surfaces claires se font le support des ombres projetées des formes en saillie. L'ensemble crée une harmonie colorée subtile qui semble presque toujours s'organiser autour d'une béance centrale sombre que Lucy LIPPARD³⁰⁸ a analysée comme une modalité de l'art « féminin ». Le noir est pour l'artiste un élément essentiel à sa pratique du dessin et des reliefs³⁰⁹.

Les sculptures en *plastique* thermoformé qu'elle réalise dans son *loft* –un atelier situé à l'angle de l'*Avenue C* et de *Sixth Street* à New York– suscitent une autre forme de crainte. Parfaites et immobiles, leurs formes se font plus figuratives. Elles évoquent des formes organiques, animales ou végétales et relèvent d'un autre type de virtuosité. Les éléments s'assemblent comme un puzzle en trois dimensions et le choix des matières transparentes en souligne le caractère non-naturel, ou immatériel. Alors que ses dessins et ses reliefs

³⁰⁸ Lucy LIPPARD, *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, éd. E P Dutton, 1976, p. 144. "A central focus (often "empty," often circular or oval), parabolic baglike forms, obsessive line and detail, veiled strata, tactile or sensuous surfaces and forms, associative fragmentation, autobiographical emphasis, and so forth."

« Un point central (souvent "vide", souvent circulaire ou ovale), des formes paraboliques avachies, des lignes et des détails obsessionnels ; des strates de voiles ; des surfaces et des formes tactiles ou sensuelles, une fragmentation associative, une emphase autobiographique, et ainsi de suite. »

³⁰⁹ Ralph J. BELLANTONI, "Lee Bontecou Art on Display in Princeton" [en ligne], app.com, aout, 2014. Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://eu.app.com/story/entertainment/arts/2014/08/24/lee-bontecou-art-display-princeton/14451285/>

"I used the black soot in many forms and did quite a few soot drawings in conjunction with the pencil — but most important, I found a real black that one could sink into or enter."

« J'ai utilisé la suie noire sous de nombreuses formes et j'ai fait pas mal de dessins mêlant la suie au crayon –mais surtout, j'ai trouvé un vrai noir dans lequel on pouvait s'enfoncer ou entrer. »

transmettent la sensation d'une force agissante, ses poissons, fleurs et autres volumes en *plastique* s'affirment dans leur apparente immobilité. Les dessins qui peuvent être immédiatement reliés à ces projets sculpturaux anticipent ou restituent le rendu du *plastique* transparent ou translucide. Elle adopte soit un style en légèreté, soit un support noir.

Dans la première option, le ténu figure le caractère limpide et presque immatériel du *thermoplastique* qu'elle emploie, son dessin laisse largement apparaître le blanc de la feuille, les formes sont plus suggérées que closes par un contour. Au contraire, les dessins sur fond noir insistent davantage sur le contour, la forme intérieure procède du fond noir. La transparence, la dématérialisation semblent avoir succédé aux vides et aux sombres béances, mais l'angoisse demeure. La sculpture disparaît, elle se camoufle dans son environnement, pareille à un prédateur patient ou à l'apparition d'une réalité parallèle non concrète au sein du réel. Certains de ces volumes en *plastique* légèrement teintés ou fumés semblent avoir été pensés pour la pénombre, alors que ses *plastiques* les plus cristallins appellent à la pleine lumière. Cet emploi des couleurs est l'indice d'une polarisation. Alors que le noir fonctionne plastiquement comme un vortex, un vide captivant, un trou par lequel entrer, la transparence permet à l'œil de naviguer librement dans la matière. Seule une de ses fleurs monumentales –aujourd'hui disparue ou détruite– a été conçue dans un *plastique* transparent et noir, les autres ont été colorées par l'artiste par trempage dans un bain d'aniline. Ce dérivé du benzène est toxique et inflammable, il a initialement un aspect incolore et une texture huileuse, mais en séchant il forme une pellicule qui rappelle une résine et qui, en s'oxydant, prend une couleur ambrée allant du jaune orangé au brun-rouge. Aucune des sculptures teintes selon ce procédé n'a la même couleur, car sa valeur et sa saturation ont évolué différemment en fonction des conditions de conservation et des réactions d'oxydation. Le résultat souhaité était une couleur terre brûlée, mais la technique employée par l'artiste ne lui permettait pas de stopper l'évolution de la couleur³¹⁰. Des techniques similaires d'oxydation du *plastique* avaient déjà été expérimentées en 1923 par l'artiste constructiviste Anton PEVNER (1884, Empire de Russie – 1962, France) pour ses sculptures *Fond rouge* (Celluloïd oxydé sur bois, 38x24 cm) et *Gamme rouge* (matière plastique oxydée sur bois, 32x32 cm, collection Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris).

Le travail d'Eva HESSE présente lui aussi des ruptures. La façon dont elle envisage la couleur en fonction des *médiums*, rend explicites différentes approches. Entre 1965 et 1967, elle abandonne la couleur, durant cette période elle crée aussi bien des sculptures en latex ou fibres de verre que des peintures avec inclusion d'objets qui gagnent de plus en plus en volume. Après 1967, les reliefs colorés ne font plus partie de sa pratique. Cet « abandon » de la couleur est interprété par la critique d'art Briony FER comme un déplacement de son intérêt du pictural à l'haptique³¹¹. Elle envisage ce changement de palette moins comme un refus de la couleur que comme une expérimentation autour de « *la couleur filtrée par la texture* ». Les sculptures d'Eva HESSE sont essentiellement monochromes, elles jouent sur un chromatisme plutôt neutre : du noir, du blanc, des tons bruns, gris, rose clair ou beige. Les peintures qui s'échappent progressivement du plan bidimensionnel sont au contraire

³¹⁰ Lee BONTECOU, Dore ASHTON, *interview*, 2009, *op. cit.*, non paginé.

³¹¹ Briony FER, "Eva Hesse and Color", *October*, éd. Mignon Nixon, MIT Press, Cambridge et Londres, vol. 119, 2007, p. 21-36.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.jstor.org/stable/40368456>

construites autour d'un chromatisme savant mêlant des tons neutres à des couleurs vives légèrement rompues par l'ajout de blanc (jaune poussin, vert amande, rose malabar, ...). C'est une artiste qui est sensible à la couleur et qui connaît notamment très bien les théories de Josef ALBERS (1888-1976, Etats-Unis) enseignant à la Yale University où elle a été élève³¹². L'approche de la couleur prônée par Josef ALBERS dans son essai "*Interaction of colors*" se retrouve dans les notes de préparation de cours qu'Eva HESSE donnait à la *Faculty of the School of Visual Arts* (école d'arts visuels) de New York, à partir de 1968.

Dans ses sculptures en *matières plastiques* d'une transparence imparfaite ou simplement translucides, l'aspect rétinien du matériau évolue au gré du cheminement du spectateur. Selon le point de vue, la valeur chromatique peut sembler plus ou moins saturée, plus ou moins sombre en fonction des effets de superposition qui s'offrent au regard. De plus, leur mise en espace –accrochées ou adossées au mur, posées au sol, suspendues au plafond, etc.– les invite à dialoguer avec les ombres. En sculpture, Eva HESSE semble ne pas avoir souhaité que le coloris parasite la présence du volume, ni n'en dissimule le processus de vieillissement. Il est d'ailleurs étonnant de comparer l'aspect de ses volumes au moment de leur création et leur physionomie actuelle³¹³. L'artiste dit préférer une approche ouverte des matériaux et de leurs moyens de mise en œuvre. Elle ne s'intéresse pas aux matériaux en tant que « belle essence », le travail des matériaux est pour elle un processus évolutif. Cherchant une forme « d'intégrité », « d'honnêteté » ou de « vérité », elle dit privilégier une « voie directe » :

« ... Si la matière est liquide, je ne me contente pas de la laisser ou de la verser. Je peux la contrôler, mais je ne veux pas vraiment la changer. Je ne veux pas ajouter de couleur, la désépaissir ou l'affiner. Il n'y a pas de règle. Je ne veux pas conserver de règles. [...] »

Eva HESSE, 1970³¹⁴

³¹² Voir archives Eva HESSE, *Teaching Notes: Aesthetic Discovery vs. Problem Solving*, Allen Memorial Art Museum, 1966-1967, 1977.52.49.17f.

Cindy NESMER, Eva HESSE, "A Conversation with Eva Hesse", dans Cindy NESMER; Rosalind KRAUSS; Mel BOCHNER; et al., *Eva Hesse*, October, éd, Mignon Nixon, MIT Press, Cambridge et Londres, n°3, 2002, p. 5.

Eva HESSE se décrit dans cette conversation comme une « Albers's little color student », cette citation est d'ailleurs relevée par Briony FER.

Briony FER, 2007, *op. cit.*, p. 22.

³¹³ Kaela L. NURMI, Mary MACNAUGHTON [sous la direction de], Frances POHL [sous la direction de] *Challenges Surrounding the Conservation and Replication of Eva Hesse's Sculpture*, Scripps Senior Theses. Paper 709, 2015.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/709/

Ann TEMKIN, "Introduction to Uncertain Mandate: A Roundtable Discussion on Conservation Issues", dans Elisabeth SUSSMAN, *Eva Hesse*, éd. Museum of Modern Art; Yale University Press, New Haven, San Francisco, 2002, p. 290-311.

³¹⁴ Cindy NESMER, « An Interview with Eva Hesse », première publication dans *ARTFORUM*, vol. 8, n°9, mai 1970, p.59-63.

« I am interested in finding out through working on the piece some of the potential and not the preconceived ... As you work, the piece itself can define or redefine the next step, or the next step

Eva HESSE s'émancipe partiellement de l'esthétique de HEGEL bien qu'elle n'utilise pas les matériaux envisagés par le théoricien. Elle se conforme à l'idée de montrer les matériaux de la sculpture pour eux-mêmes, mais dans une perspective différente. Elle garde pour partie le contrôle de la matière mais ne cherche pas à lutter contre elle. L'artiste l'accepte et s'intéresse à ses potentialités. Les latex et les résines auxquelles elle a recours retiennent son attention moins pour leurs capacités de moulage³¹⁵, qu'en raison de la visibilité d'un processus de transformation des matériaux. Elle ne cherche pas la perfection, les surfaces dures et figées. Dans *Laocoon* (1966)³¹⁶ par exemple, les parois conservent la sensation de mollesse, de fluidité et de pesanteur propre à la matière telle qu'elle était à son état liquide antérieur. C'est cette vie de la matière qui lui permet de mettre en tension rigueur géométrique et chaos. Dans d'autres sculptures elle exploite une autre qualité des *plastiques* et élastomères : la transparence.

Enfin, Alina SZAPOCZNIKOW est l'artiste qui, dans ce *corpus*, a le moins expérimenté la transparence totale. Se définissant comme sculptrice, elle pratique à la fois le dessin et le volume. Elle a reçu une formation académique dont elle tire profit dans son travail des matériaux traditionnels (pierre naturelle, plâtre, argile et bronze) comme des moins conventionnels (laine, *matières plastiques*, objets de récupération, ciment, chewing-gum, ...). Elle pratique couramment la réunion de matériaux disparates au sein d'un même volume : pierre et polyester, ciment et pièces de récupération, mousse de polyuréthane et herbes sèches font partie de son vocabulaire. Son travail semble témoigner de plusieurs recherches plastiques qui se manifestent pour partie à travers des choix chromatiques. Une part importante de son travail sculpté demeure monochrome et privilégie des tonalités sobres (gris, blanc, beige, noir ou brun). Son intérêt pour le noir en sculpture est particulièrement fécond, il se décline à travers des volumes très différents faits de matériaux variés : pierre noire, polyester carbone, polyuréthane couleur réglisse, plâtre ou ciment peint en noir, bronze

combined with some vague idea ... I want to allow myself to get involved in what is happening and what can happen and be completely free to let that go and change ... I do, however, have a very strong feeling about honesty – and in the process, I like to be, it sounds corny, true to whatever I use, and use it in the least pretentious and most direct way ... If the material is liquid, I don't just leave it or pour it. I can control it, but I don't really want to change it. I don't want to add color or make it thicker or thinner. There isn't a rule. I don't want to keep any rules. That's why my art might be so good, because I have no fear. I could take risks ... My attitude toward art is most open. It is totally unconservative – just freedom and willingness to work. I really walk on the edge ... »

³¹⁵ Dans les archives numérisées d'Eva HESSE ont été conservées plusieurs cartes professionnelles de plasturgistes, de spécialistes du caoutchouc, ... De plus, un exemplaire du programme des conférences *Experiments in Art and Technology, Incorporated*, 1967, témoigne de son intérêt pour les interventions ayant trait à la mise en forme des *plastiques*. Elle a souligné et annoté brièvement deux interventions : 11 février, *Polymères – contexte général*, F. H. Winslow, Bell labs et 15 février, *Casting, Molding & Controls*, P. Bruins, au Polytechnic Institute of Brooklyn.

Archives Eva HESSE, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 1977.52.76.56.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/10296/experiments-in-art-and-technology-incorporated?ctx=798b82dc9cce49bde5b05e9d709339888d64c3bc&idx=0>

³¹⁶ Eva HESSE, *Laocoon*, 1966, tubes en *plastique*, corde, fil, papier mâché, tissu, peinture, 330.2 x 59 x 59 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, don de l'artiste et de la galerie Fischbach, 1970.

à patine sombre. Cependant, elle ne se limite pas à cette approche, elle s'approprie parfois un monochrome d'or clinquant ou une polychromie plus affirmée.

La polychromie naît parfois de l'aspect des différents matériaux qu'elle rassemble, mais il semble probable que son emploi des *matières plastiques* ait accentué son attrait pour la couleur en sculpture ou au contraire que son appétence pour les *plastiques* ait été guidée par son désir de couleurs. Dès le milieu des années 1950, elle s'essaye au portrait sculpté coloré. Cependant les portraits de *Barbara Kusak* et de *Krzysztof Teodor Toeplitz* (1956), en plâtre peint, restent assez isolés au sein de sa production à cette époque. Le portrait masculin n'est pas sans rappeler certains visages en bois peint réalisés par Xawery DUNIKOWSKI (1875-1864, Pologne) un sculpteur dont elle a pu admirer le travail lors d'une rétrospective au Musée National de Varsovie en 1948. En effet le visage du journaliste *Krzysztof Teodor Toeplitz*, bien que fabriqué en plâtre, rappelle par ses petites angulosités le travail de la sculpture sur bois. L'affirmation de l'ovale de son visage contraste avec le cube qui en constitue le socle. Le chromatisme est restreint il est évocateur d'une carnation naturelle sans pour autant viser le mimétisme. L'aplat de couleur noir qui distingue la chevelure, les sourcils et la ligne des cils des chairs du modèle, s'oppose à la fine couche non homogène qui recouvre aussi bien la tête que le socle. Cette teinte est irrégulière, le brun est appliqué par frottements et laisse transparaître la blancheur du plâtre sous-jacent. Le blanc des yeux et le rouge des lèvres ne créent pas d'écart dans la perception de la tonalité générale. L'unité de teinte, qui rassemble le socle et la figure, confère une sculpturalité particulière à la physionomie. Elle témoigne de la capacité de l'artiste à digérer ses apprentissages et à s'approprier plastiquement l'objet socle.

Le *Portrait de Barbara Kusak*, conçu la même année, s'émancipe du modèle de Xawery DUNIKOWSKI et se distingue par son emploi de la couleur. Les masses de ce visage surdimensionné ont été simplifiées. La peinture ne semble plus chercher à créer l'illusion d'une carnation. Son visage est peint, l'œuvre relève autant de la peinture que de la sculpture. La palette reste plutôt restreinte, mais le jaune des cheveux est une évocation conceptuelle de la blondeur. Les yeux du modèle sont brossés du même bleu que son pull. La couleur constitue les iris, ourle les muqueuses oculaires et dessine le bombé de la paupière en suivant les galbes de la sculpture. Le bleu dur du pull et des yeux, le jaune vif de la chevelure plaquée réunie en une épaisse queue-de-cheval et le rouge intense de sa bouche hypertrophiée produisent un effet de contraste avec la carnation, une déclinaison adoucie de la couleur d'une peau claire.

Au début des années 1960, Alina SZAPOCZNIKOW semble abandonner une telle idée de polychromie totale. Elle n'a plus systématiquement recours à une couche picturale qui vient recouvrir la totalité de la surface des matériaux. Elle continue cependant à essayer d'autres solutions pour jouer sur la couleur de ses créations. Quelques sculptures se parent ça et là de tessons de céramique colorée, mais ces tentatives demeurent marginales. D'autres sculptures, comme *Shattered* ; 1960, qui mêlent pièces métalliques de récupération et résine de polyester commencent à libérer le potentiel émotionnel de la couleur. Cette sculpture représente un corps brisé, des barres métalliques arquées évoquent des côtes ou une pièce de boucherie. Le volume est presque noir, mais il est souligné localement par des rougeoiements qui, sans faire basculer la pièce vers une figuration trop évidente, permettent au public d'entrer dans une dimension charnelle plus affirmée.

Le *Multiple Portrait* (double), de 1965, puis l'*Autoportrait I* de 1966 marquent un tournant dans son approche de la couleur et des *matières plastiques*. Alors que dans

Shattered, la matière torturée rendait le matériau méconnaissable, les moulages qu'elle assemble pour ses différents portraits laissent voir la matière pour elle-même. La couleur devient plus affirmée, elle s'exprime non plus seulement en surface mais également à l'intérieur du matériau.

De la même manière, le *portrait multiple* superpose deux mêmes physionomies fragmentaires issues d'un même moule –qui constituent des modules. Placé sur un buste en granite sculpté d'un gris granuleux, le premier module anatomique est dans la continuité de son support par sa couleur sombre. Au contraire, le suivant arbore une carnation claire ; seule la bouche, peinte en noire, crée un rappel avec les autres couches. Le contraste dans les modes de coloration –couleur beige teinte dans la masse, et couleur noire translucide qui la recouvre– induit une lecture dynamique. Le noir semble triompher du beige, il souligne toutes les particularités de la bouche et la met en exergue sensuellement. La couleur souligne ce qui pourrait être interprété comme une zone d'acuité de ce volume qui rappelle des formes corporelles. Un procédé similaire de jeu entre la couleur de la matière et celle ajoutée en surface se retrouve dans son *Autoportrait*. Un degré supplémentaire de recherche sur le coloris est cependant induit par l'emploi d'une version cristalline du polyester.

Un regard élargi porté sur son œuvre sculpté fait apparaître qu'excepté le bleu employé pour le *Portrait de Barbara Kusak*, les sculptures réalisées entre 1946 et 1965 par l'artiste sont le reflet d'un intérêt pour les coloris évocateurs de la peau ou du corps intérieur, du noir, des tons neutres et du rouge. Ce n'est qu'à partir des années 1970, que son coloris se fait plus soutenu. Elle s'ouvre à d'autres tonalités et commence à intégrer des sources lumineuses à l'intérieur de certaines de ses sculptures. Des nuances roses et orange s'allient au rouge et des taches de bleu ou de vert font ponctuellement leur apparition. Les harmonies charnelles, qui rappellent la couleur d'une peau claire, se déclinent et évoquent tour à tour une peau vivante, un corps nacré, un teint blême voire une lividité cadavérique. À ces teintes douces s'opposent des volumes dont le chromatisme violent rappelle aussi bien le kitsch de décors en pâte d'amande que la séduisante parure de fleurs exotiques et vénéneuses. L'importance accrue du coloris dans son travail sculptural se retrouve dans sa pratique du dessin. L'emploi de la couleur semble répondre à deux impératifs.

Si le premier s'ancre dans un désir figuratif, les peaux sont « couleur peau », les chairs sont en rose et en rouge, les éléments végétaux sont verts. Parallèlement à cet emploi plutôt traditionnel de la couleur, elle attire le regard du public sur certains détails en s'éloignant de la couleur locale. La tension produite par les taches de couleurs sciemment localisées induit une « *logique de la sensation* ». Les choix colorés d'Alina SZAPOCZNIKOW peuvent rappeler le système chromatique à l'œuvre dans les clichés photographiques des *Jeux de la poupée* conçus par Hans BELLMER (1902, Allemagne – 1975, France). En recolorisant localement certaines parties de l'anatomie de sa poupée, immortalisée dans des poses choisies, l'artiste livre un indice visible de ses zones d'intérêt. Le jeu dans l'intensité de la couleur ajoute une nuance supplémentaire qui participe d'une lecture subjective et sensualiste des images.

Parmi les quatre artistes de ce *corpus*, Alina SZAPOCZNIKOW apparaît comme l'artiste la plus investie dans une expression sculpturale polychrome. Cette polychromie sculpturale n'est pas sans précédent. Tout un pan de la sculpture romantique religieuse, repose sur un usage canonique de la couleur. Cependant, la sculptrice d'origine polonaise semble avoir subverti ces usages conventionnels. L'or n'est plus seulement réservé à la représentation du divin, il auréole d'étranges créatures célébrées par la pop culture. Il n'a plus rien de précieux,

ce n'est pas de l'or appliqué à la feuille, mais une peinture bon marché, qui la fait basculer dans l'ornemental, un autre champ souvent associé aux pratiques artistiques dites « féminines ».

Chapitre II. Des usages ambigus du *plastique* dans la sculpture des années 1960 et 1970

Au cours de la double décennie 1960 et 1970, il est possible que la promotion et la commercialisation des polymères aient été favorisées non seulement par les capacités techniques et matérielles des industries, mais aussi parce que la diffusion de ces polymères a rencontré une adhésion. Les exemples de ménages consentant à remplacer leur passoire en métal émaillé par un homologue en *plastique* ou préférant doter leurs enfants d'un stylo Bic³¹⁷ plutôt que d'un modèle à plume traditionnel constituent des choix explicites. La préférence ou le consentement accordé au *plastique* est potentiellement conditionné par un faisceau de facteurs. L'un d'entre eux conduit à abonder dans le sens de Roland BARTHES et à considérer que les narrations qui ont entouré le développement du *plastique* se sont élaborées autour de ressorts *mythologiques*. Une telle observation pousse à appréhender l'emploi des polymères par les artistes non seulement comme un phénomène historique mais aussi comme une construction. Cela signifie qu'en des circonstances particulières – locales, temporelles, culturelles, générationnelles, etc. – certains *mythes* associés au *plastique* ont pu être exprimés.

II.1. Des *matières plastiques* à la convergence du *mythe* et de l'*utopie*.

Lorsque Roland BARTHES écrit *Mythologies*, il a quarante-deux ans et vient de réaliser un stage au CNRS au cours duquel il a pu s'intéresser à la critique littéraire et au théâtre. Diplômé en lettres classiques, il est initié à la linguistique dès le début des années 1950 et demeure marqué par l'héritage théorique de la psychanalyse. Le texte *Le plastique* paru dans *Mythologies* en 1957 porte ainsi l'empreinte d'une lecture freudienne.

De la même façon que l'inconnu qui entoure les origines de chacun contribue, selon Sigmund FREUD (1856, Allemagne–1939, Royaume Uni), à l'édification d'un « *roman familial* », le mystère qui préside à la fabrication du *plastique* participe du *mythe* pour Roland BARTHES. En insistant sur le caractère miraculeux de ces polymères, l'auteur invite la société consumériste à s'allonger sur le divan. Dans le texte dédié aux *jouets*, il oppose la durabilité des jeux en bois – dont la matière naturelle s'use et se patine – à la fragilité des jouets en *plastique* qui, n'ayant pas d'autres qualités que leur valeur d'usage, sont rapidement jetés et oubliés. Entre les lignes de ces deux textes (*Jouets* et *Le plastique*), les *plastiques* apparaissent à la manière de morts-vivants. Ils sont colorés et incarnent le mouvement, mais cette vitalité de façade est à usage unique. La dernière phrase du texte *Le plastique* évoque la plastification du monde comme une perspective stérilisante où la matière artificielle se substituerait à la vie et aux matières naturelles. Accepter l'expansion du domaine du *plastique* apparaît dès lors comme une dénégation de la réalité organique au profit d'une réalité artificielle et utopique. Le *mythe* du *plastique* y apparaît comme un agent perturbateur des pulsions de vie et de mort. La prolifération continue du *plastique* prend l'apparence d'une médiocre satisfaction de la *pulsion de vie* tandis que la destruction et la mort deviennent des figures sans deuil, à l'image des jouets en *plastique* brisés « *sans vie posthume* ».

³¹⁷ Commercialisé sous ce nom depuis 1950, cet objet est un symbole de la société de consommation et de la culture du jetable.

Au sein de la communauté artistique comme de la critique d'art, les textes de Roland BARTHES et plus généralement les productions de la *french theory* ne passent pas inaperçues dans les années 1960 et 1970. Elles font l'objet d'une relecture en Europe comme aux États-Unis. La réception artistique et littéraire des *Mythologies* ou plus largement des textes associés au poststructuralisme génèrent de nombreuses productions où se mêlent « démythification » et « remythification ». Cette conscience s'exerce y compris dans le domaine de la création artistique en *plastique* et vient patiner la définition du *mythe* proposée par Roland BARTHES.

II.1.1. Des *matières plastiques* considérées sous l'angle du *mythe*

Dès la fin des années 1950, les *matières plastiques* appartiennent pour partie à un univers usuel et quotidien aussi bien aux États-Unis que dans l'Ouest de l'Europe. Leur usage et leur manipulation deviennent « normaux ». Cette normalité passe par une « naturalisation » des *plastiques* dont le caractère artificiel intéresse Roland BARTHES dans le cadre de ses réflexions sur le *mythe*.

Le mot « naturalisation » peut être entendu selon divers points de vue. Sous un angle juridique, il ouvre à un étranger la possibilité légale d'obtenir la nationalité du pays où il réside. En biologie, la naturalisation peut être entendue soit comme l'introduction d'une espèce dans un nouveau milieu, soit comme un ensemble de procédés par lequel l'apparence de vitalité d'un organisme mort est maintenue.

Cette notion de « naturalisation » se dote d'une définition particulière dans le cadre des réflexions de Roland BARTHES sur le *mythe*. Il note ainsi que « la fonction essentielle du *mythe* »³¹⁸ est de proposer une mise en récit propre à assurer la « *naturalisation du concept* ». Il affirme ainsi que le *mythe* induit une confusion entre ce qui est le fruit d'une évolution naturelle et ce qui relève de la construction.

II.1.1.1. Un *mythe* polymorphe mis au jour par Roland BARTHES

Ces *matières* « évidentes » pour les générations qui ont grandi avec le *plastique* vont faire l'objet d'une évaluation critique par Roland BARTHES à travers deux textes parus dans *Mythologies*³¹⁹.

Cherchant à débusquer les « fausses évidences » de ce qui va de soi, Roland BARTHES rappelle que pour « naturel » que puissent sembler un geste, une matière ou un objet dans le quotidien, ces mêmes éléments peuvent en fait relever de constructions culturelles qui reposent sur une idéologie. Cette idéologie du *plastique* est pour Roland BARTHES avant tout un *mythe* commercial renvoyant à la consommation. Plusieurs *mythes* associés à la consommation figurent dans « *Mythologies* », mais ce qui singularise les modalités d'expression de ce *mythe* à travers la promotion du *plastique*, c'est qu'il ne s'agit plus uniquement de la valorisation de la *doxa* bourgeoise. Pour BARTHES, il s'agit d'une substance « vulgaire », qui peut être perçue comme :

³¹⁸ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p.204.

³¹⁹ Roland BARTHES, 1957, *ibid.*

« La première matière magique qui consente au prosaïsme ; mais c'est précisément parce que ce prosaïsme lui est une raison triomphante d'exister : pour la première fois, l'artifice vise au commun, non au rare. »³²⁰

Roland BARTHES, 1957

Une extension du domaine du *mythe* parallèle à une augmentation de la consommation (entre 1950 et 1970, le pouvoir d'achat a doublé en France) qui s'accompagne également d'une massification du processus de sémantisation du monde. Ce *plastique* perçu comme mouvement et instantanéité, n'existe presque plus pour l'auteur comme « matériaux » ou « substance ». L'objet en *plastique* n'a pour BARTHES qu'une « valeur d'usage », c'est le matériau d'une consommation compulsive et dénuée de sens, qui s'épuise très rapidement. L'auteur n'a pas envisagé l'emploi du *plastique* au sein de l'œuvre d'art, un usage qui entre doublement en porte-à-faux avec sa théorie. D'une part, parce qu'à travers la sculpture en *plastique* ce matériau est potentiellement plus durable mais aussi, d'autre part en raison de la nature même de l'objet d'art –qu'il perçoit toujours comme une écriture. Pour Roland BARTHES, l'œuvre d'art propose un dépassement de l'opposition entre *physis* et *anti-physis* qui sous-tend les *Mythologies*, il accorde une place tout aussi importante au concept et à la substance en s'emparant de la question de la signification. Si l'analyse sémiologique de l'art proposée par cet auteur est ici laissée de côté, il est néanmoins possible de constater que le *plastique* existe comme substance au sein de certaines œuvres présentées dans le *corpus* de cette étude. Les artistes choisies ont opté pour le *plastique* aussi bien en tant que matériau que *mythe*.

L'auteur des « *Mythologies* » perçoit le processus de fabrication du *plastique* comme une source intarissable dont le déversement d'objets propre à saturer le monde de ces changements gratuits, répondants aux attendus d'un formalisme pur promu par l'ordre bourgeois est désormais accessible aux plus modestes. L'abolition de la hiérarchie des substances et la plastification du monde qui en découlent peuvent être perçues comme la menace d'un engloutissement dans l'insignifiance. Une conclusion que n'énonce néanmoins pas clairement Roland BARTHES dont l'écriture demeure plus évasive.

Au sein du système d'analyse sémiologique déployé par cet auteur, le *mythe* est une parole qui brouille les rapports entre signe, signifiant (ce qui est porteur de signification) et signifié (le concept, la chose mentale qui est représentée). Au sein du *mythe*, le sens disparaît au profit de la forme. Les différents textes assemblés dans *Mythologies*, invitent le lecteur à se méfier de ces éléments du quotidien auxquels tout un chacun peut être accoutumé, sans en percevoir les *connotations* qui en « *alourdissent artificiellement le sens* ». C'est la mise au jour de ces connotations ainsi que de ces éléments implicites qui participent de la révélation du *mythe*.

Mythologies n'est cependant pas un texte théorique classique qui déploie ses concepts de façon pédagogique. C'est une compilation de textes courts, dans laquelle la langue poétique est conçue comme un barrage au *mythe*. Cette langue a une dimension littéraire évidente. Les différents textes prennent appui sur l'expérience à la fois banale et personnelle de son auteur. Le plaisir de lecture proposé par cette expression d'une poésie de la

³²⁰ Roland BARTHES, 1957, *ibid.*, p. 161.

quotidienneté, participe d'une compréhension subjective de la dimension théorique sous-jacente.

Son texte intitulé *le plastique*, ne déroge pas à ce procédé. Il fait écho à la visite d'une exposition où étaient présents de nombreux objets en *plastique*³²¹. C'est cette manifestation mi-culturelle, mi-commerciale qui conditionne la rédaction de son texte. Présenté dans un pareil contexte de démonstration, le *plastique* est valorisé en tant qu'innovation, il est érigé en *progrès* nécessaire capable de révolutionner le quotidien par ses applications multiples et ses propriétés remarquables : élasticité, étanchéité, résilience, imputrescibilité, légèreté, flexibilité, hygiène... Sa *mythologie* est plus évidente.

Roland BARTHES relève plusieurs points qui, selon lui, constituent le *mythe du plastique*. Il note tout d'abord que la dénomination des différents *plastiques* s'apparente par leur consonance et leur graphie compliquée à un nom de « *berger grec* ». Ce clin d'œil amusant est l'indice de la volonté d'un rattachement symbolique et/ou rhétorique de ces matières issues de la chimie aux terres mythiques des empires grecs et romains antiques. Cette intuition se vérifie y compris dans les désignations de certains procédés de mise en œuvre des polymères. Ainsi le mot « *vulcanisation* » fait référence au dieu du feu romain : Vulcain³²².

La seconde intuition de Roland BARTHES est que le *plastique* apparaît comme une « *matière miraculeuse* », comme le fruit d'une « *opération magique* » tant il peut épouser une infinité de formes. Cette omnipotence en fait un matériau privilégié pour reproduire des substances plus rares ou plus précieuses.

L'auteur note de surcroît que le *plastique* insuffle une dynamique nouvelle au « *mythe du simili* » en ne le vouant plus au *luxe bourgeois* mais à un destin plus *prosaïque*. Il pressent le potentiel envahissant de cette « *substance ménagère* », qui remplace les autres matières et qui n'a besoin que de l'alibi d'un usage superflu pour exister. Il envisage une plastification à grande échelle qui concerne non seulement les biens de consommations mais aussi les corps, les êtres vivants voire la « *substance même du monde* ».

Parmi les lecteurs attentifs de *Mythologies*, l'artiste-sociologue Hervé FISHER (né en 1941, France) est l'auteur d'un article sur ce qu'il nomme la « *pensée fabulatoire* » du *plastique*. Dans *Hygiène de l'art : travaux critiques sur l'idéologie des matières plastique* notamment publié dans *Le plastique dans l'art* de Pierre RESTANY en 1973, il écrit :

³²¹ Roland BARTHES ne précise pas quelle exposition a inspiré son texte. Peut-être s'agit-il de celle qui a eu lieu au magasin *Printemps* en 1955 : *Votre maison à l'âge du plastique*.

Il ne s'agissait probablement pas d'une présentation artistique, mais plus vraisemblablement d'une manifestation du type « *salon des arts ménagers* ». Non seulement parce que son récit indique que cette exposition a été pour lui l'occasion d'assister à la fabrication du plastique, mais aussi parce qu'en 1957, date de parution de *Mythologies*, aucune exposition de sculpture en *plastique* n'avait encore été organisée en France. Les productions en *plastique* restaient encore rares dans les salons d'art nationaux (salon de mai, salon de la jeune sculpture, salon des jeunes créateurs, salon des réalités nouvelles).

³²² La transformation du latex en caoutchouc implique de lui incorporer un agent vulcanisant – le plus souvent du soufre, un élément chimique qui se trouve dans les régions volcaniques – puis de le soumettre à la chaleur. Aujourd'hui, il existe aussi des procédés de vulcanisation à froid, mais cela ne reflète pas le processus de fabrication privilégié par Charles GOODYEAR, inventeur du mot « *vulcanisation* ».

« En ce qui concerne la matière plastique, considérée comme signe, l'analyse fait apparaître quatre significations principales et actives :

La modernité,

La qualité d'ersatz universel,

L'hygiène,

Le conditionnement.

(Elles sont classées ici dans l'ordre de leur puissance d'activation sociale). »³²³

Hervé FISHER, 1973

Ce texte propose une actualisation de la *mythologie du plastique* qui n'est pas sans écho auprès des artistes et plasticiens français³²⁴. Roland BARTHES notait que les *matières plastiques* pouvaient « commander l'invention même des formes » mais il n'avait pas poussé son investigation du côté de la création plasticienne. La contribution d'Hervé FISHER permet de mieux rattacher le *mythe du plastique* aux pratiques artistiques. Il donne également un souffle nouveau au concept de *mythe*. La matière textuelle beaucoup plus sèche qu'il produit, perd en poésie ce qu'elle gagne en lisibilité. Là où le texte de Roland BARTHES invitait le lecteur à l'introspection, à l'examen de sa propre expérience, celui de Hervé FISHER propose une catégorisation opérationnelle des *mythes* associés au *plastique*. Cette transcription pourrait être perçue comme réductrice, mais elle a un avantage pédagogique. Elle est facile d'accès et ne nécessite plus le même degré d'éducation et d'ascèse pour identifier ce qui fait *mythe*.

Les catégories qu'il propose ne sont pas sans rapport avec les pistes suggérées par Roland BARTHES mais s'en distinguent néanmoins :

Premièrement, il fait de la modernité le *mythe* le plus évident alors que le texte original publié dans *Mythologie* n'y faisait que des allusions discrètes, sans jamais la nommer. Deuxièmement, il ne se contente pas de mettre en avant les capacités imitatives du *plastique*, il en souligne la *qualité d'ersatz universel*. Ainsi, il tend à faire de ce matériau un *mythe* qui relève du kitsch.

Troisièmement, là où Roland BARTHES cherchait à rabaisser les *plastiques* en les qualifiant de « substance ménagère », Hervé FISHER perçoit le matériau d'une « *hygiène de l'art* ». Une thématique qui est également omniprésente dans son travail plastique.

Enfin, il rationalise une idée qui était déjà en germe dans *Mythologies* en rattachant le *plastique* au *conditionnement*.

³²³ Hervé FISHER, « Hygiène de l'art : travaux critiques sur l'idéologie des matières plastiques », dans Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*, non paginé.

Ce texte est daté de juin 1967, il est issu de réflexions antérieures, mais des indices temporels permettent d'avancer l'idée que cette forme textuelle est postérieure à 1972. Les éléments soulignés en citation apparaissent en italique dans le texte original. Bien qu'imprimé sur des feuilles non paginées, l'emplacement du texte correspond aux pages 83-85.

³²⁴ La démarche d'Hervé FISHER, fondateur de l'art-sociologique attire l'attention du grand public à partir des années 1970. Sa notoriété est amplifiée par sa présence à la Biennale de Venise (où il représente la France) en 1974 et ouvre à l'artiste la possibilité d'exposer ses travaux qui mêlent création plastiques et textes théoriques. Au cours des expositions les textes bénéficiaient d'une cimaise.

Dans son œuvre artistique et théorique, Hervé FISHER envisage *l'Hygiène de l'art* comme un moyen de parvenir à :

« [...] La désacralisation de l'art, c'est-à-dire la démythification des valeurs mythiques, religieuses et politiques (les trois étant étroitement liées) que véhicule l'art au profit de la classe dominante, et notamment la réduction des fantasmes illusoires de l'imaginaire et de la pensée mythique qui pèsent sur l'individu. Étant bien entendu que la désaliénation de l'homme, ce n'est pas sa valorisation à l'image d'un nouveau dieu ; c'est la prise de conscience de sa liberté, mais aussi de ses limites critiques. »³²⁵

Hervé FISHER, 1973

Un objectif qui est également lisible dans ses œuvres. En tant qu'artiste, il envisage son travail d'une façon moins plasticienne que sociopédagogique. Il a notamment invité des artistes à lui envoyer des œuvres à déchirer. Les œuvres ainsi mises en pièces étaient conditionnées dans des sacs en polychlorure de vinyle à l'issue de leur « destruction ». Elles étaient soit rendues à leur auteur –afin qu'il puisse méditer sur cette œuvre détruite, que FISHER appréhende comme ni commercialisable, ni esthétique– soit stockées dans le but d'exposer ce rebut de l'art. Une façon de montrer au public non plus seulement les œuvres réussies, mais aussi la poubelle, le raté, le déchiré.

Aujourd'hui encore, le spectre du *mythe*, la pensée d'une naturalisation artificielle des *plastiques*, demeure présent dans les ouvrages dédiés au design des années 1960 et 1970, mais également au sein de recherches théoriques. Ces productions doctrinales plus récentes continuent à s'intéresser au phénomène de *naturalisation*, mais s'éloignent d'une lecture purement sémiologique.

Dans *American Plastic a Cultural History*, Jeffrey L. MEIKLE semble progressivement substituer la notion de « domestication » à celle de « naturalisation ». Afin d'analyser la perception culturelle des *plastiques*, ses investigations se fondent non seulement sur des recherches en archives mais aussi sur la lecture de romans ou d'articles de journaux, sur le visionnage de films, l'observation de photographies d'archives, de visuels de publicités, etc. Ainsi, ses recherches ne reposent plus sur l'emploi du même système de causalité que chez Roland BARTHES ou Hervé FISHER. Jeffrey L. MEIKLE crée ses propres critères, il les fait évoluer, leur donne un caractère mobile et contingent tout en les intégrant à une réflexion plus générale sur l'âge de la machine, *l'âge du plastique*, le postmodernisme, ... Il fait également entrer en résonance l'histoire de l'emploi des *matières plastiques* avec une perception plus actuelle de ce matériau. Les premières lignes de son introduction invitent le lecteur à regarder autour de lui, dans son environnement pour y constater la place prise par les *matières plastiques*.

C'est justement cette multiplication des objets en matériaux composites parfois perçus comme une production de pacotille sans valeur qui suscite l'intérêt. Ces artefacts issus de l'industrie n'ont pas échappé à l'institutionnalisation et à la muséification. De plus en plus

³²⁵ Hervé FISHER, in Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*

présents dans les collections des musées, ils ont fait l'objet de réflexions spécifiques concernant leurs problématiques de conservation et d'exposition³²⁶. Ils ont également poussé les musées à changer leurs façons d'envisager la médiation à l'objet. Ce ne sont plus nécessairement des objets rares dont le musée serait le seul gardien et détenteur, mais un produit de l'industrie dont des centaines voire des milliers d'utilisateurs ont pu faire l'expérience.

La démarche initiée à ce titre par le Néprajzi Múzeum de Budapest, en Hongrie, est exemplaire. Ce musée d'ethnographie a consacré plusieurs publications et expositions aux *plastiques*. À l'occasion de ces événements, ils ont fait appel au témoignage. Les contributeurs ont été invités à retranscrire un souvenir précis associé à un objet en *plastique* qu'ils ont ou ont eu en leur possession. Les textes, accompagnés d'une photographie de l'objet associé, sont triés par le commissaire de l'exposition. Les contributeurs sélectionnés sont invités à prêter leur objet pour qu'il soit exposé aux côtés de leur souvenir, consigné par écrit. Ce procédé bouscule les habitudes muséales. À une exception près, tous les objets exposés par le Néprajzi Múzeum à l'occasion de l'exposition *Plasztik művek* en 2007, ne provenaient pas de leurs fonds propres. Ils étaient issus de collections privées constituées non seulement par des prêteurs prestigieux, mais aussi par des personnes issues de la société civile, ayant simplement répondu à leur appel à témoignage. Au sein de cette exposition, la plupart des objets présentés avaient été produits en large série. Les textes qui accompagnent les objets ne sont plus l'œuvre de spécialistes et les artefacts présentés ne sont plus seulement ceux qui ont été choisis unilatéralement par l'institution ou le commissaire d'exposition. Le choix de valoriser l'expression du souvenir ou du témoignage faisait donc dialoguer la possibilité d'une expérience intime, vécue comme unique –et pouvant effectivement l'être– et l'expression d'un rapport à l'objet multiple, qui avait potentiellement infiltré le quotidien de milliers d'utilisateurs. Ces textes sont à la fois un matériau ethnographique et un support de médiation à l'objet. Ils sont retranscrits tel quel dans le magazine *MaDok Füzetek* édité par le musée, ils sont ordonnés chronologiquement

³²⁶ Sylvie RAMEL, *Point de vue sur la conservation-restauration des matières plastiques*, CeROArt, Conservation, exposition, Restauration d'objets d'Art, revue électronique, n°1, 2017.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://doi.org/10.4000/ceroart.395>

Le site de POPART: Preservation Of Plastics ARTefacts research project, un programme de recherche et de développement Européen regroupant plus d'une dizaine d'institutions et de musées recense de nombreuses informations au sujet des méthodes de conservation des *plastiques*.

Le choix de l'acronyme POPART peut encore être perçu comme un indice de l'association faite entre les années Pop et la création en *plastique*. Les collections d'objets et d'œuvres en polymère présentes dans les musées n'ont pas seulement été produites dans les années 1960 et 1970, mais, ces dernières sont peut-être les premières à avoir fait l'objet d'une patrimonialisation significative.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://popart-highlights.mnhn.fr/>

L'existence d'une page Wikipédia dédiée à l'identification, la restauration, le stockage et la conservation des *plastiques* démontre qu'il s'agit non seulement d'un sujet de spécialiste, mais aussi d'une préoccupation portée à la connaissance d'un plus vaste public.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

https://en.wikipedia.org/wiki/Conservation_and_restoration_of_plastic_objects

(en fonction de l'âge des objets) et précédés d'une courte préface³²⁷. Cette entreprise ne s'apparente plus à l'expression d'une mythologie générale et systématique, mais constitue une mosaïque d'objets et de récits qui, dans l'expression de sa subjectivité, a peut-être moins à dire sur l'objet en *plastique* que sur son utilisateur (ses envies, ses modes de vies, ses habitudes ou ses regrets)³²⁸. En lisant les récits personnels, certains *mythes* déjà identifiés par BARTHES sont reconnaissables, mais ce n'est plus la révélation de leur artificialité qui importe, le lecteur est invité à aller à la rencontre de celui qui l'exprime, à évaluer son degré de croyance en ce *mythe*.

II.1.1.2. Des matériaux modernes pour un luxe accessible et émancipateur

Dans les années 1960, là où les polymères sont produits, se rassemblent des travailleurs hautement qualifiés dont la présence facilite le développement d'autres industries. En effet, la massification de la production de ces matériaux est adossée à une importante robotisation. Cela signifie que la plasturgie mobilise une main-d'œuvre d'élite : des chimistes, des experts en métrologie et en rhéologie, des roboticiens, des informaticiens, des mécaniciens, mais aussi des ouvriers spécialisés et qualifiés pour la finition de certains produits. Les lieux de fabrication des polymères sont donc des bassins de compétence qui peuvent concourir au développement technologique d'une localité.

En France, « la vallée du plastique » aux confins de l'Ain et du Jura, près d'Oyonnax, est un pôle de compétitivité industriel issu de la plasturgie. En effet, c'est dans cette région que l'usine l'Oyonnaxienne a mis en production le celluloid dès la fin du XIX^e siècle. La présence d'une usine de matière première a encouragé l'émergence d'ateliers de fabrication, ces usines ont à leur tour attiré des fabricants de machines, qui ont à leur tour eu besoin de sociétés de maintenance. Cette industrie peut donc être le point de départ d'un tissu industriel au sein duquel la compétition est le moteur de nouvelles recherches technologiques et esthétiques. Dans les années 1970, la plasturgie sollicite les compétences d'ingénieurs en robotique et en informatique, des secteurs de recherche qui sont alors en pleine expansion, tous deux porteurs d'un espoir technophile et qui incarnent l'idée d'une puissance maîtrisée.

³²⁷ La lecture de ce document donne la sensation que l'équipe muséale a voulu rester dans une position de retrait. La courte préface est signée « la rédaction » (*A szerkesztők*) alors que chaque témoignage est signé du nom de son contributeur.

³²⁸ Néprajzi Múzeum, « *Plasztik művek, Alternatív műanyagtörténet a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig* », *MaDok Füzetek*, n°4, 2006, p.7.

Ce livret a été réalisé à l'occasion de l'exposition du Musée ethnographique intitulée *Plastic*, qui s'est déroulée du 28 avril au 1^{er} octobre 2006, il s'agit d'une sélection opérée parmi les objets et les histoires proposés pour l'exposition.

« *A képek és a szövegek valóságos alternatív tárgytörténetet rajzolnak, hiszen nem „szakemberek” mondják el a műanyagok természettudományos, művelődéstörténeti megközelítésű „nagy” történetét, hanem „mi, használók” mesélünk magunkról, tárgyainkról, családunkról, lakásunkról, utazásainkról, betegségeinkről, gyűjtési szokásainkról.* »

« *Les images et les textes dessinent une véritable histoire alternative des objets, car les "experts" ne racontent pas la "grande" histoire des plastiques avec une approche scientifique, culturelle et historique, mais "nous, les utilisateurs" parlons de nous, de nos objets, de notre famille, de notre appartement, de nos voyages, de nos maladies, de nos habitudes de collection.* »

Les artistes vont eux aussi se pencher sur ces nouvelles connaissances rendues accessibles par les ingénieurs. Ils ouvrent ainsi la voie à des expérimentations formelles dont se saisissent les créateurs. En s'emparant des *plastiques*, les architectes, sculpteurs, graveurs, cinéastes et performeurs sont parfois amenés à exprimer une nouvelle manière de penser l'art. Cette rupture avec la pensée traditionnelle de l'art est en soi un avatar du modernisme. Elle repose également pour partie sur l'adoption d'un matériau créé dont le rendu de surface se distingue des matériaux naturels et de l'imaginaire réaliste ou naturaliste qui les accompagnent. Cette célébration de la nouveauté est portée par une grande confiance en la science et en la technologie dont les progrès sont envisagés comme les garants d'une transformation positive de la société et de la nature.

Les idéologies modernistes qui prévalent au début du XX^e siècle, ne sont pas totalement abandonnées après la Seconde Guerre mondiale. Elles sous-tendent certains emplois du *plastique* notamment dans les architectures imaginées entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1970. La première maison *tout en plastique* de Lonel SCHEIN (1927-2004), par exemple, est initialement présentée lors du salon des Arts ménagers, en 1956. Le choix de l'exposer lors de cet événement particulier est révélateur du projet de cet architecte. Il s'agit de promouvoir un « art de vivre » dominé par la praticité à travers une architecture qui s'adapte aux exigences ménagères. Ces maisons préconstruites étaient conçues pour satisfaire tous les besoins humains perçus de façon rationalisée. Elles pouvaient être déposées sur n'importe quel terrain sans prendre en compte ses particularités, ce qui témoigne d'une volonté de contrôle ou de domination du milieu naturel où elle s'inscrit (perçu comme un simple environnement) –qui est ici nié. Leur forme arrondie en spirale et leurs murs largement percés de baies vitrées laissaient transparaître les différentes unités fonctionnelles qui la constituent. Chaque organe de la maison répond à un besoin spécifique. Ces maisons sont l'expression d'une radicalité architecturale et ne seront pas adoptées en pratique par la population. Néanmoins, des incarnations moins extrêmes de cette architecture moderniste en *plastique* seront effectivement réalisées dans les centres urbains. En France, c'est notamment le cas des piscines *Tournesol* qui seront installées un peu partout sur le territoire afin de favoriser l'apprentissage de la natation³²⁹. Lauréat du programme « 1000 piscines », lancé par l'état en 1969 après l'échec des nageurs français aux Jeux olympiques, 183 soupapes colorées en panneaux de *plastiques* préfabriqués sont bâties dans le pays.

Néanmoins, au sein de la grammaire moderniste, le *plastique* est un élément périssable. En effet, cette idéologie est faite de mouvements, de ruptures, elle se dessaisit de ce qui l'a constituée et épouse l'actualisation permanente de la nouveauté. Aussi n'est-il pas étonnant que les piscines *Tournesol* construites entre 1969 et 1980 soient rapidement tombées en désuétude. Boudées et démantelées par les municipalités, elles ont fait l'objet d'une récente revalorisation patrimoniale justement parce qu'elles incarnaient une utopie architecturale aujourd'hui considérée comme caduque ou représentative d'une pensée de l'architecture historiquement datée.

³²⁹ Bernard SCHOELLER architecte, Thémis CONSTANTINIDIS ingénieur structure, Société Matra pour les matériaux.

Au cours des années 1960 et 1970, les pensées modernistes ont fait l'objet d'une vive contestation, notamment parce l'actualisme n'était pas soutenable et le « progrès » avait un goût amer.

Les enfants ne sont pas les seuls à bénéficier des avancées techniques du *plastique*. C'est à destination des femmes que de nombreux artefacts en *plastique* ont été créés. Dès les années 1950, les publicités qui assurent la promotion de ces produits fondent une partie de leur discours sur le besoin d'émancipation exprimé par les mouvances féministes mais également par nombre de femmes qui avaient participé à l'effort de Guerre et qui souhaitent conserver leur autonomie –notamment financière, en exerçant un métier. Les boîtes en *plastique*, les robots ménagers en *plastique*, les robes en polyester qui n'ont pas besoin d'être repassées promettent aux femmes une plus grande liberté, un gain de temps et leur assurent un accès à des objets techniques dont elles ont longtemps été maintenues éloignées. La machine de métal –presse d'usine ou mécanique automobile– est associée à un imaginaire de la masculinité. Dans l'imaginaire collectif, pour que la machine entre dans les mains des femmes, il faut que sa force brute soit apprivoisée, que sa propreté soit assurée. Cette transformation de la machine s'accompagne de changements techniques. Alors que les machines du début du siècle reposaient sur l'usage de la force mécanique ou la pleine puissance de l'électricité, les robots ménagers des années 1960 et 1970 sont le fruit de recherches sur l'automatisation et la programmation, elles fonctionnent grâce à la puissance maîtrisée de l'électronique. Ces machines sont conçues pour un usage simplifié, il n'est plus nécessaire de comprendre la mécanique de la machine pour la faire fonctionner, il suffit d'appuyer sur un bouton de commande. Pour assurer la protection de ces bijoux de technologies, les appareils reçoivent des parements robustes et lavables en métal émaillé ou en *plastique*. Enrobage de ces nouvelles machines, le *plastique* est culturellement associé à la modernité technique liée aux nouveaux modes de vies qui s'épanouissent à la faveur d'une prospérité tant attendue. Cette modernité se lit également sur le plan esthétique par ses formes et ses couleurs.

Dans cette perspective, le *plastique* se distingue fortement de la notion de pacotille, il n'est plus perçu comme une matière de substitution. Il est le produit d'une industrie de pointe aux savoir-faire admirables, il est également apprécié comme une substance aux propriétés esthétiques séduisantes. Cet aspect est notamment perceptible par l'emploi intensif de polyester dans la production de bijoux de joailliers, d'artistes mais également de grande distribution³³⁰. Ce passage des *matières plastiques* du trivial au précieux s'explique par un appétit pour leur caractère moderne. Comme le note le pionnier de l'art sociologique Hervé FISHER :

« Quoi qu'il en soit, l'homme pense devenir le demi-dieu créateur du monde contemporain, et la modernité de cette matière élémentaire, première, qu'il fabrique lui-même, le flatte ; elle lui renvoie l'image de son pouvoir. De banale, vulgaire qu'elle était,

³³⁰ Herman E. LLOYD, Betty TELLER, *Good As Gold: Alternative Materials in American Jewelry* [cat. Expo. 3 décembre 1981–28 mars 1982], éd. Smithsonian Institute Traveling Service, Washington DC, 1981.

*la matière plastique peut alors devenir noble et précieuse et exprimer la beauté pseudo-divine de la création humaine. »*³³¹

Hervé FISHER, 1973

Certaines artistes comme Alina SZAPOCZNIKOW ont décliné en bijou des formes issues de leurs sculptures. Ainsi elle a pu réaliser une série de bagues en forme de bouche en résine de polyester. Ce sont de petites œuvres, des sculptures portables. L'aspect de l'anneau est très bénin, il ne s'agit pas d'un travail approfondi sur la notion de bijou, mais il propose un amusement. Celui de l'expérience ressentie lorsque le corps est augmenté d'un organe supplémentaire : ici une bouche très réaliste sur le plan de la forme car elle est issue de moulage d'après nature. Qui embrasse cette main, embrasse aussi une bouche. Figure de renversement, cette création peut être passée au crible d'une analyse féministe, ce n'est plus le baisemain de l'homme sur une main passive de la femme, c'est une main qui porte à son doigt des lèvres rouges, séduisantes et factices qui s'offrent à celui qui les salue pour les embrasser ou les croquer.

D'autres créateurs se sont quant à eux spécialisés dans la fabrication de bijoux utilisant des *matières plastiques* et mènent une réflexion spécifique au bijou. Parmi eux, Stanley LECHTZIN (né en 1936, Etats-Unis) se démarque par son travail d'électrolyse de métaux³³² parfois emprisonnés dans de la résine. Ses formes évoquent tantôt une vision technologique de l'épuration des formes tribales, tantôt la complexité des broches Art nouveau ou baroques, relues sous l'angle du psychédélisme. Dans son travail le *plastique* coloré et transparent occupe la place normalement attribuée aux pierres précieuses. Les inclusions naturelles de l'ambre, renfermant les traces d'une vie organique passée, font place à des images photographiques, emprisonnées dans un polyester qui n'a plus de résine que le nom. Par

³³¹ Hervé FISHER, dans Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*, non paginé.

La désillusion perceptible dans ce texte n'est pas un trait personnel à FISHER. D'autres auteurs comme Jack BURNHAM ont également élevé leur voix pour souligner l'idéologie moderniste et individualiste sous-tendue par la promotion forcée de la nouveauté.

Jack BURNHAM, *Beyond modern sculpture, the effects of science and technology on the sculpture of this century*, rééd. Georges Brazillier, New York, 1975, p. 2.

"The continued influence of technics on sculpture is not obvious. Rather, it is a subtle manoeuvre of our culture that all innovations are canonized under the heading of the "new." Rarely is the "new" regarded as part of a long-term trend-the "new" being that which is disembodied from tradition. The desire for the "new" partly stems from the unconscious desire of most artists to retain the illusion of private innovation, intuitive capability, and autonomy; partly this is abetted by critics who consider their own efforts creative"

« L'influence continue des techniques sur la sculpture n'est pas évidente. Au contraire, c'est une subtile manoeuvre de notre culture qui canonise toutes les innovations au titre du "nouveau". Il est rare que le "nouveau" soit considéré comme faisant partie d'une tendance –le "nouveau" étant ce qui est désincarné de la tradition. Le désir de "nouveau" découle en partie du désir inconscient de la plupart des artistes pour conserver l'illusion de l'innovation privée, de la capacité intuitive et de l'autonomie ; cela est en partie favorisé par les critiques qui considèrent que leurs propres efforts sont créatifs. »

³³² Des procédés qui seront également utilisés par certains artistes pour la réalisation de sculptures.

son titre « Cameo »³³³, cette broche fait tout autant référence aux camées, pierres constituées de différentes couches colorées gravées pour faire apparaître un motif –le plus souvent une effigie– qu’aux caméos, apparitions fugaces d’une personne ou d’un personnage célèbre dans une pièce de théâtre ou un film. Ici la forme finale de la broche s’apparente aux ailes symétriques d’un étrange papillon, semblable aux motifs d’un test de Rorschach. Le visage d’une femme et un corps féminin dénudé en une posture séductrice habitent les taches laiteuses du *plastique* dont les roseurs évoquent un corps, des os ou une muqueuse. Ajoutant au trouble, les images choisies se font pendant, sans tout à fait être identiques.

D’autres artistes comme Wendy RAMSHAW (1939-2018, Angleterre) adoptent une stratégie différente dans leur emploi des composites. Ses bagues³³⁴ ou boucles d’oreilles en or, pierres fines, miroirs chirurgicaux ou aluminium étaient commercialisées sur des baguiers ou des porte-boucles d’oreilles en résine synthétique dont les formes organiques rappelaient les colonnes de Constantin BRANCUȘI (1876 Roumanie-1857 France). Lorsqu’elle n’est pas portée, la bague installée sur le baguier conçu pour elle forme un volume sculptural. Dans ces exemples, seules ou mêlées à des métaux précieux –or, argent, cuivre ou platine– les *matières plastiques* ne se contentent plus de mimer l’apparence des perles naturelles, elles exposent leur transparence, leurs jeux irisés ou leurs couleurs chatoyantes. Elles sont intégrées à des productions associées au luxe comme la bijouterie, la joaillerie ou la maroquinerie.

Ces productions s’approprient particulièrement des matériaux emblématiques tels que la Bakélite® dans les années 1930 et la Lucite® dans les années 1950 justement parce que ces produits sont associés à l’idée de nouveauté. Ils sont perçus comme des produits historiquement importants qui appartiennent au registre des « collectionnables ». La quatrième de couverture de l’ouvrage de Janice BERKSON dédié aux sacs en Lucite® des années 1950 souligne le chic de la radicalité esthétique offert par ces matières.

« Ainsi, si certains disent que le diamant est le meilleur ami de la femme, ce n'est pas seulement le diamant qui fait briller une femme, c'est aussi le sac à main qu'elle porte. »

Janice BERKSON, 2009³³⁵

³³³ Stanley LECHTZIN, *Cameo Brooch #56 D*, argent électroformé et argent doré, acrylique, photographie, environ 16,8 X 16,8 X 7,6 cm, 1975, Metal Museum, Memphis, USA.

³³⁴ Wendy RAMSHAW, deux baguiers et leurs bagues, acrylique, or blanc 18 carats, améthyste, péridot, tourmaline, acrylique, pierre de lune, résine, cornaline et agate blanche, entre 7,6 cm et 15cm de haut, 1972-1975, Metal Museum, Memphis, Etats-Unis.

³³⁵ Janice BERKSON, *Carry me! 1950's Lucite Handbags from the Caryn Scheidt Collection*, [Cat. Expo], The Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 18 Octobre 2009 – 17 Janvier 2010, éd. ACC Art Books, 2009, texte de quatrième de couverture.

“So, while some may say that diamonds are a girl's best friend, it's not just diamonds that make a girl shine –it's also the handbag she carries.”

Cette citation n’est pas sans faire écho à une publicité pour les *plastiques* laminés Wenco, d’autre part elle entre en collision avec une remarque d’Hervé FISHER.

La question de l'éclat, de la radiance de ce matériau dont la transparence a la pureté d'une gemme est donc centrale. Entre les années 1930 et 1950, le *plastique* fait partie du glamour hollywoodien porté à l'écran.

Puisque dans les années 1950, certaines *matières plastiques* sont associées au luxe, la décennie suivante qui bénéficie d'un meilleur confort de vie va s'emparer de ce symbole de modernité et de prospérité. Le *plastique* devient un phénomène de mode, un matériau dont la valeur est surdéterminée par des facteurs complexes. Les bijoux en *plastiques* des années 1960 et 1970 jettent leur dévolu sur toutes sortes de matières. Ils quittent les sphères de l'élite et se démocratisent grâce au développement de prêt-à-porter et à la commercialisation de kits ou de supports didactiques qui permettent de réaliser soi-même des bijoux en résine.

Cet engouement est revivifié par l'appropriation de plus en plus visible de ces *plastiques* au sein des créations des grands couturiers tels que Paco RABANNE (né Francisco RABANEDA Y CUERVO, 1934 Espagne-2023 France), Pierre CARDIN³³⁶ (né Pietro Costante CARDIN en 1922 Italie-2020 France) et Pierre COURREGE (1923-2016, France)³³⁷. Ces trois créateurs dominent le monde de la mode futuriste européenne ou « *Space Age Fashion* »

Jeffrey L. MEIKLE, *American plastic, a cultural history*, éd. Rutgers University Press, New Brunswick, 1995, p. 9; 312.

Jeffrey MEIKLE note qu'une campagne publicitaire pour Wenco en 1985 avait pour slogan "*plastic is forever... and a lot cheaper than diamonds*" (*Le plastique, c'est pour toujours... et tellement moins cher que les diamants*).

Il est possible que la comparaison aux diamants employée par Janice BERKSON, n'ai pas seulement à voir avec l'aspect brillant et étincelant de la lucite, mais également à son caractère éternel.

Hervé FISHER, dans Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*, non paginé.

Hervé FISHER imagine ainsi une cliente belle et riche qui viendra à sa rencontre chez son marchand. Elle aurait « [...] un étonnant sac à main en matière plastique : à travers le chlorure de vinyle transparent, on ne voit que deux ou trois mains (en plastique), qui pourraient porter le sac. L'objet est contradictoire et s'annule dialectiquement.

Pour qui connaît la symbolique sexuelle (utérine) du sac à main, apparaît dans un tel fantasme une occultation (malgré ou à cause de la transparence du plastique !), que la pratique socio-pédagogique est impuissante à percer à jour sans recourir à la psychanalyse. [...] »

³³⁶ Ce couturier va déposer un brevet sur une fibre synthétique nommée Cardine®.

« J'ai fait faire spécialement aux États-Unis une fibre synthétique qui n'existait pas pour répondre à ce que je voulais créer : la robe ballon (1958), la mode cylindre, dans la vision d'un vêtement structuré. Chauffée à haute température elle devient un liquide qui est coulé dans un moule selon le principe de la fonte. Ce sont les mêmes gestes, les mêmes étapes de travail : la matière en fusion, le moule est refait pour chaque taille et chaque modèle préformé. Une robe est une sculpture, devenue humaine et vivante. Dois-je préciser que la robe est invendable, compte tenu du coût de fabrication. Cette fibre n'est toujours pas homologuée. En 1968, j'ai créé la Cardine, un tissu synthétique travaillé en trois dimensions toujours selon le procédé de moulage déjà expérimenté. »

Lydia HARAMBOURG, Pierre CARDIN, *La forme et la matière, une sculpture vivante. Entretien avec Pierre Cardin par Lydia Harambourg*, historienne de l'art, correspondante de l'Académie des Beaux-Arts, *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, n°82.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

http://travaux.cmpezon.fr/minisite_lettre82/02_pc.html

³³⁷ Auteur inconnu, « Mode : les plastiques ont du style », *Plastic Lemag* [en ligne], 2019.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://plastic-lemag.com/Les-plastiques-cest-chic->

qui se propage au cours des années 1960. Ils se démarquent par leur emploi de matériaux contemporains tels que l'aluminium ou le rhodoïd. Investi dans le travail des matériaux composites, Paco RABANNE avait également été remarqué pour son travail de sculpture. En 1963, il est lauréat de la Biennale de Paris grâce à une sculpture habitable conçue en *plastique* et en acier. Cette dernière prend la forme d'un grand boyau architectural, d'abord conçue pour la boutique parisienne *Le Fahrenheit*³³⁸, elle fut exposée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ses créations dans le domaine de l'habillement recourent également à l'emploi de matières synthétiques. Ses robes trapèzes en *plastique* riveté, gagnent encore en désirabilité lorsqu'il est choisi pour la réalisation des costumes de Jane FONDA dans le film *Barbarella* réalisé par Roger VADIM (1928-2000, France) en 1968. Les robes importables à la dimension expérimentale qu'il avait développées en 1966 pour les podiums se transforment et deviennent plus adaptées aux mouvements afin de répondre aux besoins d'action de la comédienne. Body en écaille de composite vert, ensemble cuissarde guêpière en tissus synthétiques argentés, armure spatiale en *plastique* transparent thermo-moulé, constituent le vestiaire de cette aventurière de l'espace née de la bande dessinée conçue par Jean-Claude FOREST (1930-1998, France). Cet exemple atteste du caractère transversal des *matières plastiques*, qui peuvent être utilisées par un même créateur pour un projet de sculpture, la réalisation d'une architecture ou la conception de robes haute-couture.

La mode vestimentaire du *plastique*, ne se limite pas aux couvertures de magazines et aux podiums qui valorisent les collections *Space Age*. Elle s'enrichit d'avatars plus populaires qui en modifient l'image. Les bottes en vinyle, pareilles à celle de Nancy SINATRA (née en 1940, Etats-Unis) chantant *These boots are made for walking* en 1966, deviennent un incontournable pour de nombreux *dressings*. Ces vêtements en *plastique* apparaissent comme un vecteur d'émancipation féminine. C'est le vêtement de femmes modernes, féminines et aventurières qui s'emparent de l'étoffe des astronautes. Il ne s'agit pas de n'importe quelles matières, mais du vinyle, du polyester, des acryliques transparents. Ils évoquent une image moins docile de la femme que les nylons commercialisés sous forme de bas qui avaient largement été promus par les GI's en Europe après la Seconde Guerre mondiale. La femme

³³⁸ Une boutique chic du 109 Boulevard Saint Germain à Paris qui commercialisait les vêtements Paco Rabanne dont l'architecture intérieure était due à Christian GIRARD.

Maurice CULOT, *Le Temps des Boutiques. De l'échoppe à eBay*, [cat. Expo], éd. Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 2009.

Dans le communiqué de presse de l'exposition, il est indiqué : « *Les années d'après-guerre voient un renouvellement de l'intérêt pour l'aménagement des vitrines et les créateurs s'attaquent au problème de la vue totale et de la lutte contre les reflets en posant les vitrages en oblique ou en travaillant l'éclairage artificiel, ils introduisent les couleurs pastel, les balustrades filiformes en métal, les matériaux synthétiques... Les références aux styles sont désormais abandonnées au profit d'une recherche de l'efficacité fonctionnelle.* »

La vitrine du *Fahrenheit* formait un relief vitré géométrique. Ce travail en volumes obliques jouait sur la perception de l'alignement de la façade, la vitre mêlant pointes en avant-corps et pics orientés vers l'intérieur. Ce choix permettait non seulement de jouer sur la visibilité de la vitrine en contre-carrant les effets de reflets, mais elle tendait également à créer une interface entre le dedans et l'extérieur de la boutique.

Communiqué de presse de l'exposition *Le Temps des Boutiques. De l'échoppe à eBay*, en ligne, 2009. Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://p4.storage.canalblog.com/49/58/542673/37786977.pdf>

chaussée de bottes en vinyle blanc se distingue de la *pin-up* aux bas couleurs chair, incarnation d'un phantasme masculin. Selon un imaginaire commun, les bottes et les minijupes sont la panoplie des femmes qui assument leur corps et prennent en charge elles-mêmes la mise en scène de ce dernier.

Parce que ces matières étaient également celles qui accompagnaient l'exploration spatiale, l'appropriation par les femmes de ce matériau technique pouvait être perçue comme un *empowerment*, une prise de pouvoir émancipatrice.

Cette perception est tout particulièrement visible dans l'œuvre *Maternity Dress* (1966)³³⁹ de Mimi SMITH (née en 1942, Etats-Unis). Cette sculpture vêtement, ou ce vêtement sculpture a été fabriqué par l'artiste au cours de sa propre grossesse. Largement investie dans les mouvements féministes, elle crée une robe de maternité esthétiquement semblable à celles de Paco RABANNE. Cette robe chasuble courte en vinyle zippé était équipée d'un hublot bombé de *plastique* transparent destiné à rendre visible le ventre maternel.

Cette œuvre peut être abordée comme un moyen d'affirmation du corps féminin gravide. Elle peut être interprétée comme une négation de l'opposition entre création et procréation. En effet dans de sillage théorique de Julia KRISTEVA, de Nancy HUSTON³⁴⁰ et de bien d'autres autrices, les femmes sont souvent présentées comme ayant à choisir entre leurs vocations artistique et maternelle, les deux possibilités étant considérées *a priori* comme inconciliables.

Dans l'œuvre de Mimi SMITH au contraire, création et procréation avancent de concert. Le hublot de la robe a un double effet : il permet potentiellement de rendre visible le ventre aux personnes extérieures, ou de donner à l'enfant à naître une visibilité sur le monde extérieur. Elle offre donc simultanément une lecture duale. Celle du corps féminin vu comme un vaisseau dans lequel voyagerait le fœtus mais également celle d'un ventre rond vu à travers un hublot tel une planète autonome ou une *terra incognita*. La dimension spatiale de cet équipement était soulignée par l'emploi de couleurs argentées, claires et froides. Dans pareil contexte le mythe du *plastique* évolue vers une signification moins consensuelle. Il est toujours un produit industriel, mais il affirme une dimension non plus seulement actuelle – être un produit de son temps – mais également futuriste. Il est la matière protéiforme qui donne corps à la science-fiction et à l'épopée spatiale, à laquelle est associé l'imaginaire du futur. Dans cette œuvre, le tissu technique vient sublimer un phénomène naturel et présent : la grossesse de l'artiste. Le vêtement créé par cette dernière a un double statut il est le truchement par lequel elle fait de son corps maternel une œuvre d'art mais aussi le témoignage, l'accessoire d'une performance du quotidien. La plupart des œuvres vêtements qu'elle crée au tournant des années 1960 s'amuse de la perception culturelle du *plastique*. Elle propose tantôt d'utiliser ces polymères à rebours de leur mythologie, tantôt d'en explorer la basse matérialité : celle du déchet. Elle conçoit ainsi concomitamment une robe de mariée – dont les choix de matériaux jurent et contrarient la perception traditionnelle de la cérémonie culturellement codifiée du mariage – et un manteau en étiquettes et sacs *plastiques*. Le *Recycle coat*, initialement créé en 1965, a été refabriqué par l'artiste en 1983.

³³⁹ Mimi SMITH, *Maternity dress*, technique mixte (plastique, vinyle, fermeture éclair, fil), 114.3 x36.8 x17.8 cm, 1966, *Rhode Island School of Design Museum*, Rhode Island.

³⁴⁰ Nancy HUSTON, *Journal de la création*, éd. Seuil, Paris, 1990.

Julia KRISTEVA, « Stabat Mater », dans *Histoires d'amour*, éd. Folio Paris, 1983.

II.1.1.3. Des matériaux d'hygiène et de conditionnement

Les femmes ont été les cibles commerciales privilégiées de nombreux objets manufacturés en *plastique*. Dans les publicités pour les revêtements laminés et les carrosseries *plastiques* des électroménagers, plusieurs qualités sont revendiquées cependant les trois principales sont les vertus hygiéniques, le pragmatisme utilitaire et la qualité décorative ou esthétique. En somme les composites réunissent le propre, l'utile et le beau.

Selon Hervé FISHER, le « conditionnement » est le dernier *mythe* associé au *plastique* sur le plan de sa « *puissance d'activation sociale* ». Corrélé selon lui à l'hygiène, il le définit ainsi :

« La matière plastique, matériau d'emballage et de conditionnement par excellence de tous les biens de consommation, renvoie, par son usage généralisé, à l'homme lui-même, client et en fin de compte, lui-même le produit final conditionné de cette profusion d'objets, de services et même de mass media et autres marchandises culturelles dont Abraham Moles a parfaitement montré les éléments de conditionnement ou de ce qu'il appelle, à la lettre, « l'emballage » . »

Hervé FISHER, 1973³⁴¹

Aussi présent que soit le *plastique* dans les vies des adultes, ce sont les enfants qui semblent être le plus fréquemment au contact de ces matières lavables, non blessantes, résistantes et accessibles qui peuvent afficher les couleurs les plus improbables.

Le design à destination des enfants rend particulièrement visible la présence du *plastique*. Pour les plus jeunes, ces matériaux composites sont largement associés aux joies du jeu.

Le *plastique* est un agent de la démultiplication des jouets, il en démocratise l'accessibilité. L'univers ludique permet aux industriels de recréer un monde tout en *plastique* : voitures, trains, maisons, poupées, *G.I. Joe*, arbres, légumes, animaux, dînettes, armes, bateaux... Ces jouets, support de projection des enfants, sont presque tous en *plastique* et conditionnent les espérances des plus jeunes, mais le revers de cet engouement demeure la standardisation des jeux, la modélisation des rêves enfantins. Ce fameux « conditionnement » déjà mis en avant par Hervé FISHER.

La société Mattel® qui commercialise *Barbie*® va au bout de cette logique et promeut la célèbre poupée mannequin avec le slogan « *Barbie, you're beautiful, you make me feel, my Barbie doll is really real !* »³⁴². Cette poupée largement commercialisée en Europe et aux États-Unis est la marque d'une évolution. Les supports de projection que sont les poupées ne représentent plus seulement des enfants aux joues rondes ou des baigneurs mais

³⁴¹ Hervé FISHER, dans Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*, non paginé.

³⁴² Aline HOUDY, « Plastique chic. Décritee, dorlotée, collectionnée : Barbie a 26 ans », *Le Monde* (Paris), 21 décembre 1985, p. 14.

également des adolescentes (comme Skipper[®], la jeune sœur de Barbie[®] qui est commercialisée à partir de 1967), ou de jeunes adultes.

Cet univers de l'enfance et du ludique se retrouve dans la création artistique. Des artistes se spécialisent dans la conception d'aires de jeux sculpturales, éducationnelles et esthétiques. Dans un contexte de relative croissance qui se conjugue à une volonté de modernité, l'enfant est l'objet de nombreuses espérances. Il est celui par qui le futur doit s'épanouir. En France des architectes comme Émile AILLAUD (1902-1988, France), réfléchissent à la création de grands ensembles voire à l'édification de villes dans lesquels « *l'enfant serait le prince* ». Les *tours nuages* qui sont édifiées à Nanterre entre 1973 et 1981 se veulent un modèle de constructions sociales où l'enfant serait pris en considération. À l'extérieur ce ne sont pas seulement des espaces verts tels qu'ils étaient prônés par LE CORBUSIER (Charles-Édouard JEANNERET-GRIS 1887-1965, France), mais également de vastes espaces ludiques qui sont intégrés aux plans paysagers. Le sol, traité comme des montagnes à gravir, succède à un labyrinthe en escargot ou à des sculptures jouables positionnées dans des plaines herbeuses. La réalisation de ces aires de jeu en béton parfois ornées de mosaïques avait été confiée à sa fille, Laurence AILLAUD (1929-2006, France), ainsi qu'à son beau-fils, Fabio RIETI (1927, Italie–2020, France)³⁴³.

À la même période, les SIMONNET (Jean-Marie SIMONNET né en 1939, France et son épouse Marthe SIMONNET née en 1942, France) s'emparent également de cet enthousiasme pour les œuvres ludiques. Ils conçoivent alors des *praticables* amusants en *plastique*. Un matériau qu'ils emploient encore aujourd'hui.

Ce choix s'est imposé à la fois pour des raisons techniques, nécessité de réaliser des coques, des enveloppes et non des volumes pleins, capacité de réaliser soi-même plutôt que de stocker des plâtres, mais aussi pour des raisons économiques, aboutir des créations en amont de toute commande, maîtriser les coûts de production.

Marthe et Jean-Marie SIMONNET, non daté³⁴⁴

Ces espaces de jeux cherchent à intégrer l'œuvre d'art dans la vie des contemporains. Par leur taille ils sont destinés à l'usage des enfants tandis que leurs formes organiques en boyaux ou en monticules sont autant de méandres où se cacher, des volumes à gravir, des toboggans, des « mondes à escalader », des « filets cerfs-volants » qui invitent au rêve. En ciblant les jeux enfantins, ces artistes ne touchent pas seulement les plus jeunes. Ces derniers se déplaçant accompagnés de leurs parents, ils en sont la cible secondaire car ils sont invités à assister au spectacle des enfants qui jouent dans les praticables ludiques.

³⁴³ Fanny DELAUNAY, « Des sculptures récréatives des années 1970 aux aires de jeux contemporaines à la Grande Borne : jouer n'est pas joué », *Enfances Familles Générations*, 2018.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://journals.openedition.org/efg/3147>

³⁴⁴ Extrait du texte de présentation de leur travail lisible sur le site internet personnel des SIMONNET, non daté.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://lessimonnet.fr/presentation/>

Ces aires de jeux en *plastique* sont légion à partir de la seconde moitié des années 1960 et sont présentes aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. Elles vont bien au-delà des traditionnels réemplois de pneus de tracteurs ou de chambres à air pour la création de balançoires. Ces jeux pour enfants en *plastique* ont notamment été mis au jour par l'exposition « *Century of the Child : Growing by Design, 1900–2000* » (Le siècle de l'enfant : grandir par le design, 1900-2000) qui a eu lieu au MoMA de New-York en 2012³⁴⁵.

Cet événement a notamment mis en avant un projet de Zdeněk NEMECEK qui est l'auteur d'une sculpture jouable intitulée *Spoutnik*. Initialement installée en 1959 dans le parc Stromovka à Prague, République tchèque, elle donne une actualité particulière au jeu. Elle reprend le design du premier satellite *Spoutnik* qui avait été envoyé dans l'espace en 1957. Il s'agit d'une sphère blanche à hublots, juchée sur de grands pylônes rouges qui servent d'échelle et se terminent en grand toboggan de la même couleur. Un même esprit spatial est présent dans les aires de jeu de créateurs américains et de l'ouest européen. C'est dans cette veine esthétique que le GROUP LUDIC, par exemple, a livré de nombreuses aires de jeu en France et notamment à Royan³⁴⁶.

Ces jeux pour enfants spectaculaires bénéficient parfois d'un relais médiatique. Ainsi en 1967, le magazine *Life* consacre dans sa rubrique « modern living » (vie moderne) deux articles à ces aires de jeu. Le premier intitulé « *A Child's garden of plastic delight* » (*un jardin d'enfants aux délices de plastique*), est dédié à un prototype d'unité de jeu financé par la Compagnie Pepsi-Cola® auprès de l'artiste Jerry LIEBERMAN. Dans cet article le créateur dit avoir choisi les matières polymères (ici de la fibre de verre colorée avec du latex) car elles ont des « *qualités inhérentes pour de nouvelles sortes de jeux* »³⁴⁷. Les installations ludiques de cet artiste prennent différentes formes. L'une d'entre elle rappelle une construction ou une ville constituée de modules en forme de boîte. L'article note que les enfants peuvent les escalader, y jouer ou y dormir et que les fenêtres en vinyle coloré permettent aux parents de continuer à surveiller leurs enfants à l'intérieur de ces structures. Il insiste également sur le caractère adéquat de ces *matériaux plastiques* dont la résistance est à l'épreuve des jeux enfantins les plus virulents mais dont la nature plus molle convient mieux que le ciment, le béton ou l'acier en cas de chute ou de choc.

Par cet objet transitionnel en *plastique*, l'enfant est amenée à imaginer sa vie d'adulte et à construire un futur fantasmé. En prenant en considération l'association entre *plastique* et enfance, la mythologie du *plastique* s'enrichit de nouveau aspects qui viennent en alourdir artificiellement le sens.

Cet aspect ludique du *plastique* se retrouve également dans certaines œuvres de sculptrices. Ainsi, les *Bubble Tower*, 1969, de Liliane LIJN rappellent un jouet pour enfant. Ce cylindre hermétique en Perspex transparent de près de 40 centimètres de haut et 7,6

³⁴⁵ Des archives liées à cet événement sont disponibles en ligne sur le site de l'institution du MoMA. Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1222>

³⁴⁶ Gabriela BURKHLTER, *When play got serious, Etc. Essay: Art and the playground*, Tate, Londres, 2014.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 : <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/when-play-got-serious>

³⁴⁷ Auteur inconnu, *A Child's garden of plastic delight*, *Life* magazine, vol. 63, n°2, 14 juillet, 1967, p. 74-76.

centimètres de diamètre contient de l'eau distillée et de l'air. L'eau s'écoule au gré des mouvements de circulation de l'air, en passant par différents plateaux de *plastiques* colorés. Cette sculpture qui met en scène une mystérieuse dynamique des fluides pourrait être confondue avec un sablier de lave. La même année, l'artiste brésilienne Amelia TOLEDO crée *A Onda*, un volume invitant à la manipulation. Ce cylindre mou, de 20 centimètres de haut, a un aspect changeant au gré des mouvements et des pressions qu'il subit, son enveloppe en PVC transparente laisse apparaître un mélange d'eau et d'huiles minérales colorées. Le mélange du bleu et du vert évolue, des bulles se forment suivant un rythme difficile à prédire. L'expérience chimique quitte le laboratoire, elle est sublimée par l'expérience esthétique et ludique.

Plus prosaïquement, le *plastique* infiltre également la sphère domestique, notamment dans les pièces d'eau où son imperméabilité constitue un avantage. Cette qualité en fait des matériaux lavables dont la porosité est réduite. Ils sont ainsi associés au bon maintien de l'hygiène des corps et à la gestion de la propreté du foyer. Le corps est entretenu par des shampoings, des savons, des dentifrices, des crèmes hydratantes, tous conditionnés dans des *matières plastiques* qui en assurent le déversement économique et rationnel tout en maintenant la conservation. L'emballage les préserve des germes par son caractère hermétique tandis que son opacité les dissimule des rayons du soleil qui pourraient les altérer. Ces *packagings* lavables peuvent être rangés dans la salle de bains sans craindre la détérioration due à l'humidité des pièces d'eau. Ils sont également plus résistants aux chocs que les flaconnages de céramique ou de verre qui risquent de se briser à la moindre chute. Ils sont des objets financièrement accessibles pour de nombreux ménages, y compris pour ceux qui se lavent dans leur cuisine ou dans une pièce commune. Dans la première moitié des années 1960 en Europe, posséder une salle de bains demeure un luxe.

L'autre espace de la maison particulièrement investi par ces matières artificielles ou synthétiques est la cuisine. Dans cette pièce destinée à la préparation des repas, le *plastique* règne en maître. Il est le matériau privilégié pour les sols par l'usage de revêtement en vinyle, les coques des appareils électroménagers, les plans de travail –notamment faits de *plastiques* laminés tels que le Formica[®]–, les poignées de casseroles ainsi que les emballages alimentaires.

Cet édifice conceptuel repose sur l'idée d'une humanité accomplie. En accord avec les pensées modernistes, l'humanité est érigée en « maîtresse » de son environnement. Elle s'est distinguée par ses techniques et technologies, elle est l'actrice de « progrès » scientifiques, sociaux et éducationnels. Pourtant, dans ce monde de paix et de relative prospérité des états occidentaux, les êtres humains demeurent vulnérables aux germes, microbes, virus et maladies. C'est un talon d'Achille que chacun doit surveiller, mais il est possible de se protéger de cette menace en optant pour un comportement raisonnable et hygiénique. Le *plastique* est une solution proposée aux *femmes* –principales artisanes de cette mise en ordre du foyer– pour lutter contre ces « menaces invisibles ». Cependant certains artistes ont continué à exprimer une certaine défiance envers les *matières plastiques* et les *mythes* qui en fondent l'essor industriel. Elles peuvent susciter plusieurs formes de rejets. Certaines artistes féminines en ont notamment souligné l'aspect infantilisant. Parce qu'ils évoquent les enfants, les composites peuvent être considérés comme une matière puérile, qui manquerait de « sérieux » et serait inadéquate pour le design d'une vie d'adulte. D'une certaine façon le fait de choisir des *matières plastiques* colorées pour le design des

objets ménagers pourrait être perçu comme une infantilisation des femmes au foyer qui les utilisent comme leurs jouets. Au contraire, un autre point de vue, plus nostalgique ou ayant une perception plus positive de l'enfance, concevrait cet environnement ménager fait de *plastiques* comme une réminiscence bienvenue du ludique au sein de leur quotidien.

Une même ambiguïté sous-tend nombre des clichés de Laurie SIMMONS (née en 1949, Etats-Unis). Parfois rattaché à la *Pictures Generation*³⁴⁸, son travail privilégie la mise en scène photographique et repose sur un rapport intime à l'objet. La vie quotidienne y est réifiée en une expression d'un goût décoratif contestable. Ses « *Early color interiors* » photographiés d'après maquette ont été pris dans la seconde moitié des années 1970.

Dans *Blonde/Red Dress/Kitchen/Milk*, 1978, une poupée mannequin en *plastique* habillée d'une robe rouge à col claudine se tient debout dans une cuisine. Les meubles –placards encastrés, sièges à revêtement Skaï– évoquent ceux des années 1950 qui ont bercé l'enfance de l'artiste avec leurs teintes vertes adoucies typiques du style *Mid-century* californien. La table est recouverte de denrées et d'ustensiles de cuisine. Fruits et légumes miniatures, modèles réduits de boîtes de conserve ou de bidons d'huile siglés et fausse tarte aux pommes en *matières plastiques* constituent cette étonnante nature morte. L'existence même de ces petites denrées factices est surprenante, peut-être s'agit-il d'éléments de dinette ou de supports publicitaires. Aujourd'hui, il serait difficile de constituer un pareil ensemble.

À travers ces clichés, elle convoque un imaginaire générationnel et sociologique. Ses maquettes ont pour matériaux les sécrétions des Etats-Unis pavillonnaire. Elle convoque un fantôme curieux par sa trop extraordinaire netteté. Tout est tranché, mais les contrastes ne font que souligner les incohérences et les défauts d'ajustements. Parfois les poupées déambulent non plus à l'intérieur de maquettes, mais devant des panneaux fabriqués par collages de photographies d'intérieurs issues de magazines de décoration. Par ses images de fond l'artiste fait cohabiter divers espaces dont les prises de vues différentes viennent fausser la perception spatiale. Par exemple, elle peut choisir deux images qui ne sont pas prises selon le même point de vue et qui par leur juxtaposition viennent annuler l'espace perspectif. Un autre de ses procédés repose sur les différences d'échelle.

Dans *Blonde/Red Dress/Kitchen/Milk* la perturbation du regard est présente de façon moins manifeste. Les deux béances des placards intégrés jurent car ils ouvrent sur des volumes différents, de même, le papier de récupération qui sert à suggérer le sol carrelé a des bosses et des raccords apparents qui donnent l'impression que rien n'est plat. De toutes parts, l'aspect lisse a été corrodé par le désordre et la salissure. L'enjeu n'est pas de produire une belle photographie. Le cadrage est imparfait et la photographe a projeté son ombre sur son sujet. La preneuse d'images est présente dans le cliché final, elle se met elle aussi en scène en train d'explorer le potentiel d'une maison de poupée, un objet associé à l'enfance et au féminin. Sa poupée coiffée d'un *brushing* en *plastique* est maintenue debout dans la cuisine

³⁴⁸ La *Pictures generation* utilise le montage photographique ou le collage pour subvertir les icônes des *mass media*. D'aspect lisse au premier regard, leurs œuvres laissent apparaître çà et là des indices de leur inauthenticité. Les effets visuels sont soulignés afin de trahir la nature construite des images. Parfois considérée comme un mouvement, l'expression « The pictures generation » a été construite rétrospectivement en référence à l'exposition « Pictures » organisée par Douglas CRIMP en 1977.

par un jeu de bandage qui immobilise ses articulations et ses gestes. Il est six heures bientôt passé de cinq minutes et la vaisselle n'est pas faite, le sol est sale, la table encombrée. Bien qu'équipée de toute la panoplie en *plastique* de la « bonne » ménagère, la poupée, support de la représentation, n'a pas effectué le travail domestique. Laurie SIMMONS construit ici une image d'une féminité doucement rebelle. Ses poupées mannequins sont semblables à de piètres actrices, leurs gestuelles figées par des bandages apparents confèrent une incongruité aux actions quotidiennes des femmes.

La répartition genrée des tâches ménagères fait l'objet de nombreuses critiques par les différentes mouvances féministes qui font entendre leurs voix au cours des années 1960 et 1970. Des artistes féministes donnent corps à ces idéaux à travers des œuvres provocatrices. Ces œuvres ont à voir avec la prise de conscience de la non-considération du travail domestique mais également des nouvelles attentes performatives nées des pratiques de la société de consommation. Ainsi par exemple l'artiste Raymonde ARCIER (née en 1939, France), originaire du Limousin, a fabriqué d'immenses sacs de courses dans divers matériaux dont du nylon et du skaï. Mesurant plus d'un mètre cinquante, chacun d'entre eux traîne par terre lorsqu'ils sont portés à l'épaule. L'artiste écrit à leur sujet :

« *Ma série de sacs de ménagères a voulu dans le même esprit porter aux yeux de tous, l'immense labeur des femmes... Ces sacs ne me semblent pas encore assez grands pour illustrer le temps, l'énergie, l'argent, la fatigue, le plaisir, passés à les remplir, à les vider, à les remplir.* »³⁴⁹.

Raymonde ARCIER, non daté

Les sacs de la ménagère³⁵⁰ sont remplis de nourritures et de produits. Le besoin vital de sustentation modelé par les pratiques culturelles jette son dévolu sur les produits frais emballés dans du *plastique*. Cette esthétisation des denrées consommables fait l'objet de représentations artistiques, notamment par des artistes associés au pop art et à l'hyperréalisme.

C'est cependant dans un style bien différent qu'Alina SZAPOCZNIKOW conçoit sa sculpture intitulée *Sprzątaczką (Femme de ménage, Cleaning Woman)*. Datée de 1965³⁵¹, cette sculpture issue de l'assemblage est le résultat de plusieurs étapes de création. Faite de ciment plastique, de pièces automobiles et de polyester, elle s'inscrit dans un cycle de recherche de l'artiste autour de pièces mécaniques de récupération. Depuis l'automne 1963, l'artiste essaie de s'installer à Paris, mais connaît des difficultés financières. Sa formation

³⁴⁹ Propos recueillis sur le site internet de l'artiste Raymonde ARCIER dans la rubrique « héritage », non daté.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://raymondearcier.jimdofree.com/l-h%C3%A9ritage/>

³⁵⁰ Raymonde ARCIER, Sac de ménagères, Skaï, œillets en métal, fil nylon, 1971, environ 1m50 de hauteur.

³⁵¹ Cette date est indiquée dans les archives en ligne dédiée au travail de l'artiste. Cependant, la sculpture a été exposée au salon de la Jeune Sculpture de 1965 et y était présentée comme réalisée en 1964.

Yves ROBILLARD, « *Jeune sculpture à Montréal* », *Vie des arts*, n°40, 1965, p. 25–27.

académique en sculpture lui permet de trouver un emploi dans la marbrerie funéraire. C'est dans un atelier près du cimetière du Père-Lachaise qu'elle se lance dans plusieurs projets sculpturaux personnels qui utilisent des éléments de casse automobile. L'objet de métal évocateur de l'univers de la machine entre dans la sculpture comme un élément de *ready-made*, il n'est pas entièrement dissimulé. Il est à la fois structure et forme plastique. Les photographies prises dans l'atelier de l'artiste présentent souvent *Sprzątaczk*a aux côtés de *Man with the instrument* réalisé à la même période. Ce sont deux sculptures autonomes mais l'hypothèse d'une réunion des deux formant une paire ne semble pas exclue. Elles proposent toutes deux la représentation d'un corps humain en pied, mêlé à des pièces de machine. Alors que *Man with the instrument (Człowiek z instrumentem)*, se concentre sur un corps masculin acéphale et un « instrument » indéterminé et phallique qui semble littéralement faire partie de son équipement corporel, *Sprzątaczk*a ressemble quant à elle à un corps hybride mi-femme mi-aspirateur. Le choix de représenter une femme de ménage, d'ériger ce geste domestique souvent dissimulé au rang des sujets dignes d'être pérennisé par la sculpture est l'indice d'une attitude originale.

Cette artiste, d'origine polonaise, formée à la sculpture en République tchèque, a participé à de grands chantiers de sculpture architecturale destinés à la reconstruction de villes polonaises partiellement détruites lors des affrontements de la Seconde Guerre mondiale. Elle a donc une bonne connaissance des canons de la sculpture du Réalisme socialiste. Ce courant artistique figuratif, promu par le bloc communiste, reflète les principes du marxisme-léninisme. La représentation des classes populaires, des travailleurs, des paysans et des combattants fait partie des sujets de prédilection de ce courant. Incarner par la sculpture la valeur d'une femme travailleuse aurait pu être un sujet pour un artiste du Réalisme socialiste soviétique, mais Alina SZAPOCZNIKOW s'est éloignée des préceptes esthétiques de ce courant. Elle ne cherche pas l'exemplarité héroïque à travers des postures académiques, sa sculpture *Sprzątaczk*a tend au contraire vers l'informe. Alors que le dessin du buste et des jambes de *Człowiek z instrumentem* reste lisible, *Femme de ménage* s'exprime en une silhouette ondulante qui ne s'encombre pas des détails anatomiques. Elles ont cependant toutes deux connu des évolutions communes.

Initialement parées de matière au fini clair, elles ont reçu une peinture noire sur toute leur surface réduisant la sensation d'hétérogénéité entre les parties en métal et celles en ciment plastique ou en plâtre qui les constitue. Certaines des pièces métalliques de *Sprzątaczk*a sont structurantes, elles s'opposent par leur symétrie et leur régularité aux volumes amollis sculptés par l'artiste. La silhouette serpentine repose sur un trépied métallique apparent. D'autres sculptures antérieures présentaient une même pondération (*Przechodnie II, Passants II*, plâtre patiné, 1962) mais dissimulaient leur structure porteuse. Ici les tubulures contribuent au contraire à jouer sur l'ambiguïté entre la chair et la machine. Il est difficile de discerner ce qui appartient au corps de ce qui relève de l'appareil ménager, le corps hybride est déroutant. Vu de face, il semble désossé, sa chair non mise en ordre ressemble à un organe digestif. Le titre oriente la lecture du volume, la partie basse et arrondie peut rappeler la forme molle des sacs de certains aspirateurs des années 1960, comme le Hoover® dessiné par le designer Henry DREYFUSS (1902-1972, Etats-Unis). Photographiés à plusieurs étapes de leur réalisation, ces volumes organiques relativement symétriques encore dépourvus de certaines pièces métalliques pouvaient évoquer aussi bien les os d'un bassin que les pétales d'une fleur. Les pièces automobiles qui coiffent la sculpture ont été ajoutées. Elles ne jouent pas un rôle structurel mais elles changent la physionomie de la sculpture en la réhaussant, lui donnant un regard étrange. Ce que l'artiste a su saisir, c'est la position particulière adoptée

par le corps lorsqu'il manipule un aspirateur : la contraction des épaules vers l'avant, le léger penchement du buste, le déhanché qui permet la préhension de l'appareil sur un côté, le contraste entre la verticalité des jambes et la diagonale formée par le tube aspirant de la machine. Parmi les éléments qui différencient cette sculpture des autres volumes noirs et informes réalisés à cette période –avec des pièces automobiles, des volumes organiques telle *Dwuczessciowa* (1965)– se remarque l'ajout d'un élément figuratif en polyester d'un blanc légèrement jauni qui ne figure pas sur les clichés d'archive de cette sculpture. Cet élément ajouté postérieurement prend une forme plutôt ronde, au milieu d'un magma de couleur laiteuse se lisent les détails anatomiques du bas d'un visage. Cet ajout n'a pas été daté, mais il pourrait s'agir d'un fragment issu des tirages en polyester qu'elle a réalisés entre 1970 et 1972 pour son œuvre intitulée *Nowotwory uosobione (Tumeurs personnifiées)*³⁵². Suivant cette hypothèse, cela implique non seulement que l'artiste avait conservé cette sculpture, mais également qu'elle gardait une actualité suffisante pour qu'elle ait envie de la retoucher. Ce détail est intéressant tant le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW a évolué entre 1965 et 1970. Si le rajout en polyester provient bien des *Tumeurs personnifiées*, alors il peut s'agir d'un fragment d'autoportrait. La sculpture ne serait plus la représentation anonyme d'une femme de ménage essentialisée, elle serait incarnée par l'artiste elle-même. Dans tous les cas, elle ne représente pas une professionnelle du ménage, mais une personne issue de la société civile. Ce choix pourrait être lu comme une affirmation du poids de ce travail domestique qui constitue un deuxième emploi pour nombre de femmes.

Le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW a fait l'objet d'une relecture féministe ces dernières années. De son vivant, l'artiste n'a néanmoins pas exprimé de sympathie ou d'adhésion envers les différents groupes féministes constitués à Paris. Une œuvre telle que *femme de ménage* témoigne de son intérêt pour des sujets qui sont aujourd'hui au centre des études de genre. Le critique peut avoir la tentation de lire cette œuvre à travers une grille d'étude féministe, pourtant, par sa réalisation plastique, l'interprétation d'un pareil volume demeure ambiguë. Le sujet n'est pas aisément reconnaissable, il n'est pas représenté selon un régime de figuration précis qui serait apte à produire un sentiment d'identification, il ne penche pas non plus vers la caricature, un mode d'expression associé à la critique ou à la satire. L'esthétique informe mêle des éléments floraux (tiges, pétales, ...) à des formes organiques qui évoquent des panses et des intestins. La façon dont les volumes spiralent autour de l'axe vertical en font un objet complexe, séduisant par les effets de surprise qu'il suscite au gré des angles de vision. La peinture noire qui recouvre sa surface absorbe la lumière. La sculpture apparaît en premier lieu comme une silhouette serpentiforme dont le spectateur ne perçoit pas tous les détails. Certains éléments formels se détachent comme les pièces métalliques ajoutées en partie haute, les pieds tubulaires et le masque blanc cependant, le regard doit travailler pour saisir l'organisation des creux et des saillies³⁵³. En regardant cette sculpture aux lignes dégoulinantes, les idées de mise en ordre et de propreté associées au

³⁵² Par son opacité et sa couleur, le fragment peut également rappeler un élément présent dans l'installation *Souvenir from the Wedding Table of a Happy Woman*, 1971 ou rappeler la texture des *Herbiers*.

³⁵³ Cette analyse a été réalisée d'après photographie. La compréhension du volume étant rendue difficile d'une part parce que le médium photographique aplatit la sensation de tridimensionnalité, mais également en raison de l'emploi de peinture noire sur toute la surface des galbes. Les photographies d'archives présentant la sculpture à différents stades de création –notamment celle qui la présente sans peinture noire– ont été d'une aide considérable pour saisir l'imbrication des volumes.

ménage ne sont pas évidentes. Le choix du noir mat n'évoque pas non plus la propreté ou l'hygiénisme.

II.1.2. De l'utopie du tout *plastique* à la défiance exprimée à l'encontre de ces matières polluantes et dangereuses

Le *plastique* charrie une *mythologie*, celle du progrès, du futur et de la propreté. Pourtant au-delà de cette image d'Épinal, se croisent des perceptions inégales de ces matériaux. Cette différence dans la réception matérielle et idéologique des *matières plastiques* tient notamment à des facteurs culturels et générationnels. Ces matériaux ne sont pas perçus de la même manière quand ils sont appréhendés comme des productions des savoir-faire nationaux ou s'ils sont au contraire assimilés à une fabrication exogène.

De plus, à partir des années 1970, la consommation de masse qui avait pris son essor aux États-Unis et dans une partie de l'Europe au milieu des années 1950, commence à faire ouvertement l'objet de débat. La croyance en un progrès linéaire a perdu de son actualité alors que le choc pétrolier de 1973 secoue l'économie mondiale et en souligne des points de vulnérabilité. Dans ce contexte, le *plastique*, une substance qui incarne ce modèle de consommation rapide et largement diffusé, fait lui aussi l'objet d'une remise en cause.

Il s'agit non seulement de parvenir à interroger des pratiques de consommation largement fléchées voire dirigées –parce qu'elles inondent le marché ou parce que leur politique de prix éclipsent la concurrence– mais aussi de remettre en cause un rapport à l'objet dominé par le « consommable ». En tant que pourvoyeur d'objets jetables, ou facilement remplaçable, le *plastique* devient un symbole de cette société de consommation. Facilement intégrable socialement, le *plastique* permet notamment la création de nombreux flacons et emballages, supports de la communication et du marketing. Certains soupçonnent alors qu'ils sont conçus moins dans un but de qualité que dans la perspective d'attiser le désir des consommateurs. Un chantage au bonheur qui légitime la surconsommation et produit de nombreux déchets. Ces derniers envahissent les poubelles et les trottoirs, ils deviennent une souillure au fur et à mesure que leur caractère polluant est mis au jour. Le mythe d'un *plastique* épousant l'utopie utilitaire et sanitaire peut désormais être perçu comme mensonger.

II.1.2.1. Une perception inégale des *plastiques*, guidée par des facteurs culturels.

Les États-Unis d'Amérique sont les premiers à assumer la visibilité de leurs capacités industrielles dans le domaine de la plasturgie. Dès les années 1950, le pays connaît une période de forte croissance économique qui agit positivement sur les conditions de vie. L'essor industriel encouragé par le faible coût des énergies fossiles entraîne une revalorisation des salaires et une hausse du taux d'emploi. Sur le plan international, cela permet au pays de se positionner comme un acteur prépondérant des exportations mondiales. Sur le territoire national, la balance économique favorable est le levier d'une augmentation de la consommation et d'une métamorphose des pratiques d'achats. Les *matières plastiques* deviennent un indice matériel du confort auquel accède la classe moyenne états-unienne. Une évolution parfois jugée avec condescendance par ceux qui perçoivent ce *plastique* comme une atteinte au bon goût, mais qui gagne en désirabilité auprès des groupes issus des populations les plus pauvres.

Créés en 1957 par Donald FEATHERSTONE (1936-2015, Etats-Unis) pour la *Union Products*³⁵⁴ alors qu'il n'a qu'une vingtaine d'années, les flamants roses en *plastique* sont destinés à l'ornement des jardins. Initialement vendus 2.76 dollars la paire, ils connaissent un succès remarquable et font l'objet de copies. John WATERS célèbre avec ironie et bienveillance ces *pink flamingos* vendus à près de vingt millions d'exemplaires³⁵⁵. Il élève au rang d'icône kitsch, ces artefacts dévalués, gadgets de « *back yard* » pour petit propriétaire des Etats-Unis pavillonnaires. Envisagé comme un « *exercice en mauvais goût* » ce film place ainsi une poignée de flamants roses dans le terrain vague qui entoure le *mobile home* d'une famille aux multiples perversions. Parure à bijoux encadrant un visage laid, ces oiseaux en *plastique* sont presque trop beaux pour être installés dans le désordre qui règne dans cette banlieue miteuse de la ville de Baltimore. Cependant, le réalisateur ne condamne pas ces avatars culturels d'un goût douteux, il sait qu'exprimer une critique à leur égard pourrait aussi être interprété comme une façon de propager un dédain de classe. C'est un objet idéologisé et symbolique. Aussi n'est-il pas surprenant de voir une photographie de flamant rose en *plastique* figurer en bonne place sur la couverture de l'essai de Jeffrey MEIKLE, *American Plastic a Cultural History*³⁵⁶, qui ne consacre concrètement aucune ligne à ce « *phoenicopterus ruber plasticus* »³⁵⁷. Pourtant, la charge culturelle de cet objet ne manque pas d'intérêt, surtout dans le dernier tiers des années 1960, à un moment où la croissance économique commence à s'essouffler et où les doutes à l'égard du *plastique* se consolident en front d'opposition. Annie DELL'ARIA note que l'appréhension de cet oiseau rose a évolué au gré de son saisissement par différentes communautés :

« Alors que les critiques culturels comme Gillo Dorfles ont soutenu que les décorations de pelouse comme les gnomes et les animaux sculptés étaient une « image archétypale évoquée par le mot "Kitsch" », une jeune génération a vu le flamant rose en plastique comme une rébellion contre la pression normalisante de la banlieue d'après-guerre.

*L'appropriation camp [par la culture homosexuelle] des flamants roses en plastique, traverse les frontières du bon et du mauvais goût, faisait de « pink flamingos » un titre parfait pour le film transgressif de John Waters en 1972 [...] »*³⁵⁸

Annie DELL'ARIA, 2015

³⁵⁴ Une entreprise états-unienne spécialisée dans la réalisation d'objets en *plastique* moulés par soufflage, qui produisait notamment des décorations de Noël lumineuses et des objets pour les jardins commercialisés sous l'étendard publicitaire « *Plastics for the Lawn* » (des plastiques pour la pelouse).

³⁵⁵ Jennifer PRICE, « *The Plastic Pink Flamingo: A Natural History* », *The American Scholar*, vol. 68, n°2, 1999, p. 73-88.

Jennifer PRICE, *Flight Maps: Adventures with Nature in Modern America*, éd. Basic Books, New York, 1999.

³⁵⁶ Le Livre de Jeffrey MEIKLE est extrêmement bien documenté et a été une source d'information précieuse tout au long de ce travail. La présence des flamants rose en *plastique* sur la couverture est peut-être un choix de l'éditeur.

³⁵⁷ *Phoenicopterus ruber plasticus* est le nom que leur a donné leur créateur, en écho aux taxinomies latines.

³⁵⁸ Annie DELL'ARIA, "From kitsch to Park Avenue: the cultural history of the plastic pink flamingo", *The conversation*, le 30 Novembre 2015.

L'exemple des flamants roses rend explicite des luttes idéologiques dont un simple objet manufacturé peut devenir un symbole ou une métaphore. Ce phénomène n'est pas isolé.

Certains objets en *plastique* qui ont accompagné l'expérience intime de la Seconde Guerre mondiale acquièrent une puissance iconique comparable pour plusieurs générations. C'est notamment le cas de la *Volksempfänger radio* commandée par GOEBBELS et dessinée par Walter Maria KERSTING (1889-1970)³⁵⁹. Produit à grande échelle, cet objet est présent dans nombre de maisons, bureaux et administrations. Il permet de diffuser la technologie radiophonique et de la rendre facilement utilisable par un design épuré aux commandes clairement définies. C'est cette radio qui sert de couverture à l'album *Radioaktivität* (*Radioactivity*) du groupe de musiques électronique Allemand KRAFTWERK en 1975. Ce choix n'est pas anodin comme le relève Jorge RODRIGUES c'est :

« [...] *Le récepteur radio qui a informé les familles allemandes de la montée et de la chute de leur hallucination collective, et de la soumission de toutes les voix à une voix plus grande, il était le produit d'un accord entre Joseph Goebbels et l'ingénieur Otto Griessing. La radio et l'activité radioactive ont émergé comme des accords technopolitiques qui ont marqué l'expérience de la Seconde Guerre mondiale.* »

Jorge RODRIGUES, 2017³⁶⁰

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://theconversation.com/from-kitsch-to-park-avenue-the-cultural-history-of-the-plastic-pink-flamingo-43987>

« *On the other hand – as Jennifer Price points out – workingclass consumers tended to express themselves differently, favoring loud, playful and decorative schemes for their homes and lawn. [...] While cultural critics like Gillo Dorfles have maintained that lawn decorations like garden gnomes and sculptured animals were an “archetypal image conjured up by the word ‘kitsch,’” a younger generation saw the plastic pink flamingo as a rebellion against the “stay normal” pressures of postwar suburbia.*

Their camp appropriation of the plastic pink flamingos crossed the boundaries of good and bad taste, making Pink Flamingos a fitting title for John Waters's 1972 transgressive film about two contenders for the title “filthiest person alive.” »

³⁵⁹ Cette commande de Goebbels a pour nom de modèle : VE 301w en référence à la date de prise de pouvoir par Hitler. Cette radio à moyenne fréquence est parée de résine en phénol-formaldéhyde (comme la bakélite). Elle a été produite par près de trente manufactures différentes à un très grand nombre d'exemplaires, lui permettant d'être vendue pour un prix très compétitif.

Des informations complémentaires sont disponibles sur la base de données du Victoria and Albert Museum.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://collections.vam.ac.uk/item/O113976/volksempfanger-radio-model-ve-301w-radio-kersting-walter-maria/>

³⁶⁰ Jorge RODRIGUES, « *Notes on Media Ontology* », dans Maria Teresa CRUZ [sous la dir. de], *Media Theory and Cultural Technologies: In Memoriam Friedrich Kittler*, éd. Cambridge scholars publishing, 2017, p. 129-142.

« [...] *The radio receiver that informed the German families of the rise and fall of their collective hallucination, and of the submission of all voices to a bigger one, was the product of an agreement*

Ces deux objets à forte charge culturelle que sont les flamants roses en *plastique* d'une part et la *Volksempfänger radio* d'autre part sont liés à un contexte historique, social et local. C'est leur exposition en tant que symbole qui génère des réactions clivantes. Qu'il s'agisse d'une volonté de dénoncer les actions d'une puissance dominatrice ou de porter aux nues les oubliés de cette puissance, le recours à un objet symbolique dont le « statut sémiotique » est surdéterminé expose à la critique. Ils sont employés dans le but de faire exister une contre-culture ou une autre voix et sont également propices à l'engendrement de *mythes*. Ces oppositions sont des invitations à des attitudes variées vis-à-vis d'objets symboliques identifiés : exposition ostentatoire, promotion, destruction, *boycott*, ... Elles peuvent avoir une portée locale comme internationale.

Durant les années 1950, notamment par le biais du *Plan Marshall*, les biens en *plastique* font l'objet d'une réception en demi-teinte du côté européen. Certains biens de consommation, comme les bas en nylon et les *chewing-gums* importés par les GI's, sont perçus par certains utilisateurs comme un symbole de la Libération. Mais l'ouverture du marché permet également à des entreprises peu scrupuleuses en situation de monopole de maximiser leurs profits aux dépens de la qualité –comme ce fut le cas pour les fameux bas commercialisés par Dupont de Nemours. Une attitude qui est pointée du doigt par les consommateurs et qui prend parfois des accents nationalistes ou anti-état-uniens.

S'intéressant à la production et à la perception du *plastique* en Angleterre entre 1945 et 1956, Claire CATTERALL relève que l'assimilation du *plastique* aux Etats-Unis a été un frein à son développement industriel en Angleterre et ce, alors que la vitalité de certaines industries Européennes du *plastique* –notamment celle de l'Italie– aurait pu lui fournir d'autres modèles et perspectives³⁶¹. En effet, l'Italie se démarque dans ce domaine. Entre

between Joseph Goebbels and the engineer Otto Griessing. Both radio and radioactive activity emerged as techno-political agreements that marked the experience of the Second World War."

³⁶¹ Claire CATTERALL, « *Perception of plastics: a study of plastics in Britain, 1945-1956* », dans Penny SPARKE [sous la direction de], *The plastics age, from modernity to post-modernity*, éd. Victoria & Albert Museum, Londres, 1990, p. 67 et 73.

"Plastics were seen to be part and parcel of the American phenomenon. There was a visible manifestation of mass-production and rapid automation processes; their bright colours and shiny surfaces were easily equated with American brashness ; their very 'syntheticness' was proof of their lack of validity in cultural terms. Plastics were usurper, like the American, of all that was held sacred in the British consensus of tradition and value."

« Les plastiques étaient vus comme faisant partie intégrante d'un phénomène américain. Ils étaient une manifestation visible de la production de masse et de l'automatisation rapide des processus, leurs couleurs vives et leurs surfaces brillantes étaient facilement assimilables à l'impertinence Américaine ; leurs aspects « hyper-synthétiques » était la preuve de leur manque de validité culturelle. Les plastiques étaient des usurpateurs, comme les Américains, parmi tout ce qui était sacré dans le consensus britannique de la tradition et des valeurs. »

"British plastics from the 1950's failed to exhibit the same verve and grasp of modernity that can be found in parallel products emerging from other European countries such as Italy, Germany and Sweden. The reasons for this, as we have seen, are more cultural than technological."

« Les plastiques britanniques des années 1950 ne sont pas parvenus à montrer la même verve ni le même saisissement de la modernité que celui qui pouvait exister pour des produits similaires qui

1950 et 1973, l'exploitation du pétrole dans la plaine du Pô assure la santé et le rendement des usines de plasturgies, des industries alors plus accessibles aux artistes et créateurs car nombreuses et visibles. Il s'agit des années du « boom économique », un contexte d'optimisme qui a favorisé l'alliance des créateurs et des industries. Le mouvement de l'Art concret fondé en 1948 et théorisé par Gillo DORFLES (1910-2018 Italie) en Italie, est héritier de la pensée de De Stijl. Il milite pour un « art universel » qui contribue à la « vie vraie » en abolissant les frontières entre art et arts appliqués. Il privilégie ainsi les techniques mécaniques et les artistes de ce mouvement sollicitent directement les industries pour la réalisation de leurs œuvres. En retour, cette coopération conduit les industries à appréhender l'artiste comme un « opérateur visuel » essentiel à la fabrication de leurs produits. Leur contribution est une plus-value non seulement envisagée comme un faire-valoir de leur métier ou de leurs capacités techniques, mais aussi comme un élément moteur pour faire évoluer leurs compétences en proposant de nouvelles solutions techniques. Cette tendance ne concerne pas uniquement les plasturgistes mais elle est plus largement un ressort essentiel pour comprendre l'inventivité et la productivité du design italien des années 1950 et 1960.

En ce qui concerne la collaboration particulière entre les producteurs de *plastique* et les artistes, il faut rappeler que l'Italie n'a pas eu une importante production de pétrole, mais qu'elle a su la magnifier par ses usages en design. La richesse de ces productions d'art appliqué reflète également une volonté nationale de se détacher matériellement et esthétiquement des objets en *plastique* qui ont accompagné aussi bien les années de fascisme que les années « d'ingérence » états-unienne³⁶².

Ces phénomènes rendent visibles des courants culturels, des aspirations politiques, une situation économique qui ont un impact direct sur la production et la consommation de polymères. En Europe, la tectonique géopolitique joue sur la croissance économique et sur

venaient d'autre pays européens comme l'Italie, l'Allemagne et la Suède. Les raisons à cela sont, comme nous l'avons vu, davantage culturelles que technologiques. »

³⁶² Giovanni Klaus KOENIG, « *Gli oggetti d'uso in materiale plastico : da surrogati a forme autonome / Plastic Articles for Use: from Substitutes to Independent Forms* », dans Mario SCHINIBERNI, Giovanni Klaus KOENIG, Renzo MARCHELLI, Anna RABOLINI, *Gli anni di plastica*, éd. Electa, Milan, 1996, p. 13-20.

"Hence the step to hatred of them [plastic] was short, identified as they were with fascisme (another unsatisfied expectation of the Italians, after the years of acceptance). So short that when together with allied armies, an infinity of vanished goods reappeared to the Itlians –from car tyres to chewing-gum, from portable radios to copper objects ("donated" to the homeland, along with the gold wedding-rings)–, there was an outburst of sincere love for the "genuine" materials that rescued us from autarkic substitutes, just as we were rescued from fascism.

This love at first sight aslo led us to delete from American army's list of materials a whole series of other plastic objects, made in order to speed up production with reduced and improvised man power"

« La marche à suivre pour haïr [le plastique] fut donc courte, identifié comme il l'était avec le fascisme (autre espoir insatisfait des Italiens, après les années d'acceptation). Si courte qu'en collaborant avec des armées alliées, une infinité de biens disparus réapparurent aux Italiens –des pneus de voiture au chewing-gum, des radios portables aux objets en cuivre (« donnés » à la patrie, avec les alliances en or)– il y a eu une explosion d'amour sincère pour les matériaux « authentiques » qui nous ont sauvés des substituts autarciques, tout comme nous avons été sauvés du fascisme.

Cet amour à première vue nous a également conduit à supprimer de la liste des matériaux de l'armée américaine toute une série d'autres objets en plastique, conçus pour accélérer la production avec une puissance humaine réduite et improvisée. »

le degré de pénétration d'une production industrielle de masse mondialisée. Une césure entre les pays de l'ouest et de l'est de l'Europe se dessine alors que la guerre froide s'installe. En France comme en Angleterre, une relative prospérité permet le développement industriel et la modernisation des infrastructures. De plus en plus de foyers accèdent à l'hygiène et à des biens de consommation issus de nouvelles technologies. Il n'en va pas de même dans les pays qui ont rejoint l'URSS tels que la Pologne.

En dépit de ces différences nationales, le *plastique* pénètre largement différents marchés par le biais de l'alimentation. Dès la fin des années 1950, pâtes, pains de mie, viandes et poissons reçoivent un emballage *plastique* dont de nombreuses marques vantent les qualités sanitaires. Ainsi la société DUPONT DE NEMOURS accompagne la commercialisation de ses différents films alimentaires de nombreux slogans publicitaires. Parmi les arguments de ventes qui se lisent sur les différents supports promotionnels des années 1950 :

« *Cellophane no admittance to germs* »³⁶³ (*Cellophane germes non autorisés*);

« *See what you buy ... and get your money's worth. Cellophane shows what it protects* »³⁶⁴ (*Voyez ce que vous achetez ... et vous en aurez pour votre argent. La cellophane montre ce qu'elle protège*) ;

« *I save time shopping* » (*je gagne du temps en faisant les courses*) ;

« *I see what I buy... choose exactly what I want... And move on. No waiting!* » (*Je vois ce que j'achète... je choisis exactement ce que je veux... et je passe à autre chose. Pas d'attente !*).³⁶⁵

Dupont de NEMOURS, entre 1933 et 1945

Ce florilège de citations témoigne de l'inventivité commerciale des services marketing de DUPONT DE NEMOURS ; ils contribuent également à l'édification du *mythe* de la perfection faite matière. La progression des emballages en *plastique* dans les supermarchés et commerces de bouche contribue au développement du *self-service*. Cela est le reflet d'une économie marchande où le client peut choisir lui-même ses produits sans intermédiaire. Dans pareille situation, le consommateur jouit de la possibilité de faire ses courses plus rapidement, il n'a pas à formuler de requête auprès de l'hôte ou de l'hôtesse de rayon, il n'est plus dépendant d'un tiers. Les emballages alimentaires sont supposés être adaptés aux besoins des familles, ils facilitent –en théorie du moins– la séparation des contenus en rations

³⁶³ Publicité pour la Cellophane DuPont publiée dans *The Saturday Evening Post*, 1933, notamment conservée au Hagley Museum and Library, Wilmington.

Les informations relatives au film Cellophane Dupont de Nemours sont issues d'un article de Carmen NOBEL disponible sur le site de *Harvard Business School*.

Carmen NOBEL, *How Cellophane Changed the Way We Shop for Food*, 26 juin 2017.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://hbswk.hbs.edu/item/how-cellophane-changed-the-way-we-shop-for-food>

³⁶⁴ Publicité datée de 1945

³⁶⁵ Carmen NOBEL, 2017, op cit.

équilibrées, ils peuvent être stockés et parfois empilés. Cependant les *plastiques* sont surtout privilégiés pour la réalisation d’emballages mous, légers et transparents. Cette transparence peut être perçue comme une manipulation commerciale. Comme le souligne Ai HISANO :

« Dans un magasin en libre-service, où le travail des épiciers est devenu de plus en plus invisible pour les clients, la beauté naturelle et l'abondance que les aliments frais incarnent sont devenues le produit d'un contrôle constant et d'une surveillance étroite des commis de magasin. Des emballages transparents offraient aux consommateurs une meilleure visibilité tout en permettant aux détaillants de contrôler et de maintenir l'aspect frais et lumineux des denrées périssables. Les vitrines réfrigérées permettaient également aux épiciers de prolonger la fraîcheur des produits et de la viande. Des viandes éclatantes, des tomates rouge vif et des épinards vert vif, scellés dans un film transparent, représentaient la "fraîcheur industrielle". Comme l'indique le livre de Bett Hooper³⁶⁶, les emballages en cellophane devaient protéger la "virginité" du contenu et le présenter comme pur et intact. Mais, en fait, conserver la virginité impliquait une énorme manipulation humaine. »³⁶⁷

Ai HISANO, 2017

Les emballages en *plastiques* promettent aux consommateurs la fraîcheur, le gain de temps et d’argent, la réduction du gâchis alimentaire, la légèreté, la liberté de choix, l’hygiène, l’indépendance et la maîtrise de l’aliment périssable. Ce dispositif repose sur une idéologie de la transparence liée à la notion de contrôle. La première impression est positive, c’est celle de la maîtrise par l’utilisateur qui peut voir l’aliment et s’assurer qu’il est conforme à ses désirs. Ce premier point est un élément encadré par des préceptes culturels. Ici la fraîcheur réelle de l’aliment semble moins importante que son apparence. La fraîcheur naturelle ne suffit plus, les légumes, viandes et poissons sous atmosphères protectrices ont un aspect poli, brillant qui donne l’illusion d’un produit parfait.

De plus, la comparaison du film *plastique* à un hymen est d’autant plus pertinente qu’elle contribue à une assimilation corporelle d’une matière artificielle. Le film est pareil à une membrane organique. La Cellophane enveloppe des entrecôtes ou des pommes à la manière

³⁶⁶ Bett HOOPER, *Virgins in Cellophane: From Maker to Consumer Untouched by Human Hand*, éd. Ray Long & Richard R. Smith, New York, 1932.

³⁶⁷ Ai HISANO, Cellophane, “*The New Visuality, and the Creation of Self-Service Food Retailing*”, Harvard Business School, *Working Paper*, vol.17, n°106, mai 2017.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

https://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/17-106_cc97c076-3685-4e40-80b8-9de7342b0aac.pdf

“In a self-service store, where the work of grocers became increasingly invisible to customers, the natural beauty and abundance that fresh foods embodied became a product of constant control and close supervision by store clerks. Transparent packages provided consumers with better visibility while allowing retailers to control and maintain a fresh, bright look of perishable foods. Refrigerated display cases also enabled grocers to prolong the freshness of produce and meat. Bright meat bloom, shining red tomatoes, and brilliant green spinach, sealed in transparent film, represented “industrial freshness.” As Bett Hooper’s book indicated, cellophane packages were expected to protect the “virginity” of the content and presented it as pure and untouched. But, in fact, keeping the virginity involved tremendous human manipulation.”

d'un péricarde ou d'un placenta. Elle donne l'illusion de tout voir, l'aliment semble y apparaître à son état natif et naturel. Cette association n'a pas échappé aux commerciaux de DUPONT DE NEMOURS. Dans une de leur publicité ils présentent un écolier, brillant comme un sou neuf (costume impeccable, la raie au milieu, les chaussures cirées, sagement assis sur son cartable) empaqueté à la manière d'un œuf de Pâques ou d'une poupée dans le célèbre film transparent. Sur le côté de l'encart publicitaire est écrit : « *Mon Says I'm so fresh and clean (sometimes) – she ought to wrap me in Cellophane to keep me that way* » (*Maman dit que je suis si frais et propre (parfois) – qu'elle devrait m'envelopper dans de la cellophane pour que je reste comme ça*). Ici le petit garçon qui interpelle directement le lectorat est mis à la place de l'aliment. Ce remplacement du consommable par un être de chair rappelle que l'injonction de propreté s'étend à toute la maison, toutes les denrées et tous les êtres. L'image suggère que le garçonnet dans sa poche *plastique* pourrait rester éternellement ce bon petit garçon bien propre et sage : il est sous contrôle. La suggestion visuelle induite par cette image est celle d'une asepsitisation de l'environnement domestique rendue possible, facile et désirable par l'emploi de *matières plastiques*.

Le geste d'emballage du corps humain dans du *plastique* prend un aspect encore plus percutant sur le plan visuel dans une démonstration commerciale. Déjà en 1939, Dewey & Almy Chemical Co. of Cambridge n'avait pas hésité à emballer une femme dans du film Cryovak³⁶⁸ pour une promotion commerciale publiée dans le magazine *Life*³⁶⁹. Ce choix est visuellement percutant. La vue de ce corps féminin vivant gainé dans du film alimentaire occulte les aspects mortifères de cette matière normalement destinée à la conservation des denrées périssables. Le risque de suffocation des corps dans le *plastique* est totalement gommé. Nul doute que les publicités de DUPONT DE NEMOURS montrant des bébés dans de la cellophane, ne recevraient pas aujourd'hui un accueil aussi favorable du public. Il est actuellement difficile d'envisager ces images comme une mise en évidence des qualités du matériau : protection, sûreté, propreté, sécurité, facilité, bonheur.

Plus généralement, l'emballage en *plastique* transparent agit comme un dispositif de monstration destiné à suggérer le caractère « hypernaturel » de ce qu'il contient. Il offre l'illusion de mieux voir. Cette hyperacuité de la vision se retrouve dans les œuvres hyperréalistes où le mode de représentation de la figure utilise des méthodes de signification du réel qui empruntent à l'image photographique et aux procédés d'amélioration de l'image utilisés par les publicitaires. Les contrastes et les couleurs sont saturés pour que les objets aient l'air plus vrais, ils apparaissent en une parodie archétypale de leur tridimensionnalité. Il arrive également parfois que les peintres hyperréalistes déforment leurs images pour qu'elles semblent plus vraies.

Les artistes s'emparent notamment des caractéristiques visuelles de la photographie : effets de mise au point (permettant de faire varier leur facture sur les différents objets dépeints), reproduction des orbes lumineux et des distorsions induites par les objectifs, restitution du *grain* lié aux techniques d'impressions et à la qualité de l'appareillage technique. En nourriture comme en peinture, le modèle d'après-nature ne suffit pas, des méthodes de mise en œuvre servent à assurer le caractère naturel de la nature, l'aspect réaliste du réel. Les

³⁶⁸ Un film *plastique* résistant à la chaleur et au froid destiné à la conservation sous vide des aliments.

³⁶⁹ DEWEY & ALMY CHEMICAL CO., *Latex Balloons may solve problem of packing quick-frozen meats*, *Life Magazine*, n° inconnu, mai 1939, p. 50-52.

visions tautologiques de l'aliment produit par l'industrie agro-alimentaire et de la peinture à l'âge de la télévision technicolor se rejoignent. De nombreux artistes des années 1960 et 1970 s'intéressent au quotidien et contribuent ainsi à faire évoluer les canons d'un genre pictural ancien. La tradition du *still life* ou de la *nature morte* pensée comme un genre pictural remonte probablement en Europe au XVII^e siècle, à un moment où les différentes puissances affirment leur rayonnement artistique par la fondation des Académies royales de peinture et de sculpture. L'organisation de l'enseignement s'accompagne d'une mise en ordre théorique de la pratique artistique. En France, l'architecte André FELIBIEN (1619-1665, France) relègue la nature morte au dernier rang des sujets dignes d'être peints³⁷⁰.

*« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »*³⁷¹

André FELIBIEN, 1667

Les natures mortes des artistes du milieu du XX^e siècle n'ont plus rien à voir avec leurs homologues produites en grand nombre un siècle plus tôt pour satisfaire une clientèle bourgeoise et citadine. La proximité à la nature n'est plus la même, la prégnance du sentiment religieux s'est parfois estompée, la connaissance scientifique a évolué, le rapport

³⁷⁰ La dévalorisation française de ce sujet contribue à la distinguer d'autres écoles de peintures, notamment celles du Nord. Dès le XVI^e siècle, les peintres du Maniérisme néerlandais avaient fait de la « Still-leven » non seulement le lieu de la représentation de quelques fruits, tapis et coquilles, mais aussi l'instrument d'une réflexion sur la réalité et l'illusion, d'une affirmation de la supériorité de la foi protestante. Dans la nature morte, le peintre crée des simulacres de la création divine. L'imitation de la réalité, par sa nature factice fait naître un doute et permet à l'observateur de prendre conscience que monde visible peut être trompeur. Suivant les préceptes de la religion Réformée, la vérité divine n'est pas consubstantielle à la révélation. À travers la supercherie de l'imitation, le peintre rappelle qu'aucune entreprise humaine ne peut prétendre avoir un caractère absolu. Dans cette perspective la nature morte peut être lue comme une affirmation de la supériorité de la religion Protestante sur le Catholicisme. C'est une façon d'opposer la *vraie foi* Calviniste à la foi Catholique perçue comme accordant trop d'importance aux acteurs de la *révélation divine* et aux institutions ecclésiastiques. En héritier de la Contre-Réforme, Félibien ne peut pas valoriser cet art dont la rhétorique visuelle est trop connotée.

³⁷¹ André FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, « Préface », éd. F. Léonard, Paris, 1668, non paginé.

au naturalisme a muté et les modalités d'évaluation ou de perception du réel ont été fondamentalement transformées par l'usage de nouveaux procédés techniques, etc.

Percevant ces changements et s'intéressant à la traduction de la réalité en peinture, l'historien d'art Hector OBALK a intitulé de façon provocatrice l'un de ses essais *Ce sont les pommes qui ont changé*³⁷². La comparaison des pêches, pommes et autres fruits du grenadier, représentés par des peintres à des siècles de distance en des lieux géographiques distincts amène à la conclusion que ces derniers ne se ressemblent pas. Ce qui distingue la pomme tout juste cueillie de son homologue achetée sous sa cloche *plastique* au supermarché le plus proche est peut-être moins une question d'apparence que la traduction d'un autre rapport à l'objet pomme.

L'opulence gourmande et charnelle des fruits peints par Jean-Siméon CHARDIN darde les sens du spectateur. Posés à même la table, ces fruits existent comme des corps parfumés soumis à la pesanteur terrestre. Les pommes d'Henri MATISSE (1869-1954, France), un artiste qui a beaucoup regardé CHARDIN, apparaissent dans ses tableaux sous leur forme géométrique pure. Elles ne sont pas des consommables et semblent ne trouver le sens de leur existence qu'à la faveur de leur éternelle exposition dans les compotiers de charmants bouts de table. Jamais coupées ni mangées, elles sont figées dans l'expression de la beauté de leurs formes simples, évocatrices de doux parfums. Les pommes de René MAGRITTE (1898-1967, Belgique) quant à elles ne sont guère plus appétissantes. En proie à leur propre (a)pesanteur, elles évoquent la pomme *granny smith* –une variété de fruit hybride obtenue par sélection. Elles pleuvent sur ses toiles comme autant de signes d'un alphabet en quête de Champollion. Le peintre n'avait plus besoin de pommes pour pouvoir dessiner l'un de ces fruits.

Les peintres des années 1960 et 1970 rencontrent de nouvelles sortes de pommes. Emballé dans du *plastique*, le fruit est un prêt-à-consommer issu de nombreuses étapes de tri et de transformations destinées à en contrôler l'apparence, mais ces manipulations sont rendues invisibles. Le film transparent fait écran, il occulte les étapes qui ont conduit à l'être-produit du fruit parfaitement calibré à la couleur idéale et de la viande appétissante dont aucune goutte de sang ne s'échappe et ne rappelle l'origine animale.

Ce sont ces aliments issus de la production agroalimentaire qui deviennent le sujet de ces nouvelles natures mortes. Au cours des années 1970 l'artiste Marjorie STRIDER (1931-2014, Etats-Unis) réalise plusieurs dessins, peintures et sculptures qui portent atteinte à la virginité des fruits et légumes sous *plastique*. Ses sculptures *Peel Four* et *Sliced Tomatoes* sont à l'image d'une douce profanation. Alors que l'artiste pop Andy WARHOL était resté à la surface des produits, ne laissant jamais apparaître l'écoulement rougeâtre et informe des soupes de tomate contenues dans les boîtes *Campbell*³⁷³, Marjorie STRIDER attaque la forme des tomates trop rouges, des petits pois dodus sortis de cosses comme gonflées aux stéroïdes, ou la perfection des oranges californiennes. *Sliced Tomatoes* est une sculpture en bronze

³⁷² Hector OBALK, Didier SEMIN, [Cat. Expo.], *Ce sont les pommes qui ont changé : la réalité d'aujourd'hui 1987-2000*, éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, 2000.

³⁷³ *Campbell's Soup Cans* d'Andy WARHOL est un exemple de cette appropriation plasticienne des formes issues de la publicité. Il s'agit de 32 toiles sérigraphiées mesurant chacune 50,8x40,6 cm et représentant les différentes variétés de soupe commercialisées par la marque. Le *packing* des emballages est donc associé à une image maîtrisée, reconnaissable, utilitaire et décorative.

peint, recouvert de gesso et de peinture à l'huile, édité à dix exemplaires en 1979. Elle présente une ribambelle de tranches de tomates. Par la découpe elle nie la sphère parfaite du fruit et l'agencement des tranches vient en recomposer la physionomie. Les tranches brillent mais il n'y a pas de jus, elles sont coupées comme l'aurait fait un cuisinier pour les préparer en salade, pourtant elles ne semblent pas comestibles. Voués à l'exposition décorative de leur intérieur, les pédoncules ont été laissés, ils offrent une touche de couleur complémentaire au rouge des tomates. En 1976, l'artiste avait déjà eu l'intuition de cette composition. Dans un dessin intitulé *Sliced*, elle représentait déjà l'intérieur tranché de la tomate. Cependant la comparaison des deux œuvres fait apparaître des évolutions. Dans le dessin, les contrastes de lumières accusent l'ombre des rondelles, mais la restitution des teintes du fruit est plus proche de celle d'une tomate, avec les rouges affadis du placenta d'où partent les graines. Dans la sculpture au contraire, la dimension cosmétique de cette tomate s'affirme dans le choix d'une palette rougeoyante moins naturaliste mais plus conforme aux teintes évocatrices de la tomate pour nombre de consommateurs.

Cette idée du faux ou de la contrefaçon est ici incarné par la matérialité de l'œuvre. Marjorie STRIDER est une artiste qui a employé de nombreux matériaux, et notamment de la mousse de polyuréthane, un polymère qu'elle aurait pu employer pour la réalisation de cette sculpture. Elle a cependant privilégié un autre rapport aux matériaux en optant pour une technique traditionnelle celle du bronze peint à l'huile. Ce choix plastique contribue à souligner le mensonge dont sont porteurs ces fruits consommés par une partie de la population citadine. Le bronze, qui est considéré comme le matériau précieux, adapté à l'art de la sculpture a été recouvert par un autre médium : la peinture. Ce procédé a donc quelque chose d'un travestissement volontaire.

D'autres artistes, comme la peintre états-unienne Kay KURT (née en 1944, Etats-Unis) ont franchi un nouveau pas dans l'expression d'un intérêt esthétique pour la « plastification » alimentaire. Les peintures réalistes en grand format ainsi que les dessins méticuleux de cette artiste ont pour sujet quasi exclusif la représentation de sucreries et de bonbons, sa toile *Ever Eat Anything That Made You Feel Like Saturday Night On Tuesday Afternoon* (1968)³⁷⁴. Des produits de consommation dont les dragées (Kay Kurt, *Mandel Mandorla / aka Jordan Almonds,* 1979) et les jujubes aux couleurs brillantes ne sont pas sans rappeler les textures de certaines *matières plastiques*. Les fils de réglisse et les douceurs en forme de fausses mûres ressemblent à leur modèle mais leur échelle démesurée les dépeints à la fois plus vrais et plus faux que nature. Le format paysage de certaines de ses toiles invite le spectateur à plonger son regard dans cette abondance aussi appétissante que toxique.

Plus largement, la mise en scène commerciale de la nourriture constitue un point d'attraction pour des artistes comme Claes OLDENBURG (1929 Suède-2022 Etats-Unis), qui s'intéresse au supermarché comme un dispositif de monstration. Il conçoit notamment des œuvres intitulées *Pastry case* 1961-1962, qui mettent en avant la laideur de ces aliments transformés. Réalisées en plâtre peint et recouvert d'un vernis extrêmement brillant qui englue les formes et affadie les ciselures, ses sculptures représentent différents desserts. Ils sont mis en scène dans des assiettes de porcelaine, des coupes et coupelles d'inox ou

³⁷⁴ Kay KURT, *Ever Eat Anything That Made You Feel Like Saturday Night On Tuesday Afternoon*, 1968, huile sur toile, 152,4 x 366,4cm, Whitney Museum of American Art, 7364.

d'étain dont les piédouches pompeux contrastent par leur dimension architecturale avec l'affaissement irrégulier et gauche des pâtisseries détaillées en parts d'où s'écoule de la crème³⁷⁵. Leur palette polychrome oppose des couleurs fades et sales à des tonalités criardes, ces deux régimes colorés participent aussi bien l'un que l'autre à rendre ces objets peu appétissants. L'un parce que sa neutralité sourde n'évoque pas quelque chose de savoureux, l'autre, parce que sa saturation criarde est à l'image de quelque chose de chimique, voire de non comestible. C'est un art pâtissier et kitsch qui relève d'une démarche par certains points comparables à celle d'Hervé FISHER. Ils s'intéressent en effet tous deux à la dimension autoréférentielle de l'art, en utilisant un médium *plastique* pour créer des œuvres dont un des buts est de révéler ou de combattre ce qui constitue le statut d'œuvre d'art. Cela signifie que l'artiste assure une fonction critique autrefois dévolue à l'esthète, au critique d'art ou à l'historien d'art.

En donnant à ses sculptures la forme de l'aliment conditionné, il met en place une comparaison visuelle, notamment dans *The Store*, 1961. L'œuvre apparaît dans un emballage en facilitant sa consommation. Ce choix n'est pas sans faire écho aux critiques qui s'élèvent alors dans le monde de l'art, pour prendre position contre le conditionnement qu'imposent les musées et les circuits commerciaux. Les musées jouent un rôle actif dans le choix des œuvres qui sont montrées ou non. Leur caractère institutionnel et leur façon de mettre en scène les œuvres biaisent le rapport du public à ses dernières. Les galeries quant à elles pensent l'œuvre non seulement pour sa valeur plastique, mais les appréhendent aussi comme un produit commercial. Dans *Pastry case*, la dimension figurative est évidente, c'est moins un art de la *mimésis* qu'une volonté de refaire le réel anthropisé. C'est une œuvre qui assume une dimension d'ersatz.

Les œuvres d'Eva HESSE plus abstraites, poursuivent des objectifs *a priori* différents de ceux de Claes OLDENBURG³⁷⁶. Elles ont pourtant été elles aussi exposées dans des vitrines « Douglas » destinées à la présentation alimentaire. Les différentes recherches

³⁷⁵ Il se dit favorable à « [...] un art qui puise sa forme dans les lignes de la vie, qui se tortille et s'étend jusqu'à l'impossible, qui accumule, crache et dégouline, qui est aussi doux et bête que la vie elle-même. »

Charlotte WILLARD, "Drawing Today", *Art in America*, n° 5, 1964, p. 49-68.

³⁷⁶ Cindy NEMSER, *An Interview with Eva Hesse*, première publication dans ARTFORUM en 1970.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://www.hauserwirth.com/news/14479-interview-eva-hesse/>

Une version un peu différente de cette interview est intégrée dans une publication qui compile plusieurs interviews de Cindy NEMSER.

Cindy NEMSER, *Art talk, conversation with 12 women artists*, éd. Charles Scribner's sons, New York, 1975, p. 201-224

L'artiste s'exprime ainsi à ce sujet au cours d'une *interview* :

« Oldenburg is an artist that I really believe in. I respect his writings, his person, his energy, his art, the whole thing. He has humor, and he has his own use of materials. But I don't think I've taken or used those materials in any way. I don't think I've ever done that with anybody's work. To me, Oldenburg is wholly abstract. »

« Oldenburg est un artiste dans lequel je crois vraiment. Je respecte ses écrits, sa personne, son énergie, son art, tout ce qu'il est. Il a de l'humour et son propre usage des matériaux. Mais je ne pense pas avoir pris ou utilisé ces matériaux d'une quelconque façon. Je ne pense pas avoir fait cela avec le travail de quiconque. Pour moi, Oldenburg est pleinement abstrait. »

portées sur son œuvre, tendent à laisser penser que cette présentation est le résultat d'interaction avec une communauté artistique.

C'est son ami Sol LEWITT qui aurait le premier à exposer des « *test pieces* » offertes par Eva HESSE dans ces vitrines industrielles³⁷⁷. Une idée qui est reprise par l'artiste, mais qu'elle utilise selon une autre logique d'agencement. Il ne s'agit plus de présenter des œuvres, mais des objets au statut intermédiaires, des pièces d'atelier qui rendent visible le travail liminaire, les gestes qui ne donnent pas naissance à une œuvre aux yeux de son créateur. Ces non-œuvres étaient un moyen de mettre en place une idée, de tester une hypothèse, mais s'affirment aussi comme un autre « enfant » du processus de création.

L'imaginaire pâtissier développé dans les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW se démarque quant à lui par son assimilation du corps humain à une friandise³⁷⁸. Tout comme Claes OLDENBURG, elle donne corps à des sculptures qui ressemblent à des desserts, elle les sculpte dans du polyester et intègre de vrais récipients dans ses compositions. Dans la série des *Petits desserts* (1970-1971), ses rapiers, ramequins, coupes à glaces et autres compotiers ne portent plus un simulacre de dessert aussi proche de la réalité. Les volumes colorés roses, beige, jaune, rouge et orange peuvent rappeler des crèmes glacés, des sorbets ou des fruits givrés. La composition en empilement théâtrale les rapproche de cette gourmandise. Pourtant la réalité des formes appartient au registre de la figuration corporelle. Le réjouissant dessert coloré est composé de fragments de corps humains : seins et bouches pour l'essentiel. Ils ne sont pas sans évoquer l'univers surréaliste. L'historienne d'art polonaise Urzula CZARTORYSKA, qui connaissait personnellement Alina SZAPOCZNIKOW, écrivait ainsi à propos de son œuvre :

« [...] au-delà de toute réalité psychologique, une présence à portée de main, comme un animal au chaud dans son environnement immédiat. C'est ainsi que les Desserts et autres œuvres ont vu le jour, comme si elles étaient directement coupées d'un corps vivant soumis à fragmentation. À présent, nous devons être conscients que, sous la douceur du Dessert - bols contenant deux seins comme s'il s'agissait d'une pâtisserie surmontée d'un melon rougeaud / fraise - se cache un processus de provocation, de transgression. Ce processus fonctionne comme une audacieuse invitation au cannibalisme, tabou le plus abominable de l'humanité. Nous sommes confus lorsqu'Alina Szapocznikow nous offre un avant-goût de tout ce « menu » particulier, pour un cannibale qui laperait ces objets, l'eau à la bouche, lors du plus profane des repas qu'on n'ait jamais vu sous le soleil. Ces lèvres sur tige flexible nous tentent, promettant un jeu érotique mais pas seulement, elles nous persuadent de participer à la faute impardonnable de les arracher de leurs tiges et les mordre comme la pomme d'Eden. Ce n'est pas seulement un jeu érotique – indice de liberté - mais une rupture

³⁷⁷ Briony FER, *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*, éd. Yale University Press, New Heaven et Londres, 2004, p. 131-134.

L'exposition *Eva Hesse: Spectres and Studiowork* à la Kukje Gallery en 2012 dont le co-commissariat a été assuré par Briony FER, E. Luanne MCKINNON et Barry ROSEN reprend également cet argument.

³⁷⁸ Ces propos relatifs aux *Petits desserts* d'Alina SZAPOCZNIKOW sont pour partie une reprise d'une recherche précédente.

Anaïs CHARLES, Benoît BUQUET [dir.], 2013-2014, *op. cit.*, p.14-15.

du tabou : vous ne pouvez pas mettre vos dents dessus, vous ne devez pas l'avalier, vous ne devez pas absorber le sang de tissus humains. »³⁷⁹

Urzula CZARTORYSKA, 1998

Ce texte met au jour le malaise qui naît de certains rapprochements entre le corps humain et la nourriture. Un malaise déjà présent dans l'œuvre de Georges BATAILLE –qui s'intéressait à l'anthropologie de l'alimentation, que ce soit pour ses aspects érotiques (*Histoire de l'œil*³⁸⁰) ou pour le pouvoir de dégoût, de transgression et de cruauté qu'il peut y avoir dans l'ingestion du corps de l'autre. La transgression que représente le repas cannibale avait déjà été l'objet d'une exploration artistique lors de l'exposition *EROS* à la galerie Cordier en 1959. Lors de cette exposition le *Festin cannibale* de Meret OPPENHEIM prenait la forme d'une installation surréaliste constituée d'un buffet de nourritures servies sur le corps nu d'un mannequin de femme grandeur nature. Cette œuvre, tout comme les *Desserts* d'Alina SZAPOCZNIKOW, joue de l'ambivalence entre fantasme sexuel de vorarephilie et le tabou de l'anthropophagie.

La pertinence de cette interprétation de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW semble d'autant plus appropriée que la série des *Desserts* et des *Petits desserts* (1970-1971) apparaît dégoulinante, brillante comme déjà sucée. Une caractéristique qui peut tendre à les rendre blasphématoires eu égard à la ressemblance qui les unit à certaines représentations de Sainte Agathe de Catane portant ses mamelons sur un plateau, indice de son martyr. Pour autant la lecture de ces « objets » peut également être infléchie par un regard biographique. En 1971, *Dessert III* accumule cinq ou six seins agencés en pêle-mêle dans un compotier de porcelaine. Son cancer du sein avait été diagnostiqué en janvier 1969, près d'un an après que l'artiste a soupçonné dans son corps la présence de ces tumeurs malignes qui avaient également emporté sa mère. Les seins de ce *Dessert* sont solidaires du récipient qui les contient, ils baignent dans une faible épaisseur de *plastique* bleuté qui évoque l'élément aquatique. Ce ne sont pas des poitrines coupées nettes et sanglantes, leurs bords sont irréguliers et leur intérieur concave leur donne l'allure d'un zeste corporel. Il s'en dégage une certaine matité figée qui les distingue d'autres œuvres de cette série. Ainsi, *Dessert IV*, 1971 prend des allures d'une étrange coupe glacée. Le contenu déborde du contenant dont seul dépasse un pied en verre moulé un peu trapu. Le *plastique* dégouline et des morceaux informes s'amoncellent autour d'un fragment de masque facial avec bouche. Ce dernier, d'un jaune rehaussé d'orange, est illuminé électriquement. Il suscite autant l'attrait que le dégoût, il conjugue attraction et répulsion. Ses éléments rouges sont à la fois des bonbons et des organes non identifiables qui ressemblent à de petits gésiers synthétiques issus d'un travail de moulage.

³⁷⁹ Urzula CZARTORYSKA, « Transgresja. O przeslaniu tworczi Alina Szapocznikow », *Tworczość*, n°10, 1998.

³⁸⁰ Georges BATAILLE, *Histoire de l'œil*, réed. L'imaginaire Gallimard, Paris, 1993.

Dans cet ouvrage, il met en scène plusieurs fantasmes vorarephiles, en mettant en scène l'absorption des testicules de taureau, image renvoyant à l'incorporation de sa puissance et en insistant sur la figure de l'œil comme objet sexuel, que ce soit à travers l'oculolinctus, ou la figure du voyeurisme.

Les *matières plastiques* ont été privilégiées par les industries notamment parce que leur très grande plasticité leur permet d'être moulées à grande échelle, de créer un objet en très grande série.

La sérialité n'est pas uniquement un enjeu industriel, elle se retrouve également dans le domaine artistique où elle offre aux artistes la possibilité d'adopter un positionnement qui tourne le dos à l'idée de progrès. Les œuvres ainsi produites sont –selon la volonté de leur auteur– alternativement issues d'une même action évolutive ou inscrites dans un flux et bénéficient ainsi d'une temporalité qui leur est propre. Chacune peut être perçue comme le produit d'un processus de décantation consubstantiel à la répétition, ou encore naître de la réunion de différents artefacts : un peu comme un puzzle, l'œuvre peut avoir besoin de réunir toutes les occurrences de sa série pour être complète.

L'œuvre en série vient également ébranler la conception de l'œuvre d'art en en pondérant l'unicité. Au-delà de la sérialité hétéroclite, une des caractéristiques des œuvres intégrées au *corpus* du « pop art » global est son appétence pour l'œuvre multiple encouragée par de nouveaux matériaux et technologies qui en décuplent les perspectives de duplication. Le mur qui sépare la sculpture de l'objet fonctionnel est partiellement abattu. Les briques qui le composent sont lancées pour abolir les frontières entre utilité et contemplation. Cette nouvelle disposition est perceptible dans l'œuvre de plasticiens qui ne se contentent plus nécessairement de la sphère visuelle. Elle satisfait des artistes pour qui l'œuvre se veut une porte vers la sensation, un appel au geste et à l'agir.

En cela ils s'émancipent de l'idée hégélienne, selon laquelle la sculpture façonne une image³⁸¹. Le philosophe percevait la sculpture comme un art rétinien car bien qu'étant un volume constitué de matière, elle s'appréhende selon lui avant tout par la vue. Au sein de la sculpture contemporaine, la relation qu'entretient le « je » du spectateur à l'objet est envisagée comme une phénoménologie plurielle. La sculpture n'est pas seulement une apparence. Ses modes d'apparition, son caractère sonore, olfactif, tactile, mouvant sont également pris en compte. Pour le dire autrement, la sculpture n'est plus uniquement envisagée comme un objet de contemplation extérieur à soi. Elle peut donc exister concomitamment comme une réalité étrangère –l'œuvre ne serait alors pas appréhendée comme une réalité comme les autres– et comme une réalité avec laquelle l'individu ou la collectivité entretient une relation, et que c'est aussi cette relation (idéaliste, pragmatique, physique, ...) qui constitue l'œuvre³⁸².

La duplication de l'objet artistique, ses variations, ses déclinaisons, sa conception modulaire et répétitive tendent parfois à le rapprocher des objets triviaux, ces consommables du quotidien. Cette proximité vient redéfinir les frontières de l'art, elle en affecte autant la définition que la perception. Des artistes font un pas supplémentaire vers la production triviale

³⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [préface], Paolo ZACCARIA [Trad.], *Esthétique*, 1997, t. 2, *op. cit.*, p. 113.

« *L'image façonnée par la sculpture est, dans sa totalité, d'une seule couleur, de marbre blanc, par exemple ; elle n'offre aucune variété de couleurs. De même aussi, les métaux sont à son service, cette matière première, uniforme, identique à elle-même qui offre l'aspect d'une lumière ruisselante, sans opposition ni harmonie de couleurs.* »

³⁸² Une telle appréhension est notamment défendue par l'artiste Lygia CLARK (1920-1988, Brésil) qui conçoit son œuvre à travers la notion *d'objet relationnel*.

et industrielle en s'emparant du *plastique* et de ses processus de mise en forme. Ils délaissent pour certains les attendus de la statuaire traditionnelle pour se confronter à des prérogatives historiquement associées aux arts décoratifs ou au design.

Parmi les artistes du *corpus*, seule Alina SZAPOCZNIKOW a œuvré à la réalisation de sculptures explicitement fonctionnelles, cependant ce goût pour la création d'œuvres à mi-chemin entre sculpture, mobilier et objet décoratif semble constituer une tendance à laquelle succombent de nombreux artistes au cours des années 1960 et 1970. Plus largement, l'intérêt pour la répétition inhérente à la production apparaît comme un *leitmotiv* de la création au XX^e siècle. Cet engouement prend des formes variées et appelle à différentes grilles de lecture.

Ainsi, l'artiste moderniste Mitzi SOLOMON CUNLIFFE, envisage dès 1946, les modalités de cette sculpture sérialisée. Dans un texte intitulé *Presenting Unit Sculptures for Mass Production. Manifesto for the Sculptors' Guild*³⁸³ elle liste trois potentialités du module : l'unité unique, l'unité double (symétrique) et l'unité multiple. Chacune de ces expressions peut être utilisée différemment. Le module seul est aisément assimilé à une œuvre unique qui existe comme un corps homogène dans l'espace et peut être exposé comme tel. Le module double crée un ensemble dont le caractère symétrique s'inscrit dans une tradition architecturale et ornementale. Enfin l'unité multiple crée de nouvelles formes grâce au rythme induit par la répétition.

Mitzi SOLOMON CUNLIFFE reconnaît au module plusieurs avantages, notamment le faible coût de production, la facilité de transformation de l'échelle du volume ainsi que la capacité de plaire au public. Le modulaire a pour elle tout son sens dans un monde artistique privilégiant une esthétique du « non-art » et dans une société dont l'objet ordinaire manufacturé en masse est un des principaux avatars. Ce phénomène semble s'intensifier au cours des

³⁸³ Mitzi SOLOMON CUNLIFFE, *Presenting Unit Sculptures for Mass Production. Manifesto for the Sculptors' Guild*, exposition à l'Architectural League, de New York, novembre 1946.

Cité dans Mitzi SOLOMON CUNLIFFE, *Sculpture, Uniqueness and Multiplicity*, *Leonardo*, vol. 1, n°4, 1968, p. 419-422.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://www.jstor.com/stable/1571992>

"The sculptor designs one unit, appropriate in theme to its use. It is mechanically reproduced facing in the opposite direction. A mould is made for both units.

The single unit may be used inside a house over a mantel, large bureau, as a focal decoration in a foyer.

The double (symmetrical) unit may be used outside a house over a portal, on a simple wall surface.

The multiple-unit may be used as a frieze, when another rhythm of the design will be manifest in its extended repetition. This mass-production method could be carried out with innumerable **variations of subject matter and form.**

It could be worked out in any scale (from simple moulding size for interior use to monumental facade decoration).

It would be inexpensive. (The sculptor would design one unit of reasonable size which would be mechanically enlarged and reproduced indefinitely.) Materials could be stamped aluminium or cast terra cotta, cement, etc.

It would reach people. (Modern sculptural decoration might replace the very tired egg, dart, acanthus leaf, etc. as part of the familiar visual environment.)"

années « pop », notamment à travers la production de sculptures en aluminium ou en matières polymères plastiques ou élastomères.

Les réflexions théoriques et commentaires qui animent les années 1960 et 1970 sur les notions d'œuvre multiple et de sérialité s'appuient notamment sur la parution de Walter BENJAMIN *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paru en 1936, cet ouvrage anticipe les effets d'une culture de masse sur l'évolution de la nature de l'œuvre d'art, notamment la perte de ce qu'il nomme « *l'aura* ». Selon la perspective défendue par différents auteurs et critiques, cette perte de puissance transcendante de l'œuvre peut annoncer la « fin » de l'œuvre d'art ou au contraire lui ouvrir de nouveaux horizons, une accessibilité sans précédent.

Ces réflexions se propagent au sein du milieu artistique à un moment où les moyens techniques auxquels accèdent les créateurs leur permettent d'ambitionner un travail à une tout autre échelle. Elles s'inscrivent dans une époque où l'usage du *plastique* en design semble avoir décomplexé ceux qui créent.

Entre 1960 et 1973 –première crise pétrolière– des designers venus de toute l'Europe et des États-Unis se saisissent du *plastique* pour lui-même. Ils en explorent le vocabulaire formel : transparence, mollesse, volumes creux réduits à une simple coque, capacités de dilatation (objets gonflables) mais surtout des rondeurs ondulantes, lisses et colorées. Comme le pointe Philippe DECELLE (né en 1948), collectionneur d'objets en *plastique* :

*« La beauté originale des œuvres [en plastique] [...] témoigne de leur technologie et de la liberté ainsi acquise : les angles sont arrondis pour faciliter le moulage, les surfaces planes sont remplacées par des formes courbes plus rigides, les bords sont parfois épaissis de bourrelets pour augmenter la résistance. »*³⁸⁴

Philippe DECELLE 1994

Les designers et maisons d'édition tels que Verner PANTON, KARTELL, Joe COLOMBO, Wendell CASTLE ou encore Pierre PAULIN bâtissent leur réputation de créateurs modernes et originaux par leur mobilier en *plastique*. L'Italie fait de sa plasturgie un élément fondateur de son développement de mobilier, tandis qu'en France, l'enseigne Prisunic®, fondée par le Printemps®, lance en 1968 son premier catalogue de vente de mobilier par correspondance. Ce dernier, qui promet de vendre « *Le beau au prix du laid* » tend à banaliser l'acte de se meubler en faisant appel à de jeunes designers (Gae AULENTI, Terence CONRAN, Marc HELD, Olivier MOURGUE, ...) prometteurs, usant de matériaux peu coûteux tels que le bois aggloméré ou le *plastique*.

Certains objets design produits dans les années 1960 et 1970 ont désormais acquis un statut iconique, objets quintessentiels d'une époque par leurs formes, matériaux, façons. Bien qu'ayant été produits en série, les éditions originales de ces éléments de mobilier ou pièces de luminaires sont actuellement plébiscitées par le marché de l'art et recherchées par les

³⁸⁴ André L. JAUMOTTE, Philippe DECELLE, Pierre LOZE, Diane HENNEBERT, *L'Utopie du tout plastique 1960-1973*, éd. Norma, Fondation pour l'Architecture, Paris, 1994, p.14.

institutions muséales. Par exemple, le lit en *plastique* moulé de Marc HELD pour Prisunic qui a été un grand succès commercial de la marque, est aujourd'hui une pièce de collection

Le design³⁸⁵ constitue désormais un autre versant substantiel d'un imaginaire « pop » faisant intervenir le « *plastique* ». Ce domaine créatif se déploie également dans la tridimensionnalité, il entretient des proximités avec l'architecture et la sculpture. À cet égard le travail du designer danois Verner PANTON (1926-1998 Danemark) est particulièrement saisissant par son projet organique et total où le mobilier coloré en *plastique* constitue un authentique environnement de vie.

Cette génération de designers a une approche logique et industrielle opposée à celle de HEGEL. Elle ne cherche pas à forcer le matériau pour qu'il acquière la forme voulue, elle tente au contraire de tirer parti au maximum du potentiel des outils de production, allant jusqu'à adapter ses formes pour limiter les étapes de transformation. Pourtant les designers et les architectes ne sont pas seulement soumis aux lois du marché et aux capacités industrielles. Ils modèlent un quotidien et une façon de vivre.

En réaction au rationalisme de l'immédiat après-guerre, ces créateurs de mobilier et d'objets tendent parfois vers un Idéal politique ou social qui tient de l'utopie. Les lignes épurées ou souplement sinueuses cherchent à dépasser la vision minimaliste des designers et des architectes du Modernisme³⁸⁶. Ils conçoivent la maison non plus seulement comme un espace socialement normé mais comme le lieu d'une expérience de liberté, de confort ou de contestation. Ils sont convaincus que les choix esthétiques, les formes, les ornements, les couleurs, les matières et les textures ont une influence sur la façon de vivre. Les choix qu'ils privilégient sont l'adoption de formes arrondies, l'emploi de couleurs vives ou le recours à des matériaux transparents, poilus ou mous. La prédilection affichée pour les *matières plastiques* participe également d'une volonté de faire évoluer les modes de vies, de bousculer le regard sur le monde et la société. Il pourrait sembler assez neutre de substituer le rond au carré. Pourtant cette interversion a une incidence immédiate, car les formes rondes bousculent l'orthogonalité des plans d'aménagement. Elles impliquent de repenser le positionnement des objets dans l'espace domestique. En effet, en l'absence de surface plane, il est plus difficile de les adosser. Les meubles ronds invitent à un positionnement au centre des pièces plutôt qu'à leur périphérie. De cette façon, chaque pièce de mobilier peut exister comme une sculpture dans l'espace. Cette sculpturalité est d'ailleurs assumée par l'emploi de formes organiques qui s'éloignent des formes archétypales des différentes pièces de mobilier. Le fauteuil de la gamme *Esox* dessiné par Jean-Pierre LAPORTE et édité en 1972 par BUROV est à l'image de cette tendance. Aucun des éléments caractéristiques de l'objet « fauteuil » n'est identifiable au premier regard au sein de cette création : il n'y a pas de piétement, pas d'assise reconnaissable, la présence d'un dossier n'est pas évidente pas plus que celle d'accotoirs. L'objet existe comme une forme dans l'espace, bimatériau et souvent bicolore, il se courbe en un ruban de matière dont les graisses varient comme autant de pleins et de déliés. Cet aspect physique est typique des esthétiques rendues possibles par l'emploi de *matières plastiques*. Le bois étuvé –des chaises Thonet et du design suédois–

³⁸⁵ Cette activité créatrice a pour but la réalisation d'un objet, d'une forme utilitaire ou d'un système. Elle repose sur des considérations aussi esthétiques que fonctionnelles, techniques, sociales, culturelles ou commerciales.

³⁸⁶ Dominique FOREST [Dir.], *Mobi Boom, L'explosion du design en France 1945-1975* [Cat. Expo.], éd. Les Arts Décoratifs, Paris, 2010

ainsi que l'aluminium embouti permettaient déjà d'obtenir des formes fluides en un seul morceau dont les courbes cintrées étaient à la fois conçues comme structure et ligne ornementale. Néanmoins, ces techniques ne permettaient pas de faire varier les épaisseurs avec autant de dégradés et modulations sensibles. La Society of Plastics Industry l'affirme en 1968, les nouveaux *plastiques* offrent « *la fluidité, une grâce, une beauté technologique de la ligne et de l'usage qui deviendra sûrement la marque de fabrique d'un nouveau mode de vie.* »³⁸⁷

Les différentes pièces de mobilier mises en espace ne sont plus aussi statiques. À la différence des ensembliers décorateurs des années 1915-1935, les designers ne pensent plus leurs ensembles comme une proposition fixe, qui doit être installée selon des modalités préétablies. Au contraire, ils les conçoivent comme les pièces d'un jeu de construction aux possibilités de conjugaison infinies car modulables et assemblables. Ce mobilier volant, voué à la mobilité, épouse les mouvements de la vie et les élans créatifs. Les meubles des années 1965-1975 sont utiles, éventuellement « beaux » ou « pratiques » ils sont surtout ludiques, frivoles et joyeux. Avant le premier choc pétrolier et l'essor de la pensée postindustrielle, cette frivolité n'est pas appréhendée comme un dilettantisme naïf, mais au contraire comme le moyen d'une exploration consciente, conviviale et émancipatrice. La mode des fauteuils boule ou œuf par exemple ne répond pas seulement à une lubie esthétique, elle propose une expérience. L'utilisateur ne s'assoit plus *sur* le fauteuil, il entre à l'intérieur, le mobilier agit à la manière d'une architecture ou d'un cocon organique. La forme apporte à celui qui s'y installe de l'intimité ainsi que la sensation d'un enveloppement presque utérin. De cette manière, l'objet participe tout autant à une mise en valeur du corps (écran) qu'à l'exaltation du sentiment d'individualité (protection). Cet élément est un indicateur des projets soutenus par l'emploi de formes et de matériaux nouveaux. Certaines technologies comme les *plastiques* gonflables existaient avant la Seconde Guerre mondiale, mais n'étaient pas employées dans le cadre domestique. Il aurait été inconcevable de produire un sofa utilisant cette méthode avant 1945. En effet, accepter ce mobilier gonflable, c'est accepter un degré supérieur de confort et de décontraction. L'utilisateur des chaises et canapés gonflables n'a pas d'autre choix que de se « vautrer », la mollesse du *plastique* est parallèle à l'abandon du corps.

Dès lors ; il n'y a qu'un pas pour faire de ce matériau *qui ne sait pas se tenir*, l'étendard d'une contestation. C'est un pas qui est notamment franchi par le groupe d'artistes français A.J.S. Aérolande constitué par Antoine STINCO (né en 1934, Tunisie), Jean AUBERT (1935- 2015, France) et Jean-Paul JUNGSMANN (né en 1935, France). Ce groupe d'architectes a fait ses gammes à l'École des Beaux-Arts de Paris et a très tôt fait du marxisme une composante et un objectif de leurs projets artistiques. Politisés, ils créent le collectif et la revue *Utopie*, qui compte Jean BAUDRILLARD parmi ses membres. En 1968, ils gagnent en visibilité et organisent l'exposition *Structures gonflables* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris³⁸⁸.

³⁸⁷ The Society of Plastics Industry, "How Your World Will Change", *New York Times*, 26 mai, 1968.

Cité dans:

Carolyn L. KANE, "Plastic Shine: From Prosaic Miracle to Retrograde Sublime", dans Julieta ARANDA, Brian Kuan WOOD Anton VIDOKLE, et. al., *Supercommunity: Diabolical Togetherness Beyond Contemporary Art*, éd. Verso, Londres et New York, 2017, p. 151-158.

³⁸⁸ L'exposition a lieu dans la section ARC « A(nimation), R(echerche), C(onfrontation) », du 1^{er} au 30 mars 1968.

Peu après les manifestations de Mai 1968, cet évènement est l'occasion pour eux de célébrer des objets qui mêlent utilitaire et agrément. Ils prônent un mobilier et une architecture gonflable, mobile, éphémère, adaptable. En somme ils bâtissent sur de l'air et fuient *l'establishment* trop solide et trop immuable du béton omniprésent auquel ils reprochent de figer l'espace public et d'enfermer la vie privée³⁸⁹.

L'aventure du Groupe Utopie qui s'échelonne entre 1967 et 1971, illustre quant à lui l'existence d'un enthousiasme technophile qui appartient à une forme de contre-culture. Alors que certains designers tels que Charles et Ray EAMES employaient le *plastique* tout en cherchant à lui donner des lettres de noblesse, d'autres, comme ceux du groupe Aérolande, se sont approprié son insolence. En effet, affirmer sa préférence pour les *plastiques* aux teintes les plus criardes, les PVC à la brillance trouble et les objets gonflables –dont la forme arbore alternativement une surface tendue et rebondie comme prête à exploser, ou un léger affalement– est ostensiblement une attaque au bon goût et à des valeurs jugées bourgeoises. Leur regard se focalise sur certains polymères. Évidemment, ils délaissent les résines acryliques miroitantes, dures et transparentes au profit des *plastiques* les plus légers. La consécration ultime de leur utopie serait que chacun puisse aller et venir, libre de vivre où il le souhaite –sur terre comme sur l'eau, puisque les objets gonflables sont amphibies– en emportant simplement ses meubles dans son sac à dos, aux côtés de ses vêtements et de ses livres. Le caractère utopique de leur entreprise est fédérateur, et leur offre des possibilités de collaboration avec des cinéastes. En 1967-1968, ils réalisent une partie du mobilier de l'appartement de Colin dans une adaptation de *L'écume des jours* de Boris VIAN, porté à l'écran en 1968 par Charles BELMONT³⁹⁰.

II.1.2.2. Des matériaux associés à une société de consommation parfois jugée problématique.

Au-delà de ce débat, un regard moins attentif porté sur les années *pop* pourrait n'y voir qu'une grande fête colorée, une célébration de la culture mondialisée. En effet, les artistes qui se sont emparés des formes de la culture de masse comme matériau de leurs œuvres ont également été porteurs d'utopies. Celle d'un art en adéquation avec le présent, épousant les techniques de reproduction industrielles à leur disposition pour satisfaire toute personne avide de culture. Pourtant, sous la gaîté superficielle du chromatisme et le fini triomphal des surfaces lisses, propres et brillantes, les œuvres *pop* sont empreintes de romantisme et de désillusion.

Abraham MOLES percevait la société de production de masse des années 1960 et 1970, héritière de la culture bourgeoise, comme un environnement prétendant être une « *recette du bonheur* » dont le *kitsch* est l'ingrédient fondamental. Il ajoute que « *le Kitsch est l'art du*

³⁸⁹ Yves TENRET, *Le gonflable comme expression du négatif*, in Auteur[s] inconnus[s] *Air-Air Celebrating inflatables*, éd. Grimaldi Forum, Monaco, 2000, version accessible en ligne.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://derives.tv/le-gonflable-comme-expression-du/?fbclid=IwAR2ZZRaERVXvSE5aDk3TijmHH811wSrnPbkosYI0MacLBEwqYSz0kZFh0Ps>

Marc DESSAUCE, Claude GAIGNEBET, Léon GAIGNEBET, Et Al., *The Inflatable Moment, Pneumatics and Protest in '68*, éd. Princeton Architectural Press et The Architectural League, New York, 1999.

³⁹⁰ Ils conçoivent notamment le Pianocktail, le décor de la chambre de Chloé, la femme aux nénuphars, ainsi que les équipements sportifs de la partie de tennis mortelle où les balles sont remplacées par des grenades (qui se substitue à la patinoire initialement décrite par Boris VIAN).

bonheur » et ce constat implique que « *tout chantage au bonheur de la civilisation sera, en même temps, un chantage au Kitsch.* »³⁹¹ En tant qu'« *aspiration fondamentale* », cette quête du bonheur est évidente dans la production artistique de l'après-Guerre, elle n'épargne ni l'architecture, ni le design, elle est tout aussi perceptible dans l'art des médiums traditionnels tels que la sculpture ou la peinture, qu'à travers les nouveaux médias artistiques tels que la vidéo ou la performance. Mais cette aspiration revendiquée au bonheur, s'accompagne presque systématiquement dans la production *pop art* de l'expression d'une crainte. L'utopie et la dystopie cohabitent dans les productions plastiques, elles accompagnent la sensation d'une fragilité de ce bonheur, où tout lieu de joie peut se transformer en l'espace de quelques secondes en piège de mortelle douleur.

En 1970, Guy DEBORD (1931-1994) réagit à un fait divers : l'incendie d'un dancing de province ayant entraîné la mort de cent quarante-six personnes. Il fait du « cinq-sept », banale boîte de nuit de Saint-Laurent-du-Pont (Isère), l'emblème d'une industrie du bonheur à destination des jeunes déshérités, plus soucieuse de profit que de bien-être. Il note :

« On a, bien sûr, relevé la carence des autorités à propos des consignes de sécurité [...]. On a aussi noté le caractère dangereux des matériaux modernes, et la propension des horribles décors à devenir décors de l'horreur : « On sait que le plafond en polyester, le revêtement en matière plastique des murs, les sièges gonflables, ont brûlé comme de la paille et coupé la retraite des danseurs, les surprenant dans leur course contre la mort » (le Figaro, 2-11-70). Cette fois, les loisirs de l'ennui ont révélé, peut-on dire, un cas extrême et localisé de la pollution générale, et de son prix. Au-delà de ce mécontentement courant envers les spécialistes, [...] beaucoup ont été sensibles à l'horreur particulière de la sortie interdite à tous ceux qui fuyaient, déjà enflammés ou près de l'être, par un portillon spécialement aménagé pour ne s'ouvrir que vers l'intérieur, et pour se bloquer après le passage de chaque individu ; il s'agissait d'éviter que quelqu'un puisse entrer sans payer. [...] Se plaire ou non à l'intérieur du guet-apens climatisé, voilà tout ce qui n'a pour lui nulle importance, et pas même de réalité. »

Guy DEBORD, 1970³⁹²

Le décor kitsch, promesse du bonheur, est ici constitué de « *plastique* ». Un matériau « remplaçant »³⁹³ propre à simuler toutes sortes d'effets et de rendus, dont les coloris profonds et variés évoquent un univers ludique. Pourtant, dans cet article non publié, le dancing n'est plus un lieu de « *consumation festive* »³⁹⁴, une authentique soupape permettant aux individus d'étancher leur soif de liberté et de joie, mais une structure de consommation de loisir, cadre d'un amusement socialement codifié voire contraignant, appréhendé avant tout comme un marché à canaliser.

Ce récit de faits divers révèle les contradictions d'une joie apparente. Le *dancing*, la boîte de nuit, le *piper* ou le *club* sont des hauts lieux de la fête et de la jeunesse, des parenthèses

³⁹¹ Abraham MOLES, 2016, *op cit.*, p.27.

³⁹² Guy DEBORD, *L'incendie du « cinq-sept »*, dans *Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2006.

Cet article non publié du vivant de l'auteur était destiné à intégrer le n°13 de la revue *Internationale Situationniste* (1958-1969), 1970 qui n'est jamais paru.

³⁹³ Abraham MOLES, 2016, *op cit.*, p. 53-54.

³⁹⁴ Georges BATAILLE, *La part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, 1949, rééd. de Minuit, 1967.

architecturales conçues pour la nuit, pensées comme support d'une expérience multimédia et multisensorielle. Loin des granges aménagées des bals clandestins ou des estrades minimalistes des années 1950, la boîte de nuit qui accompagne la musique pop, le glam, puis le disco repose sur la pleine puissance électrique. La généralisation de l'amplification, l'amélioration de la sonorisation et l'augmentation du volume sonore supposent des structures nouvelles. Les spectacles musicaux sont le lieu d'une avant-garde qui attire les plasticiens. La boîte de nuit est pensée comme le lieu d'une œuvre d'art totale où se mêlent sons, formes, lumières, images, et mouvements. La puissance de l'expérience qui repose sur la maîtrise des innovations technologiques fascine les artistes. En 1967, le critique d'art Pierre RESTANY, publie dans le magazine *Domus* un article intitulé « *Breve storia dello style yéyé* » (*Brève histoire du style yéyé*) dans lequel il se livre à une analyse de la pratique du *night-club* par la jeunesse. La discothèque y est perçue comme un lieu d'avant-garde sociale et architecturale. Bien éloignée du *white-cube* des galeries ou des musées, elle reconfigure le rapport à l'espace par le mouvement et la lumière : c'est un *dispositif* (scénographique) qui modifie le statut des œuvres d'art ainsi que leur mode de perception³⁹⁵. Ce n'est plus le temple de la contemplation passive, mais le lieu de l'immersion où l'expérience physique est accompagnée ou non de substances psychoactives. Pierre RESTANY fait du public un acteur de l'œuvre, un être conscient de sa subjectivité agissante. Le visuel, le sonore et l'haptique se conjuguent, des spectacles de lumières, de diapositives ou de vidéo font partie des sets musicaux. De plus certaines collaborations entre pop stars et plasticiens deviennent si connues qu'elles contribuent à faire évoluer le regard du public sur la figure de l'artiste plasticien. C'est le cas par exemple de la collaboration entre WARHOL et le *Velvet Underground* (1967) ou encore de la sculpture gonflable en forme de pieuvre de *l'Eventstructure Research Group*. Cette dernière, montrée en 1969 devant le Stedelijk Museum, a connu le succès lors de son installation lors de la Crystal Palace Garden Party de 1971. Le public de la sculpture n'est plus celui du musée, mais celui d'un événement rock auquel participait notamment le groupe *Pink Floyd*. Quelques années plus tard, en 1976, ce groupe de rock stars fera à nouveau appel à Jeffrey SHAW de *l'Eventstructure Research Group* pour la conception d'un cochon gonflable, icône de leur album *Animals*. La boîte de nuit et les festivals de musiques se font désormais cimaises des créations en tout genre. Dans ce contexte, les architectes se saisissent de l'utopie du bien-être et d'une société de loisir, non pas abruti par du « *pain et des jeux* », mais nourrie par l'énergie de l'avant-garde. Aux Etats-Unis comme en Europe, des *dancings* au design léché et à la spatialisation savamment conçue se développent. Ils sont sûrement bien éloignés du « 5-7 », sorte de hangar dont la toiture à deux pans, sans bris, part en une pente douce, presque

³⁹⁵ Francesco GUZZETTI, « *Yéyé Style. Les night-clubs en France et en Italie : artistes, architectes et culture de la jeunesse dans les années 1960* », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 05 septembre 2017.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://journals.openedition.org/insitu/14776>

Carlotta DARO, *Night-clubs et discothèques : visions d'architecture, Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 14, 2009

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2012/10/utopie-de-la-discotheque.html>

Mateo KRIES, Jochen EISENBRAND, [cat. Expo.] ADAM Musée du design de Bruxelles, *Night Fever - Designing Club Culture 1960-Today*, éd. Vitra Design Museum

plate. Les rares photos du site avant l'incendie le présentent comme fraîchement ripoliné³⁹⁶, avec sa rampe d'accès trop blanche, son parement de pierre rustique laissé inachevé – jouxtant le tas de parpaings visible depuis la devanture– et une pancarte désuète indiquant « *club, crêperie, snack, bar* ». Pourtant à l'intérieur, se retrouve un même parement en « *plastique* ». Ce décor n'épargne aucune surface, comme cela est perceptible dans la scène de bar composée par Stanley KUBRICK dans *Orange Mécanique*, ou dans les photos d'archives des boîtes de nuit « branchées » de cette époque (*Studio 54* à New York, *Grifoncino* à Bolzano). Le « *plastique* » est le matériau de prédilection de la boîte de nuit. Dans le cas du « 5-7 » ce choix s'est avéré fatal : le *matériau du progrès et de l'utopie* s'est enflammé, il s'est transformé en arme. Les danseurs ont non seulement été victimes de ses émanations toxiques mais aussi grièvement brûlés par le *plastique* liquide qui dégoulinait littéralement sous les flammes avant de s'embraser à son tour.

Plus utopique est le matériau, plus rude est sa chute. Parmi les griefs adressés au *plastique* se trouve la remise en cause de la société de consommation auquel il est associé. Devenant ainsi la cible de nombreuses diatribes dont celles de l'auteur et scénariste Norman MAILER (1923-2007, Etats-Unis).

Aussi bien le texte de DEBORD à propos du 5-7 que les romans de Norman MAILER font exister une critique du *plastique*, non seulement parce que ce matériau est jugé dangereux mais aussi parce qu'il est perçu comme un dévoiement matériel et social, symbole des existences inconséquentes. Sous la plume réactionnaire de MAILER, le *plastique* devient une maladie, un cancer ; il écrit :

« *Nous avons divorcé avec les matériaux terrestres, la pierre, le bois, le fer ; nous avons lorgné du côté des nouveaux matériaux qui étaient cuits dans des cuves, lointains dérivés complexes de l'urine, que nous appelions du plastique.* »

Norman MAILER, 1968³⁹⁷

Il ajoute quelques pages plus loin, que ces *plastiques* n'ont pas « *l'odeur du vivant* », que leur toucher est « *d'une nature alien* » et qu'ils prolifèrent « *comme les métastases de cellules cancéreuses.* »³⁹⁸ Une pareille comparaison n'est pas sans faire écho aux sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW qui a conçu plusieurs séries de *Tumeurs en matières plastique*. D'ailleurs, aussi bien dans *Petites tumeurs*, *Tumeurs personnifiées*, que dans *L'enterrement d'Alina*, les tumeurs s'agglomèrent, se multiplient et semblent se métastaser sans que rien ne puisse les arrêter. À travers les œuvres et les représentations des années 1970, le *plastique* n'est plus seulement une maladie en expansion, il est également perçu comme une pollution que de nombreux artistes ont cherché à représenter.

³⁹⁶ L'établissement ouvre ses portes au printemps 1970 soit moins d'un an avant son embrasement accidentel.

³⁹⁷ Norman MAILER, *The Idol and the Octopus: Political Writings*, éd. Dell Publishing Company, 1968, p. 83.

“*We divorced ourselves from the materials of the earth, the rock, the wood, the iron ore; we looked to new materials which were cooked in vats, long complex derivatives of urine which we called plastic.*”

³⁹⁸ Norman MAILER, 1968, *ibid*, p.118.

II.1.2.3. Une dangerosité des *matières plastiques* polluantes dont le devenir déchet et la nocivité font l'objet de représentations

Plus généralement, les différentes formes artistiques relevant de l'accumulation qui se développe au cours de la double décennie pop sont souvent évocatrices d'une invasion des nouveaux biens de consommation dont la déferlante est tout aussi confortable à celui qui glisse sur son dos, que dangereuse pour ceux qui s'exposent aux brisants et aux roulis. Alina SZAPOCZNIKOW qualifiait elle-même ses sculptures « d'objets encombrants », comme si l'œuvre d'art pouvait, à l'instar des millions d'objets en *plastique* créés sans effort ou presque, être aussi délétères et insignifiantes qu'une sécrétion superflue. De nombreuses sculptures en *plastique* parlent de l'excès, à l'image des modules compulsivement reproduits par Eva HESSE dont les œuvres post-minimalistes sont presque toujours des figures d'accumulation évocatrices d'un monde en inflation qui échappe à celui qui cherche à maîtriser son expansion. Liliane LIJN, Alina SZAPOCZNIKOW et Lee BONTECOU ont, quant à elles, directement travaillé à partir de déchets et d'objets issus de magasins de surplus. Des boutiques dont l'existence même est conditionnée par un excès de la production de biens de consommation. Les sources de matériaux en excès qu'elles se procurent sont toutes différentes. Liliane LIJN utilise un surplus militaire de lentilles optiques, Lee BONTECOU emploie dans ses reliefs toutes sortes de déchets et objets trouvés issus de la poubelle pouvant être parfois de très grandes dimensions et Alina SZAPOCZNIKOW multiplie les réemplois. Non seulement ses œuvres sont composées de pièces de casse automobile, mais en plus, ses volumes en résine de polyester digèrent des images –issues de la surproduction des magazines et journaux, mais aussi des albums de photographies familiaux, des vêtements, ainsi que des déchets tels que des mégots de cigarette ou des chewing-gums– c'est-à-dire des rejets issus de la production de masse qui entretiennent un lien avec le corps. En somme, elles prennent toutes leurs distances vis-à-vis de l'esthétique ou de la poétique de l'objet trouvé. Elles s'éloignent de l'avatar d'une « nature collectée » dont le caractère anthropique émouvant et intime trouve un point d'orgue sensible dans la mise en exergue de leur fragilité ou leur destin éphémère. Elles utilisent les matériaux de rebuts pour leur nature excrémentielle, sale, ingérable ou brute. Seule Liliane LIJN joue de la nature duale des prismes qu'elle utilise : à la fois des objets esthétiques et des formes vouées à l'usage de la guerre et de la destruction.

Chez Alina SZAPOCZNIKOW, la reproduction compulsive des formes corporelles est à la fois sensuelle et révélatrice d'une préoccupante surpopulation qui évoque tout autant les métastases incontrôlables du cancer que les regroupements mortifères des camps de concentration. « *Il y avait trop de monde sur la plage ... [...] C'était comme une vague de chair, tous ces corps... On ne voyait plus la mer.* »³⁹⁹ dit-elle en riant au journaliste Alain GERMOZ perplexe face à la *confusion* et à l'*esprit d'anarchie* présidant à réalisation de *La Grande Plage. Duża plaża (La Grande Plage)* est une très grande sculpture en relief où une accumulation de petits ventres bruns forme une vague au-dessus d'une mer de doigts

³⁹⁹ Alain GERMOZ, « *Trop de monde sur la plage* », *Spécial* (Bruxelles), n°190, p. 63, 1968.

Article écrit à l'occasion de l'exposition personnelle d'Alina SZAPOCZNIKOW à la Galerie Cogeime dirigée par Ivan LECHIEN à Bruxelles, Belgique. Le commissariat de cette manifestation était assuré par Giuseppe MARCHIORI et Pierre RESTANY.

pointant vers le ciel et surgissant des eaux boueuses en polyuréthane noir dont les diverses couches forment un étrange îlot disposé sur une rehausse en médium peinte d'une teinte obscure. Cette fois-ci la saturation n'est plus celle des déchets, ni la prolifération maligne des tumeurs, c'est l'accumulation des corps humains qui sature le paysage jusqu'à l'écoeurement. Au-delà de la séduction première de cette composition harmonieuse des ventres, point un sentiment de malaise face à cette hybridation des corps et des flots. La présence de doigts, pointés vers le ciel, comme implorant, pourrait en faire basculer la lecture vers le tragique. Cependant, ces doigts demeurent très abstraits, non identifiables comme tels à première vue, ils ont probablement été réalisés en versant la *matière plastique* à l'intérieur d'un gant. Une représentation corporelle beaucoup moins évidente que celle des ventres issus d'un moulage sur le vif à échelle 1.

En 1969, alors qu'elle est malade du cancer, Alina SZAPOCZNIKOW participe à plusieurs manifestations artistiques. Elle présente son installation *Envahissement de Tumeurs*, aux côtés de ses ventres (*Big Bellies/ Grands Ventres*, en marbre et ses *Brzuch-poduszka/ Ventre-coussin/ Belly Cushion*, en mousse de polyuréthane) à *Socha Peštanských Parkow '69'* (Parc de sculptures de Piešťany) en Slovaquie. Cette même année elle expose *La société de consommation* (aussi intitulée *Junk* ou *Śmieć*) lors d'une manifestation estivale en plein air qui prend place au bord de la Méditerranée⁴⁰⁰. Reliée plastiquement et temporellement à la série des *Grandes tumeurs*, *Junk* est une sculpture monumentale. Cette sculpture est un peu différente des autres séries de *Tumeurs*, par sa taille gigantesque, mais aussi par sa forme moins compacte qui la fait ressembler à une feuille de papier froissée ou à un mouchoir en papier souillé, mis maladroitement en boule avant d'aller à la poubelle. La proximité formelle entre *Junk* et les tumeurs est néanmoins un écho inattendu en ce qu'il rend visible le parallélisme entre la forme invasive de la tumeur et l'expansion des déchets. Cependant, le dispositif de monstration et le choix des images incluses dans la sculpture *Junk* sont très différents de ce qui a présidé à la monstration des *Tumeurs*. Alors que les secondes tendent à être présentées sous forme d'environnement ou d'installation, *Junk* reprend les attributs formels d'une sculpture plus classique. Le volume, qui culmine à environ deux mètres de haut, est installé sur un socle piédestal en forme d'obélisque tronqué. La forme froissée est installée en équilibre mais tend tout de même à se dresser de façon évidente. Le déchet y est comme valorisé. L'épiderme de cette sculpture est couvert d'agrandissements de photographies de presse. Une technique qu'Alina SZAPOCZNIKOW a peut-être pu apprendre aux côtés de son époux le graphiste Roman CIESLEWICZ. Le collage qu'elle crée tient moins du montage surréaliste que d'une apposition aux allures de *mashup* visuel.

Cette esthétique du *mashup* est en elle-même potentiellement porteuse d'une violence, elle évoque ici la surproduction des images. Les clichés qui la parent sont des images de villes énormes à la circulation dense et aux gratte-ciel démesurés qui semblent avoir oublié l'échelle humaine. Au-dessus de ces tours, de ces immeubles et de ces ponts suspendus, plane une foule de visages agrandis et de signes de circulation. Pour la réalisation de cette sculpture un montant de trois mille francs avait été alloué à l'artiste par la Société d'économie

⁴⁰⁰ Exposé au Musée des Sables, Le Bacarès (66), du 26.07.1969 au 15.10.1969.

Né en 1969, dans le sillage du mouvement de la « Jeune sculpture », le Musée des Sables avait pour vocation de promouvoir une sculpture contemporaine avant-gardiste. Dès 1969, il s'agit de la plus vaste sélection au monde de sculptures monumentales.

La sculpture aujourd'hui disparue n'est plus installée sur le sable.

mixte d'études et d'aménagement du département des Pyrénées-Orientales (SEMETA), un budget qui sera presque entièrement consommé, si l'on en croit les annotations de l'artiste (deux mille sept cent trente-trois francs)⁴⁰¹. Outre ce monument aux déchets aujourd'hui disparu, Alina SZAPOCZNIKOW livre à la postérité plusieurs sculptures faisant directement référence à la pollution.

Pollution I et *Pollution II* font partie de la série des expansions réalisées par l'artiste en 1968. Elles sont constituées de plaques oblongues et arrondies de polyuréthane noires parcourues d'une crête de gazon plus ou moins régulière. Ces volumes étaient tantôt présentés au mur tantôt au sol. Les photographies d'archives les présentent disposés dans la pelouse d'un jardin –probablement celui de l'artiste à Malakoff– où ils jurent avec l'environnement naturel.

Un même dialogue avec l'environnement se trouve présent dans l'œuvre de Lee BONTECOU. Son univers mental fait se rencontrer l'imagerie futuriste de l'ère spatiale et les formes archéologiques de la nature. Dans ses œuvres, cette inspiration prend parfois la forme d'une uchronie qui réunit dans une même pièce le passé et le présent, mais aussi la nature et la machine ou la technologie. Elle convoque l'ici et l'ailleurs dans des sculptures, des dessins et des reliefs qui peuvent faire écho aux styles *steam punk* ou *cyber punk*. Déjà dans ses reliefs du début de sa carrière, elle assemblait les rebuts de la société pour créer ses œuvres « *ni peinture, ni sculpture* » qui avaient des faux airs de machine. Des bouches de ventilation noires et abyssales, indices d'un air vicié, apparaissent déjà dans ces reliefs qui s'apparentent à des œuvres d'après le Déluge ou l'Apocalypse. Dans ces premières œuvres, les volumes de fortune étaient constitués de bris qui avaient conservé en eux l'énergie du choc de leur destruction partielle et qui, bien qu'assemblés, semblaient toujours à deux doigts de la rupture ou de la dislocation. Plus tard, dans les sculptures en *plastique* thermoformé, le noir s'est fait plus discret et l'esprit « *junk* » des matériaux a été en apparence délaissé. En employant le procédé du thermoformage, l'artiste prend visuellement le contrepied des reliefs. Ces matières brillantes et transparentes, parfaites d'aspect, sont comme sorties d'un laboratoire. Cette série de volume représente presque exclusivement des poissons et des plantes. Tous ont des allures de prédateurs. Les poissons ressemblent à des baudroies des profondeurs avec leurs dents affûtées et sur le front *un leurre* brillant pour attirer les proies. Les corolles des fleurs aux larges pétales évoquent des dents, certaines de ces fleurs portent des masques à gaz ou des casques, elles sont armées et protégées, certaines ont même atteint une taille considérable. La présence de ces casques et de ces masques renforce le sentiment d'anthropomorphisme face à ces plantes qui n'en sont pas. Cette lecture rappelle en creux que les vraies fleurs et la nature sont vivantes au même titre que les êtres humains. Cependant l'emphase du caractère artificiel de ces plantes fait basculer la compréhension de l'œuvre vers quelque chose de plus narratif⁴⁰². Au sein de

⁴⁰¹ Lettre de G. PAMS, Président-directeur général de la SEMETA, à Alina SZAPOCZNIKOW, annotée par l'artiste, du 4 mars 1970, muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie, Varsovie, Archives Alina Szapocznikow disponibles en ligne, illustration n°1464.

dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1402>

⁴⁰² Mona HADLER, "Lee Bontecou Plastic Fish and Grinning Saw Blades", *Woman's Art Journal*, Vol. 28, n°1, 2007, p. 12-18.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

l'œuvre de Lee BONTECOU, la présence de ses oppositions fortes entre le « *clean* » et le « *junk* », le naturel et l'artificiel, le noir et le transparent, crée une forme dialectique. L'artiste a pu dire à ce sujet :

*« Tout comme il y avait des masques à gaz et des casques Nazis dans les sculptures d'acier-et-de-toile, les fleurs disaient à leur manière... "si vous n'y prenez pas garde, c'est tout ce que nous aurons pour nous rappeler ce à quoi ressemblaient les fleurs, ce genre de fleur qui est tout en plastique". »*⁴⁰³

Lee BONTECOU, citée par Kirsten SWENSON, 2003

Cette affirmation de l'irréversible artificialisation de la nature est également au cœur du travail de l'artiste italien Piero GILARDI (1942-2023, Italie). Dans ses *Tapis-Nature*, il crée des praticables, des sculptures mi-tableaux, mi-reliefs qui reproduisent des morceaux de nature : plage de galets, jungle, parterre de fleurs, carrés de potager... D'un aspect kitsch, ces sculptures s'amuse en proposant une mimétique imparfaite, où la nature est aussi criarde qu'un rayon de supermarché. Pour cet artiste de l'Arte Povera, cette pratique du *Tappeti-natura* coïncide avec une prise de conscience écologique. Il décline également ce concept de « fausse nature » utilisable à l'envi, à travers une collection de vêtements, les *Vestido-Natura*, que portent des modèles lors de performances. Bien que conscient du caractère polluant de sa technique, GILARDI a employé le polyuréthane de 1963 à 1985. La porosité de ses volumes était ensuite dissimulée par la peinture : du vinyle, de la résine ou du latex saturé de pigments. Ce choix est lié à la capacité de ce matériau « *d'accueillir et d'interagir avec le*

<https://www.jstor.org/stable/20358106>

« Les poissons en plastique de Bontecou (et leurs dessins à la craie blanche sur papier noir) ressemblent tout autant à la baudroie qui brille pour attirer ses proies (fig. 8) qu'à l'art d'un « naturaliste étrange » venu « d'un laboratoire de savant fou ». Il en va de même des fleurs, qui tout aussi saisissantes de vraisemblance, évoquent également la flore démesurée du paysage post-apocalyptique en proie à l'explosion des films de science-fiction des années cinquante, en réponse à l'angoisse nucléaire. »

"Bontecou's plastic fish (and the white charcoal on black paper drawings of them), too, look as close to the anglerfish that glow to attract their prey (Fig. 8), as to the art of a "strange naturalist" from a "mad doctor's laboratory."²⁵ In addition, the flowers, while startling in their verisimilitude, conjure as well the outsized flora of the post-apocalyptic landscape rife in the explosion of fifties science fiction films, which respond to nuclear anxiety."

⁴⁰³ Kirsten SWENSON, "Like War Equipment. With Teeth: Lee Bontecou's Steel-and-Canvas Reliefs", *American Art*, vol. 17, No. 3, 2003, p. 72-81.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://www.jstor.org/stable/1215810>

"Just as there were gas masks and Nazi helmets involved in the steel-and-canvas sculpture, so the flowers in their way were saying "If you don't watch out, this is all we'll have to remember what flowers used to look like, this kind of flower that is made out of plastic"

Kirsten SWENSON relève également que, tout comme celui de l'artiste japonaise Yayoi KUSAMA, le travail de Lee BONTECOU avait été compris sous le label « *psychotic art* » par Edward T. Kelly.

Edward T. Kelly, « Neo-dada : A Critique of Pop Art », *Art Journal*, n°3, 1964, p. 192-201.

Les œuvres de ces deux artistes ont en commun, selon elle, une démarche obsessionnelle et un fond angoissé. Néanmoins ne réunir que des artistes féminines sous ce label de « *psychotic art* » ne va pas sans poser de problème et souligne une certaine dichotomie dans la réception des œuvres des artistes en fonction de leur genre au cours des années 1960.

corps »⁴⁰⁴. L'artiste avait donc conscience de l'apparente contradiction entre sa volonté d'éveiller le public à l'écologie et l'emploi de matières polluantes pour la réalisation de ses œuvres. Il a néanmoins persisté parce que ces matériaux ont des caractéristiques plastiques particulières. Ils peuvent être portés, manipulés, utilisés comme des éléments de mobiliers. Parce que ces matériaux entrent en relation avec le public, ils sont plus susceptibles de le rendre acteur de l'œuvre au même titre que l'artiste. La dualité entre le propos et le matériau employé alimente les réflexions sur la nature et l'humanité que l'artiste souhaite voir engager. Ironiquement, ce sont des déchets plastiques dans le lit d'une rivière qui vont faire croître la conscience écologiste de GILARDI. Dans un entretien en 2009 il affirme ainsi :

*« Le premier était un tapis de cailloux, comme un tapis de salle de bains ! Tout a commencé en me promenant près d'une rivière à Turin, j'y ai vu des galets envahis par des déchets, des plastiques. Alors, je me suis dit qu'il fallait que je prépare un petit morceau de rivière, avec ses galets, propre et confortable ! »*⁴⁰⁵

Piero GILARDI 2009

Ainsi son choix de matériaux épouse sa vision de l'art. Il entre en résonance avec sa pratique du *Happening* et de l'art protestataire. Les *plastiques* et plus généralement les polymères qu'il utilise sont en adéquation avec sa volonté de créer un art abordable. Les qualités haptiques du *plastique*, sa mollesse, génèrent une microsensorialité qui participe à la compréhension de l'œuvre et rendent perceptible le pouvoir symbolique des matériaux. Ce choix d'une substance artificielle issue de l'industrie et des savoir-faire technologiques entérine également un degré supplémentaire de refus de l'anthropomorphisme. Pour Piero GILARDI « *la technologie n'est pas simplement un outil, c'est aussi une forme de vie* »⁴⁰⁶, la prendre en considération en tant que telle permettrait de se détacher d'une pensée strictement autoréférentielle ou anthropocentrée.

Toutes ces réflexions sur le *plastique* et la pollution dans les années 1960 et une partie des années 1970 s'enracinent dans un contexte de guerre froide et de traumatisme où la crainte d'un holocauste nucléaire demeure fortement présente. Cette crainte est portée à l'écran par des films à large audience comme *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964, réalisé par Stanley KUBRICK. La démarche d'armement et la pression dissuasive qui s'installe incarnent non seulement la possibilité d'une guerre nucléaire mais aussi l'imminence de l'extinction de l'humanité dont la bombe lancée sur Hiroshima en 1945 n'aurait été qu'un amer avant-goût. La présence de l'arme nucléaire dans l'espace mondiale divise, elle bouscule les récits nationaux, modèle les relations internationales et ravive les récits eschatologiques. Ces narrations qui tiennent tout autant de la science-fiction que de la tradition religieuse sont omniprésentes dans la création

⁴⁰⁴ Andrea BELLINI, Piero GILARDI, *Entretien avec Andrea Bellini* (septembre 2001), dans Andrea BELLINI, Piero GILARDI, Carole HAENSLER (trad.), *Petit manuel d'expression avec la mousse polyuréthane*, éd. Centre d'art contemporain, Genève ; JRP/Ringier et Semiose, Zurich, 2012, p. 154.

⁴⁰⁵ Stéphane CORREARD, Timothée CHAILLOU, Piero GILARDI, « *Entretien/ Piero Gilardi – L'expression artistique comme forme de vie* », *Particules*, n°28, 2009, p. 6-7.

Stéphane CORREARD a été l'assistant de Piero GILARDI.

⁴⁰⁶ Stéphane CORREARD, Timothée CHAILLOU, Piero GILARDI, 2009, *ibid*, p. 7.

plastique. Elles ont un impact sur les perceptions des produits de la civilisation et de la nature. *Land art*, *earth art*, *Arte Povera* et *body art* se développent alors que croît un sentiment de danger à l'égard du vivant et de la nature. Certains artistes comme le japonais Tetsumi KUDO (1935-1990, Japon) expriment leurs sentiments contradictoires pour cette histoire, cette nature, ce vivant, refaçonnés par la présence du nucléaire et de l'électronique. Outre ses *happenings* où il met en scène la *Philosophie de l'impuissance* (1962) ou le *Harakiri de l'humanisme* (1963), il crée d'étonnantes sculptures où s'hybrident plantes, animaux et machines. Sous des dômes de *plastiques*, dans des serres, des cages ou des aquariums poussent d'étranges récoltes. Dans des pots horticoles poussent des sexes à l'allure de cactus, hérissés de puces électroniques. Le vert uranium et des couleurs vives aux accents chimiques composent sa palette. D'un point de vue formel, les formes organiques des tiges qui ploient et des tas de terre répondent aux lignes dures des boîtes et des cages. Certaines sculptures et installations ont une allure tombale ou déploient une esthétique du mort-vivant. Face à ce monde dystopique en *plastique* fluorescent semblable à des maquettes d'architecture loufoque ou à des dioramas futuristes, le spectateur est amené à méditer sur les errances de l'espèce humaine et à ne pas accepter les usages qui sont faits de la technologie. Dans cette grande parodie macabre et gaie, Tetsumi KUDO livre un portrait aussi ludique que dérangent d'une humanité hors-sol. Ses *Jardins greffés/ Pollution-cultivation-nouvelle écologie* (1970-1971) notamment, font explicitement référence aux pollutions nucléaires et technologiques.

Au-delà de ces esthétiques du déchet ou du contaminant, se pose la question de la fragilité de ces volumes réalisés en *plastiques*. En effet, moins solides que les matériaux traditionnels ils sont, le plus souvent, en proie à une détérioration accélérée. Aujourd'hui seule une fraction des objets en polyester réalisés par Alina SZAPOCZNIKOW sont encore existants. Les archives disponibles en ligne sur le site du muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie (Musée d'art moderne de Varsovie) nous apprennent que, déjà du vivant de l'artiste, cette fragilité posait des problèmes car de nombreuses sculptures ont été détériorées lors de leur présentation ou au cours de leur transport. En 1967, alors qu'une série de sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW doivent voyager des Etats-Unis d'Amérique jusqu'en Pologne, Beatrice PERRY (Sculptrice et marchande d'art, directrice de la Gres Gallery, Washington DC, née Beatrice GAIDZIK 1921-2011, Etats-Unis) met l'artiste en copie de ses échanges avec la DESA (Agence nationale polonaise d'import-export) et monsieur BROSOWA au sujet du convoyage des œuvres. Elle écrit :

« Je fais confiance aux deux messieurs [...] qui m'ont rendu visite pour vous avoir signalé l'état d'effritement des sculptures. Je les ai fait réparer plusieurs fois, mais le matériau ne tient tout simplement pas. C'est ce qui a découragé les acheteurs potentiels. Ils ont pourtant été très enthousiastes à propos de la sculpture en elle-même, mais pas du tout sûrs que le matériau puisse supporter d'être déplacé. Je crains que vous ne receviez des œuvres encore plus détruites [...] et ça me brise le cœur !

Voulez-vous toujours qu'elles vous soient renvoyées dans ces conditions et à quelle adresse ? »

Beatrice PERRY, 1967⁴⁰⁷

Le cas particulier de ce transport n'est pas un phénomène isolé : les sculptures de cette artiste sont régulièrement en proie à des détériorations lors des expositions. Par exemple, la sculpture *Table de café* est endommagée lors du XVIII^e Salon de la Jeune Sculpture en 1966, puis une autre de ses œuvres, un *Ventre-coussin* est abîmé lors de l'exposition internationale « La sculpture dans les parcs de Piešťany », Tchécoslovaquie 1969⁴⁰⁸, de même ses sculptures sont endommagées lors de leur exposition *Woolart : 36 artistes et la laine* à la Galerie-boutique Germain en 1972⁴⁰⁹. La fragilité de ces sculptures n'est pas sans impact, d'une part cela constitue un frein à la commercialisation des œuvres, mais également une entrave à leur visibilité : l'impossibilité de les transporter de façon sécurisée entraînant une restriction de leur monstration lors d'expositions publiques internationales. Cela a également une incidence sur la réception de son œuvre dont de multiples sculptures ne sont désormais connues que par la photographie sans qu'il soit toujours possible de bien comprendre les volumes et d'identifier l'iconographie photographique qui était contenue dans la résine.

Nombre des grands volumes de cette sculptrice sont aujourd'hui disparus, *Le Cœur de la ville* qui était l'œuvre phare de l'exposition *La Nature moderne* organisée par Pierre RESTANY et Michel RAGON au Palais de Glace à Paris en 1967 est introuvable, de même que *Photomaton* ou encore la sculpture monumentale *La société de consommation*.

Eva HESSE a également pu expérimenter les inconvénients des *matières plastiques*, notamment leur fragilité lors des montages et du transport. Certains dessins de ces sculptures tendent à montrer qu'elle avait anticipé cet écueil en concevant des sculptures démontables⁴¹⁰. Une commodité dont s'est parfois affranchie Alina SZAPOCZNIKOW en

⁴⁰⁷ Lettre de Beatrice PERRY, à Monsieur BROSOWA, du 16 Janvier 1967, muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie, Varsovie, Archives Alina Szapocznikow disponibles en ligne, illustration n°1472.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1410>

« I Trust the two gentlemen who visited me from the Polish National Import-Export Agency (DESA) reported you in regard to the crumbling condition of the sculptures. I have had them repaired several times but the material simply does not hold up. It is this that has discouraged prospective buyers. They have been most enthusiastic about sculpture themselves, but not at all sure that the material could stand being moved. I'm afraid you'll receive works destroyed as much but the trip home as by the trip to this country and it breaks my heart! Do you still wan them returned under those conditions and to what address? »

⁴⁰⁸ Lettre d'Anton PASTIRIK à Alina SZAPOCZNIKOW, du 13 Octobre 1960, muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie, Varsovie, Archives Alina Szapocznikow disponibles en ligne, illustration n°146.7

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1405>

⁴⁰⁹ Lettre de la Galerie-boutique Germain, à Alina SZAPOCZNIKOW, 1972, muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie, Varsovie, Archives Alina Szapocznikow disponibles en ligne, illustration n°1604.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1542>

⁴¹⁰ Eva HESSE, notes de l'artiste, Allen art collection, Oberlin, archive 1977.52.25B.

transportant sans ménagement certains de ses volumes à l'instar de la sculpture *Hommage à Komarov (L'apesanteur, 1967)* qui dépassaient largement de la galerie du toit de la voiture, lors de son transport pour une séance photographique en plein-air.

Une partie des volumes qui constituent aujourd'hui le *corpus* de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW ont dû faire l'objet de campagnes de restauration substantielles notamment dans le cadre de l'exposition itinérante *Alina Szapocznikow Sculpture Undone, 1955-1972*. Cette fragilité des polymères a donné lieu à une très abondante littérature relative à la conservation et à la restauration de ces *matériaux plastiques* et élastomères. La conservation de ces derniers, qui sont très présents dans les créations artistiques du second XX^e siècle, demeure un défi pour les galeries et les institutions muséales⁴¹¹. Pour certaines œuvres, notamment pour les sculptures d'Eva HESSE, les problématiques de conservation ont abouti à une politique de production de répliques ou de *fac-similé*.

II.2. Une pluralité des modes de production des sculptures en *plastique* qui infiltre différents courants artistiques

Largement associé au pop art, mouvement anglo-saxon qui a défrayé la chronique jusqu'au Japon, bousculant durablement la notion d'œuvre d'art par sa parenté avec le « *common object* », le *plastique* semble incarner l'esprit d'une époque. Cependant l'imagerie colorée du pop art et son aspect triomphal tendent parfois à faire oublier ses espoirs déçus y compris ceux issus des promesses du *plastique* (propreté, rupture avec le monde d'avant, contrôle, ...). Dans la seconde moitié des années 1950, le développement d'objets consommables en *plastique* agit comme un vecteur de polychromie dans l'univers quotidien. Une même profusion de couleurs se déploie dans la production artistique tant abstraite que figurative et trouve une cimaise dans la création dite « pop ».

À la fin des années 1950, des œuvres figuratives et colorées commencent à être exposées sous la bannière du « pop art » en Angleterre puis aux États-Unis. Ce vocable anglo-saxon est employé tout au long des années 1960 et 1970 pour parler d'œuvres d'art mettant en avant certains archétypes normalement associés à la culture de masse. Le mot « pop » est la contraction de « popular ». Un art « pop » suggère donc l'usage de techniques et de matériaux spécifiques issus de la culture populaire qui lui est contemporaine. Il induit également une ouverture à des publics moins élitistes de l'œuvre d'art.

Ainsi la notion de Pop Art présuppose l'accès populaire à une culture matérielle inédite produite massivement. Or, dans les années 1960 et 1970, cet accès demeurait variable d'un pays à un autre. Si le terme « pop art » s'est initialement forgé autour d'un mouvement

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :
<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/14280/no-title?ctx=f33150f6340b6a2eb58d60ab32d8950c223dfcab&idx=654>

Accession (1967) peut être séparée en deux pour le transport.

⁴¹¹ Le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM), Rome Italie, conserve plus de 1350 ouvrages dédiés aux œuvres en *plastique*, à la restauration et à la conservation d'œuvres en polymères.

Le catalogue est consultable en ligne sur le site du BCIN, base de données bibliographiques du réseau d'information sur la conservation.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :
<https://bcin.info/vufind/>

artistique, sa définition a migré et s'est dilatée au point d'intégrer des formes artistiques contradictoires⁴¹². Ainsi, il a pu amalgamer dans la sphère du pop art des œuvres qui utilisent les symboles de la consommation de masse non comme un élément de culture populaire, mais comme un vecteur d'exotisme ou de curiosité car les artistes qui les ont produites n'avaient pas accès à cette culture matérielle dans leur quotidien⁴¹³.

Cette étude envisage de s'intéresser à la création artistique à « l'heure du pop »⁴¹⁴. Ce choix cherche à concilier les spécificités de chaque expression artistique tout en les envisageant à travers cette notion de « pop » qu'il s'agisse d'œuvres associées au Pop Art, à l'Arte Povera, au (post-) minimalisme ou à tout autre tendance ou mouvement. Cela rend nécessaire une méthodologie particulière pour appréhender les œuvres⁴¹⁵.

Entre le milieu des années 1950 et 1973, les progrès technologiques et le développement de la consommation modèlent le paysage économique de nombreux pays occidentaux. Simultanément, ces pays sont témoins de la multiplication des emplois du *plastique* en art. La simultanéité de cette apparition peut être perçue comme le reflet d'une époque cherchant à rompre avec le passé. Usant de la liberté créative offerte par les nouvelles technologies de la plasturgie, les artistes renouent avec une forme d'idéal moderniste. Cependant, rejetant l'historicisme, il se distingue du modernisme des années 1930 et propose un contre-modernisme ou une actualisation du modernisme en imposant de nouveaux modèles esthétiques : du brillant, du net, du propre, du rond, de la transparence ou de la couleur pure.

II.2.1. Pop art : d'une tendance artistique locale à un phénomène planétaire

Lawrence ALLOWAY⁴¹⁶ (1926 - 1990) est un des premiers critiques et curateurs à parler de « *pop art* ». Ce terme ne désigne alors ni un mouvement, ni un courant ou un label, mais sert à définir l'attitude de certains artistes britanniques de *l'Independent Group*⁴¹⁷. Dans son

⁴¹² Un mouvement artistique suggère un ensemble d'artistes ayant des rapports entre eux et défendant une esthétique commune.

⁴¹³ Piotr PIOTROWSKI, *Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects In Eastern Europe In The 1960s?*, in Annika OHRNER [dir.], Catherine DOSSIN, Agata JAKUBOWSKA, [ET AL.], *Art in transfer in the era of pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, éd. Sodertorn University, Stockholm, 2017, p. 21-36.

⁴¹⁴ Annika OHRNER [dir.], Catherine DOSSIN, Agata JAKUBOWSKA, [ET AL.], *Art in transfer in the era of pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, éd. Sodertorn University, Stockholm, 2017.

⁴¹⁵ La première phase d'investigation aura pour but d'identifier ce qui, dans la culture matérielle propre à l'artiste, a pu fournir les éléments constitutifs d'une actualisation de la représentation de la réalité. Puis dans un second temps l'étude cherchera à déterminer comment ces éléments ont agi sur la nature de la représentation.

⁴¹⁶ Lawrence ALLOWAY, "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, février, 1958.

Lawrence ALLOWAY, "The Long Front of Culture", *Cambridge Opinion*, n° 17, 1959, p. 24-26.

Lawrence ALLOWAY, "Pop Since 1949", *Artforum*, vol.1, n°5, octobre, 1962.

Lawrence ALLOWAY, *American Pop Art*, éd. Whitney Museum of American Art & Macmillan, New York, 1974.

⁴¹⁷ Ces derniers, issus d'une formation académique, ont cherché à se positionner en tant qu'avant-garde en intégrant des formes issues de la culture populaire. Pour cela, ils ont puisé leur inspiration dans la publicité, l'industrie du cinéma, les technologies ou encore les formes, techniques et moyens de diffusion de la société de consommation.

court essai « *The Long Front of Culture* » (1959) il souligne que ces artistes tournent le dos à l'élitisme en embrassant des formes ou en choisissant des sujets en dehors de la culture canonique et en usant de techniques, technologies ou matériaux non traditionnels. Ainsi leur imagerie emploie de nouveaux symboles qui peuvent être compris par la plupart des publics percevant l'existence d'une *culture de masse*. Ces œuvres ne s'adressent plus à une élite éduquée par l'histoire de l'art, mais à un public élargi dont l'œil a été formé par la culture visuelle et les images médiatisées (photographies journalistiques, images télévisuelles ou issues du *merchandising*). Ils s'intéressent à l'imagerie populaire d'une façon incomparable⁴¹⁸ et leurs œuvres manifestent leur conscience d'une « *révolution du regard* » –pour reprendre l'expression forgée par Alain JOUFFROY (1928-2015 France)⁴¹⁹. Cette dernière, opérée par la *culture de masse*, aurait irréversiblement remodelé les attentes visuelles, mais aussi le mode de consommation et de lecture des images ou des œuvres. Pourtant, avant même que ne s'emballe son succès outre-Atlantique, le terme « pop art » fait l'objet de critiques par les artistes de l'Independent Group. Richard HAMILTON (1922-2011, Angleterre), un artiste membre de l'Independent Group, résume ainsi sa vision du Pop Art en 1967 :

« *Le Pop Art est :*
populaire (conçu pour une audience de masse)
transitoire (une solution à court terme)
extensible (une solution à court terme)
peu cher
produit en masse
jeune (destiné aux jeunes)
drôle
sexy
gadget
glamour
une belle affaire » ⁴²⁰

Richard Hamilton 1963

Par cette liste, il anticipe la déferlante de la seconde moitié des années 1960, lorsque l'expression « pop art » a muté. Il ne s'agit plus seulement d'un adjectif –certes substantiel– mais d'une façon de nommer un « mouvement » artistique. Le vocable commence à dévorer toute autre terminologie, sa sonorité qui éclate en bouche est sur toutes les lèvres. Elle incarne à elle seule une image de jeunesse tourbillonnante, naïve et révoltée, dont la vitalité s'exprime par l'explosion de la couleur et de la composition.

⁴¹⁸ Ce n'est plus le misérabilisme des Réalistes du XIX^e siècle qui empruntait à l'image d'Épinal, ni l'intimisme impressionniste mâtiné par l'expression photographique ou *l'effet d'étrangeté* recherché par les surréalistes à travers l'objet banal.

⁴¹⁹ Alain JOUFFROY, *Une révolution du regard, (à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains.)*, 1966, réed. Gallimard, Paris, 2008.

⁴²⁰ Richard HAMILTON, Lettre du 16 Janvier 1957, citée dans Jasia REICHARDT, *Pop Art and After, Art International*, n°VII, vol.2, 25 février, 1963, p. 43.

"*Pop Art is / popular (designed for a mass audience) / transient (short term solution) / expendable (short term solution) / low cost / mass produced / young (aimed at youth) / witty / sexy / gimmicky / glamorous / big business.* »

Pop art est une expression anglo-saxonne qui, dans l'esprit des peuples européens et latino-américains, s'associe parfois au sentiment d'un impérialisme culturel états-unien. Pourtant, ces aires géographiques sont elles aussi le foyer de nouvelles formes de figuration colorées où se mêlent la digestion de courants abstraits –qui ont marqué l'immédiat après-guerre ou le début du XX^e siècle– et l'émergence d'un intérêt pour les images médiatisées. Ces créations artistiques peuvent présenter une esthétique proche du Pop Art. Cela provoque un hiatus. D'un côté nombre d'artistes européens ou d'Amérique Latine refusent cette appellation jugée trop évocatrice de l'impérialisme anglo-américain et de productions artistiques qu'ils targuent de « complaisance », de l'autre, des critiques d'art et curateurs qui le perçoivent comme un concept élargi apte à traduire de façon pédagogique une grande tendance de l'art contemporain dans un contexte de mondialisation⁴²¹. Ces derniers mettent en avant une appétence pour l'actualisation de la transcription de l'expérience commune par l'appropriation de nouvelles formes issues de la bande dessinée, de la publicité ou de l'image en mouvement. Ils analysent également la capacité de ces formes d'art à influencer à leur tour la culture visuelle et matérielle.

II.2.1.1. Une production artistique en *plastique* qui dépasse les frontières du pop art

L'association la plus connue entre production sculpturale pop et « *plastique* » est sans doute celle de Claes OLDENBURG (né en 1929). Cet artiste états-unien, d'origine suédoise est une figure emblématique du pop art. A partir de 1962, il devient l'un des pionniers de la « *soft sculpture* », une sculpture qui n'utilise plus les matériaux résistants traditionnels, mais des substances molles. Ainsi, il reproduit des objets du quotidien transfigurés par l'avachissement et le changement d'échelle. Pour la réalisation de ses gigantesques interrupteurs, téléphones ou hamburgers, il emploie des *matières plastiques* diverses, s'amusant de leurs différents potentiels. *Floor Cake* de 1962 se présente comme une fort peu appétissante part de gâteau avec ses coloris sales et sa surface flétrie tandis que *Soft Pay Telephone* de 1963 évoque un travail de sellerie automobile soigné et que *Soft Light Switches, 1964*, se distingue par l'intensité de son rouge orangé d'un brillant graisseux. A trois années d'intervalle, l'artiste poursuit son travail en expérimentant les techniques.

La fadeur de *Floor cake* repose sur l'emploi d'une toile recouverte de peinture polymère synthétique et de latex tandis que sa forme ne doit son gonflant modeste qu'à un remplissage de mousse caoutchouc et de cartons lui conférant un aspect disharmonieux et inégal. Le rendu de sa surface témoigne de l'absorption de la teinte par l'étoffe, de la blancheur sourde du latex qui lui procure davantage l'aspect d'une page de magazine vieillie et froissée que la fraîcheur d'une pâtisserie réussie.

Soft Pay-Telephone, simule plus habilement ce qu'il représente : le revêtement d'un véritable téléphone public. Cependant, il devient presque illisible formellement par la faiblesse de son remplissage. Cette version du téléphone aujourd'hui conservée au Guggenheim Museum de New York, est composée d'une housse en vinyle épais dont la

⁴²¹ Vanessa THEODOROPOULOU [sous la direction de], Katia SCHNELLER [sous la direction de], Catherine DOSSIN, actes du colloque *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours, article Pop Art, Nouveau Réalisme, etc., Comment Paris perdit le pouvoir de nommer*, éd. de la Sorbonne, Paris 2013, p. 49-62.

Peter SELZ, « A symposium on Pop Art », *Arts*, avril 1963, p. 35-45.

Brian O'DOHERTY, « "Pop" Goes the New Art », *New York Times*, 4 avril 1962, p. 23.

Cité dans Hervé VANEL, *Roy Lichtenstein, Le parti communiste*, éd. Dominique Carré, Paris, 2013.

finition évoque le grain du cuir. Faiblement remplie de kapok (une fibre naturelle), la sculpture est maintenue verticalement grâce à un montage sur panneau de bois.

Soft Light Switches, dont l'enveloppe est également réalisée en vinyle, arbore un fini plus artificiellement lisse et homogène. La brillance de sa surface accompagne chacun de ses plis, coutures et dénivelés mais l'absence de support bois (comme pour le téléphone) induit une accumulation du rembourrage en Dacron® (fibre polyester) dans la partie basse de l'interrupteur accroché verticalement au mur⁴²² entraînant une déformation palpable. Si Claes OLDENBURG est une figure incontournable du « pop art », son œuvre prend essentiellement la forme d'œuvres uniques. Cependant ce travail s'organise déjà sur l'accumulation, la mise en scène et la sérialité.

Dans une périlleuse et hypothétique cartographie du pop art, les œuvres de Claes OLDENBURG et de Verner PANTON pourraient délimiter deux extrémités de la production « pop ». L'une ouvertement critique, tournée vers la pièce unique et arborant une esthétique travaillée par l'idée de laideur, l'autre joyeusement positive et ludique, créée en série, surprenante par sa frénésie colorée et ses formes invasives. Une telle cartographie est décevante aussitôt exprimée. Le goût commun de ces deux artistes masculins pour l'accumulation et l'affirmation polychrome offrant alors des contours trop restreints, inaptes à saisir la pluralité. Cette polarité est néanmoins intéressante pour étudier les rapports entretenus entre les notions de « sculpture » et « d'objet », d'œuvre d'art et de création fonctionnelle.

Parmi les artistes féminines mises en valeur par les deux expositions *Power Up*, *Female Pop Art* et *The World Goes Pop*⁴²³ certaines ont exploré la porosité des frontières entre « sculpture » et « design ». Ruth FRANCKEN (1924-2006) et Nicola L. notamment ont investi le champ de la sculpture fonctionnelle. Ainsi, le siège *Homme* conçu par Ruth STEINREICH dite FRANCKEN est également un objet emblématique du « pop ». Cette assise anthropomorphe offre un contraste saisissant avec le mobilier tout aussi célèbre pensé par

⁴²² Claes OLDENBURG « *Soft Light Switches* », 1964, vinyl et dacron, 120x120x9 cm. Nelson-Atkins Museum of Art-Kansas City

⁴²³ Depuis plus de quinze ans, les expositions dédiées au Pop Art tendent à rendre leur visibilité aux artistes féminines, c'est notamment le cas de ces deux expositions.

Gerald MATT; Belinda Grace GARDNER; KUNSTHALLE WIEN, *Power Up: Female Pop Art* [cat. Expo., Kunsthalle Wien; Phoenix; Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen], éd. DuMont Buchverlag, Cologne, 2011.

Jessica MORGAN; Flavia FRIGERI; David CROWLEY; [et Al.], *The World Goes Pop* [Cat. Expo.], ed. Tate publishing LTD, Londres, 2015.

D'autres expositions reprennent également cette thématique voir notamment les références suivantes. UNIVERSITY OF THE ARTS; SHELDON MUSEUM OF ART; BROOKLYN MUSEUM OF ART; TUFTS UNIVERSITY ART GALLERY, [et Al.], *Seductive Subversion Women Pop Artists 1958-1968* [Cat. Expo, University of the Arts, Philadelphia; Sheldon Museum of Art, Lincoln, Brooklyn Art Museum, Brooklyn, Tufts University Art Gallery, Medford,], éd. Philadelphia University of the Arts, Philadelphie, 2010.

Virginie DEVILLEZ; Kalliopi MINIODOUKI, *Pop Impact-Women Artists* [cat. Expo. Maison de la culture, Namur], éd. Luc Pire, Bruxelles, 2015.

Mona HADLER; Kalliopi MINIODOUKI, *Pop Art and Beyond: Gender, Race, and Class in the Global Sixties*, éd., Bloomsbury Visual Arts, Londres et New York, 2022.

Allen JONES (né en 1937) un an plus tôt. Alors que le sculpteur britannique donne à ses *Chaise, table et porte-manteau de 1969* des allures érotiques d'un mauvais goût assumé, Ruth FRANCKEN insuffle de la poésie à son corps pétrifié.

Les œuvres d'Allen JONES, longtemps restées dans la collection privée du milliardaire Gunter SACHS, sont constituées de mannequins en fibre de verre peinte, réalisés par l'artiste. Hyperréalistes, par leur échelle à taille réelle, leurs détails dans la réalisation des cheveux, des cils et des carnations, ils incarnent une vision idéalisée et « pornifiée » du corps féminin. Les trois mannequins se distinguent par leur incroyable longueur de jambe, un fort étranglement de la taille mettant en valeur des hanches pleines et des fesses rebondies, écho formel de leur poitrine charnue et retroussée. Ils sont habillés de façon provocante, avec des vêtements en cuir peu couvrants évoquant une vision commerciale de l'érotisme. La table est constituée d'un mannequin de femme agenouillée, vêtue de bottes à talons, de longs gants et d'un short à taille haute, en train de se mirer. Une simple plaque de verre posée sur ses fesses et ses épaules sert de plateau à cette table. Quant à la chaise, son assise est formée d'un coussin sanglé au corps d'une femme allongée sur le dos, les jambes pliées et remontées contre sa poitrine. Ce trio de sculptures est ambigu, pour l'artiste il s'agissait de dénoncer par l'absurde la société de consommation et l'industrialisation du canon féminin pourtant, cette œuvre où les femmes sont en position de soumission a été en proie à de nombreuses critiques par des groupes féministes. En effet même s'il s'agit d'une remise en cause, il reproduit et amplifie ce qu'il condamne. Ce mobilier houleux est une pièce unique, elle a inspiré KUBRICK pour la conception du décor du film *Orange Mécanique*⁴²⁴.

La chaise anthropomorphe de Ruth FRANCKEN est éminemment différente. Elle convoque un imaginaire surréaliste. Il ne s'agit pas de formes idéalisées mais d'un modelé réaliste obtenu grâce au moulage en plâtre d'un homme assis. « *L'effet d'étrangeté* » demeure dans la fragmentation de ce corps. Vue de dos, la sculpture représente un homme sans cou ni tête. On perçoit le volume des muscles du dos, des épaules, le galbe des fesses, des jambes et le détail des pieds en extension. De face, le corps est comme évidé pour laisser place des surfaces planes pour l'assise et le dossier. L'utilisateur de cette chaise s'assoit littéralement sur les genoux de la sculpture. Cette assise dispose d'un piétement stable qui s'inscrit dans le prolongement du corps. La première version de cette œuvre a été créée en 1970 à l'invitation d'Éric et Xiane GERMAIN pour l'ouverture de leur galerie spécialisée dans l'édition de mobilier d'artiste. Une première édition voit le jour en 1971, elle est réalisée en mousse de polyuréthane moulée et en inox poli, une seconde mise en production plus importante (300 exemplaires) sera réalisée par la GALERIE X mais cette fois-ci en polyester laqué et en acier chromé. Cette chaise montre le corps d'un être humain comme en lévitation, intitulée *Homme*, sa morphologie se veut asexuée, l'effacement de la partie avant du corps rend indistinct le sexe, le torse ou la poitrine, la surface lisse gomme toute pilosité. Il s'agit d'un Homme au sens générique et non d'un homme dans son acception genrée.

Les liens morphologiques entre mobilier et corp humain sont nombreux. Conçues par les humains et pour les humains, les formes des meubles lui sont comme adressées. Cependant

⁴²⁴ Stanley KUBRICK, *A Clockwork Orange*, 1971.

Au début du film dans la scène au Korova Milk Bar, les protagonistes dégustent leur cocktails sur le corp de statues érotiques.

depuis de début du XX^e siècle, le glissement anthropomorphique perceptible dans le dessin de ces derniers a évolué vers une *mimêsis* plurielle. La chaise *Homme* est bien différente du *chiffonnier anthropomorphique*, en bois gainé de galuchat imaginé par André GROULT en 1925. Ici la forme humaine est présente dans ses détails, mais le profil général de la chaise demeure résolument moderne, il évoque celui de la *Panton Chair* éditée par VITRA (1967) d'après un design de Verner PANTON (1960). Ce modèle emblématique au dessin affûté était réalisé dans un *plastique* moulé en une seule pièce. Ruth FRANCKEN en reprend l'épure et l'assise en porte-à-faux, mais ne réalise cependant pas la même prouesse technique en optant pour une réalisation bi-matière.

Quelques années plus tôt, en 1967, l'artiste Alina SZAPOCZNIKOW adoptait également l'alliance des matériaux pour la réalisation de sa chaise anthropomorphe restée au stade de prototype. Suspendue à un monopied métallique en forme de fer à cheval, l'assise vue de profil se présente comme une chaise au dossier fortement incliné. L'angle de l'assise et du dos est adouci par une importante masse dont la forme demeure indistincte. L'impact visuel est plus significatif de face. La trace d'un corps s'y distingue avec évidence. Alors que Ruth FRANCKEN avait bâti l'extérieur de sa chaise avec les volumes pleins d'un corps humain, Alina SZAPOCZNIKOW modèle l'assise de son siège par les formes évidées d'un corps. Il se dessine en creux des formes plus ostensiblement féminines. L'utilisateur de cette chaise ne vient pas s'asseoir sur quelqu'un autre, il s'installe à *la place* d'une personne absente. C'est une sculpture de *l'inframince* qui permet de nouvelles zones de contacts, des possibilités inédites de corps à corps entre présence et absence. Il s'en dégage virtuellement une impression de confort –celle de la place encore chaude– mêlée à un sentiment d'intrusion. La trace est celle d'un seul corps. Il ne s'agit pas d'une abstraction d'être humain, arborant des mensurations moyennes propres à s'adapter au plus grand nombre, mais d'un petit corps féminin tronqué aux cuisses et au cou. La mollesse des chairs de celui ou celle qui s'assoit dessus ne peut qu'imparfaitement épouser les creux du corps absent, c'est une situation inconfortable, qui rappelle sans cesse à l'utilisateur que ce n'est pas sa place. À l'opposé, il ou elle expérimente également une intrusion dans son propre corps. Les saillies et boursoufflures de la matière qui ont laissé place au poids d'un corps dénudé sont demeurées intactes. L'espace qui sépare les deux cuisses est largement visible par sa forme négative, le vide est matérialisé par un surplus de matière. En s'asseyant dessus avec des vêtements, le corps de l'utilisateur est comme colonisé. Ses zones de vide, comme le sillon fessier, deviennent à leur tour des espaces de remplissage et de contact.

Les chaises d'Alina SZAPOCZNIKOW et de Ruth FRANCKEN sont les œuvres de sculptrices⁴²⁵. Elles sont une parenthèse fonctionnelle au sein d'un travail essentiellement tourné vers l'œuvre unique.

Un abus de langage tend parfois à assimiler toute œuvre en *plastique* à une œuvre pop art. Le *plastique* étant un matériau du quotidien utilisé par les classes populaires et consommé en masse il est donc aisé de le relier systématiquement au pop art. Pourtant, si les artistes de cette mouvance ont fait un usage extensif de ces matériaux, ils ne sont pas

⁴²⁵ Sarah WILSON, *Alina Szapocznikow in Paris : worlds in action and in retrospect*, dans Agata JAKUBOWSKA [dir.], *Alina Szapocznikow Awkward Objects*, éd. Museum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, 2011, p. 211 -228.

les seuls à se les être appropriés. Certaines tendances, comme le minimalisme, l'Art and Space, l'art cinétique ou optique ont fait du *plastique* un élément matériel majeur au sein de leurs productions. Leur emploi de ces matériaux composites relève d'une logique différente et s'appuie tout particulièrement sur les qualités optiques des *plastiques*. De même certaines créations ont été associées au pop art au corps défendant des artistes. Ce refus qui pourrait être interprété comme une coquetterie peut néanmoins attirer l'attention du spectateur ou du lecteur. En effet, cette volonté de césure traduit un double regard à la fois sur leur propre pratique et sur la notion même de pop art. En s'intéressant par exemple à des artistes de la scène française qui ont été présentés lors des expositions *Mythologies Quotidiennes*⁴²⁶ (1964) et *Mythologies Quotidiennes 2*⁴²⁷ (1977) le refus de l'étiquette *pop art* est exprimé presque unanimement par les participants. Le nombre d'artistes qui exprime ce rejet est significatif : ils se démarquent d'une tendance qu'ils tiennent pour essentiellement américaine. Cette mise à l'écart tient non seulement au contexte historique d'une remise en cause du pouvoir hégémonique américain, à une prise de position dans le contexte de la guerre froide, mais aussi parce qu'à leurs yeux, le « pop art » est inapte à traduire leur réalité. Ils dénoncent notamment que cette production artistique se limite à la création d'images statiques, là où eux souhaitent créer un art de la vie. De plus certains artistes comme Gilles AILLAUD et Edouardo ARROYO ont pensé leur travail en opposition au pop art par leur velléité de faire de l'art un outil de transformation sociale. Pourtant les artistes de la figuration narrative, de la nouvelle figuration ou du Nouveau Réalisme ont parfois été compris comme des artistes du « pop art à la française ». Cette assimilation produit un biais dans la compréhension de ces productions, mais il reste identifiable et compréhensible. En effet, les artistes français des années 1964-1977 avaient connaissance des productions artistiques états-uniennes et leur expérience de vie, leur accès à certains produits et commodités étaient assez proches de ce qui pouvait se trouver outre-Atlantique.

L'inadéquation de l'appellation pop art devient plus problématique lorsqu'elle tend à désigner des *corpus* d'œuvres qui ont été produits dans certains pays d'Amérique Latine qui ont affirmé leur scission vis-à-vis des États-Unis ou dans certains pays mitteleuropéens faisant partie de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. En effet, ces pays cherchent à exister eux-mêmes comme des centres de production artistique. Matériellement, dans ces espaces géopolitiques, les conditions culturelles et artistiques ne sont pas, à cette époque, propices à une réception féconde du pop art états-unien ou du pop art anglais.

Sur le plan théorique le pop art est enraciné dans la culture matérielle de la production de masse mais il est également associé à une révolution formelle fondée sur la remise en question de certaines pratiques dites d'avant-gardes. Au premier rang des pratiques contestées trône sans doute la peinture gestuelle abstraite. Très présente dans les galeries d'art et constituant une part importante des achats institutionnels, elle est accusée d'occulter toutes autres propositions artistiques et de diffuser un « art pour l'art » destiné à un public élitiste. En réaction à l'institutionnalisation de certaines pratiques, de jeunes artistes qui aspirent également à la reconnaissance se radicalisent à travers des propositions plastiques

⁴²⁶ Gérald Gassiot-TALABOT, Marie-Claude DANE et François MATHEY, *mythologies quotidiennes* [cat. Expo.], éd. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1964.

⁴²⁷ Gérald Gassiot-TALABOT, Jean-Louis PRADEL et François MATHEY, *mythologies quotidiennes 2* [cat. Expo.], éd. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977.

Alina SZAPOCZNIKOW fait partie des près de quatre-vingt-dix artistes exposés lors de cet événement. Elle compte parmi les rares femmes de cette sélection aux côtés de Jacqueline DAURIAC, Lourdes CASTRO, Béatrice CASADESUS et Véronique BIGOT.

abstraites ou figuratives en rupture avec cette abstraction gestuelle américaine ou ce tachisme à la française. La multiplication des gestes figuratifs interpelle. Comment comprendre le retour à la figuration dans les pays alliés lorsque les défenseurs institutionnels de la figuration sont les pays communistes ? Cet élément est dans la tête de chaque théoricien qui cherche alors à saisir ces nouvelles expressions artistiques. Leurs écrits portent la trace de leur volonté de signifier leur sympathie ou au contraire d'exprimer leur scission par rapport au réalisme socialiste de l'Union soviétique.

Dans une vision progressiste de l'art occidental, l'œuvre qui s'était émancipée du support, de la couleur locale et du naturalisme ne pouvait qu'évoluer vers un degré d'abstraction supérieur. Au contraire, en URSS, l'esthétique abstraite issue du Purisme, du Constructivisme ou du Suprématisme était rejetée car elle ne correspondait pas à l'imagerie que souhaitait défendre cette nation nouvellement agrandie.

Ainsi le choix de l'adoption d'un style abstrait ou figuratif se teintait d'une dimension politique ou idéologique particulière à chaque pays. Ces disparités ont un impact significatif sur la diffusion des modèles ainsi que sur leur réception en fonction de dénominateurs culturels communs. Cela signifie en pratique que proposer une œuvre abstraite qui tournerait le dos aux formes adoucies par les grands centres de production de discours sur l'art était entendu comme une rébellion contre une hégémonie culturelle. Perception qui pouvait conduire en fonction des centres de productions soit à une immédiate approbation, soit à une invisibilité sur la scène artistique. Ainsi par exemple, le travail cinétique de Martha BOTO, une artiste d'origine Argentine, sera particulièrement remarqué en 1961 lors de l'exposition internationale *New Tendencias* à Zagreb, parce que le public yougoslave qui ne connaissait pas le cinétisme pouvait se l'approprier en utilisant comme clé de lecture sa connaissance des abstractions issues des avant-gardes russes. Au contraire, en France, le travail de Martha BOTO qui s'est installée à Paris était associé à celui de Duchamp et aux œuvres « pop » pour son usage des matières *plastiques* des technologies et des lumières. Ainsi, d'un bout à l'autre de l'Europe la dimension « pop » de son travail n'était pas nécessairement perçue. La réception de son travail en Argentine était également conditionnée par un autre récit national sur l'art.

L'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW est plus difficile à appréhender car elle recouvre une réalité matérielle plurielle. Des œuvres en plâtre qui épousent les canons du réalisme socialiste, de petits volumes organiques qui rappellent ceux d'Henry MOORE, des assemblages tantôt évocateurs des surréalistes ou de RAUSCHENBERG, des œuvres en *plastique* lumineuses ou opaques, des œuvres textiles, etc. Au sein de ses créations en *plastique* certaines sont en résine de polyester, d'autres en polyuréthane, certaines sont fonctionnelles et d'autres non ; certaines sont hétérogènes d'autres monolithiques. Issues d'intuitions différentes, elles se déclinent en série explorant des pistes plastiques et théoriques variées.

De son vivant, Alina SZAPOCZNIKOW parvient à exposer essentiellement en France et en Pologne, deux pays où son travail connaît des reconnaissances et une fortune critique distincte. Alors qu'en Pologne son travail est encore très largement associé au Surréalisme, en France le critique Pierre RESTANY l'inclut sous la bannière du Nouveau Réalisme. Plus récemment cette artiste a été présentée au sein d'expositions collectives ayant trait au Pop Art. De nouveaux discours sur ce mouvement tendent à faire émerger plusieurs centres de production qui ont à voir avec la représentation du monde moderne caractérisé par l'essor

d'une culture de masse qu'il s'agisse de Iparterv Circle en Hongrie, des Polymatéralistes italiens, des nouveaux réalistes en France, d'Equipo Crónica en Espagne.

Cet élargissement ne suffit pas à englober tous les artistes ayant travaillé le *plastique*. minimalisme, art cinétique, Gutaï, Ground Zéro, Arte Povera ou encore d'autres mouvements et groupes artistiques moins médiatisés ont également fait usage des polymères dans leurs œuvres. Au cours des années 1960 et 1970, la « maîtrise » des matériaux emprunte de nouveaux chemins qui seront notamment couchés sur le papier par l'artiste conceptuel américain Richard SERRA. Sa *Verb List Compilation : Actions to Relate to Oneself* conçue entre 1967 et 1968 puis publiée dans le journal *Avalanche* en 1971 est désormais célèbre. Elle contient 84 propositions dont de nombreux verbes d'action et d'état⁴²⁸ mais ne fait apparaître ni « graver », ni « modeler » ni tout autre geste attendu pour la création d'une œuvre. Certaines de ces actions comme « étirer » ou « rebondir » semblent faire écho au travail des matières polymères –caoutchouc vulcanisé et latex– que SERRA utilise entre 1966 et 1968, après avoir étudié l'art en Italie et découvert l'Arte Povera.

En effet le spectre d'utilisation du « *plastique* » en sculpture dans les années 1960 et 1970 dépasse le simple cercle des productions associées au pop art pour coloniser tous les mouvements. Étonnamment l'Arte Povera italien connu pour son emploi des matériaux pauvres et périssables (des aliments, des excréments, des argiles, des végétaux, ...) s'est également attaché aux *matières plastiques*. Ce choix est d'autant plus troublant que ces artistes revendiquaient –pour leur introspection au cœur de l'homme et de la nature– recourir à des formes primordiales dont la réalisation nécessitait un retour au geste « primitif »⁴²⁹.

⁴²⁸ « *to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to dapple, to crumple, to shave, to tear, to chip, to split, to cut, to sever, to drop, to remove, to simplify, to differ, to disarrange, to open, to mix, to splash, to knot, to spill, to droop, to flow, to curve, to lift, to inlay, to impress, to fire, to flood, to smear, to rotate, to swirl, to support, to hook, to suspend, to spread, to hang, to collect, of tension, of gravity, of entropy, of nature, of grouping, of layering, of felting, to grasp, to tighten, to bundle, to heap, to gather, to scatter, to arrange, to repair, to discard, to pair, to distribute, to surfeit, to compliment, to enclose, to surround, to encircle, to hole, to cover, to wrap, to dig, to tie, to bind, to weave, to join, to match, to laminate, to bond, to hinge, to mark, to expand, to dilute, to light, to modulate, to distill, of waves, of electromagnetic, of inertia, of ionization, of polarization, of refraction, of tides, of reflection, of equilibrium, of symmetry, of friction, to stretch, to bounce, to erase, to spray, to systematize, to refer, to force, of mapping, of location, of context, of time, of carbonization, to continue* »

« *rouler, rabattre, plier, emmagasiner, courber, raccourcir, tordre, tacher, froisser, limer, déchirer, buriner, fendre, couper, sectionner, gauchir, enlever, simplifier, différer, déranger, ouvrir, mélanger, éclabousser, nouer, renverser, s'affaisser, couler, cintrer, lever, incruster, presser, chauffer, noyer, rayer, tourner, tourbillonner, soutenir, crocher, suspendre, étendre, pendre, ramasser, de tension, de gravité, d'entropie, de nature, de groupe, de couche, de feutrage, saisir, resserrer, lier, entasser, assembler, étaler, arranger, réparer, rebuter, coupler, distribuer, gorger, compléter, enclorre, entourer, encercler, cacher, couvrir, emballer, creuser, amarrer, serrer, tisser, joindre, adapter, laminier, agglomérer, pivoter, repérer, élargir, diluer, allumer, moduler, distiller, d'ondes, d'électromagnétique, d'inertie, d'ionisation, de polarisation, de réfraction, de simultanéité, de marées, de réflexion, d'équilibre, de symétrie, de friction, étirer, rebondir, gommer, vaporiser, systématiser, rapporter, forcer, de cartographie, de lieu, de contexte, de temps, de carbonisation, continuer* »

⁴²⁹ Il s'agissait cette fois-ci de ne pas reproduire la tentative états-unienne de l'exposition « Primary Structures », Jewish Museum de New York, 1966.

Cette exposition réunissait des artistes états-uniens issus de tendances minimales ou conceptuelle ainsi que anglais issu de la génération des *young british artists*. Comprise comme une affirmation du minimalisme en art, cet événement réunissait des œuvres unies par un même dépouillement

Cet engouement *matériologique* peut être relié à un contexte géographique particulier où les polymères issus de la pétrochimie étaient abondants au cours des années 1960.

Parmi eux, Gilberto ZORIO (né en 1944), Pino PASCALI (1935-1968) et Piero GILARDI (1942-2023) ont particulièrement intégré ces matières « *plastiques* » à leur travail en volume. Sous leurs mains armées de gants, ces matériaux affirment leur dimension synthétique. L'évidence de l'artificialité servant de fondement matériel propre à manifester l'impossibilité d'une épistémologie de la nature. Au sein de leur création le *plastique* est choisi car son apparence est présumée trompeuse. La mise en évidence du *faux* participe d'une transformation active. En effet, ce groupe d'artistes imprégnés de culture matérialiste historique s'accroche à la XI^e note des *Thèses sur Feuerbach* (Karl MARX, 1845) : « *Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer.* » Ils refusent le statut de spectateur, tant aux artistes qu'à leur public et dans un contexte marqué par la prégnance des idéaux marxistes ils se réclament d'une « pauvreté volontaire », ou d'une « simplicité choisie ». Pour cela, ils tournent le dos aux accumulations pop et surréalistes pour se concentrer sur un dépouillement formel.

Une partie de leur travail semble tourné vers ce que HEGEL nomme la « *Première forme de la tendance à de l'art* ». Ce choix les conduit à produire des formes issues de la « *construction instinctive* » tels que les nids et les gîtes –les *igloos* de Mario MERZ ainsi que la première exposition d'Arte Povera « *Arte Abitabile* »⁴³⁰ semblent être une mise en application directe de cette tendance. Au contraire, les emplois du « *plastique* » chez les artistes de l'Arte Povera semblent reposer sur « l'autre côté de la tendance à l'art ». Pour décrire la « *Première forme de la tendance à de l'art* », HEGEL prend l'exemple de la toile d'araignée qu'il définit comme une « arme » des animaux conçue à partir d'eux-mêmes. Il écrit :

« *De tels animaux, qui s'approprient leurs armes même à partir d'eux-mêmes, détachent en cela d'eux-mêmes ce qui est en fait, en vérité, de productions d'eux-mêmes, qui, en même temps, se séparent d'eux, que ceux-ci séparent d'eux-mêmes.* »⁴³¹

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, vers 1817

Alors que les abris, coquilles, et structures des artistes de l'Arte Povera privilégiaient principalement les matériaux naturels organiques ou minéraux⁴³², ces mêmes artistes semblent s'emparer du *plastique* pour concevoir leurs « armes » de transformation du monde. Aussi cet élément peut être mis en lien avec le travail théorique de Germano CELANT, qui a accompagné l'Arte Povera et l'a qualifié de « guérilla ».

géométrique, nées d'une grande sophistication technique. Les artistes de l'Arte Povera militent quant à eux pour une autre forme d'épure guidée par la nécessité et la précarité des moyens à leur disposition.

⁴³⁰ Toujours en réaction à l'exposition « *Primary Structures* », des artistes italiens qui feront partie par la suite de ce qu'on nomme l'arte povera, organisent l'exposition « *Arte Abitabile* » ou *Art Habitable*, en Juin 1966 à la Galerie Sperone de Turin.

⁴³¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Bernard BOURGEOIS [trad.], *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. J. Vrin, Paris, 2004, p. 688.

⁴³² Cette proposition artistique a également mêlé l'idée d'arme et d'habitat et a donc conjugué matériaux naturels et matériaux artefacts.

« Le choix d'une expression libre engendre un art pauvre, lié à la contingence, à l'événement, au présent, à la conception anthropologique, à l'homme « réel » (Marx). C'est là un espoir, un désir réalisé de rejeter tout discours univoque et cohérent (...) car l'univocité appartient à l'individu et non pas à « son » image et à ses produits. »⁴³³

Germano CELANT, 1967

Ce texte publié en 1967 est considéré comme le Manifeste de l'Arte Povera, il fait de la « guérilla » le mode opératoire des artistes qui s'en réclament. La bataille se livre à l'aide d'armes précaires que chacun peut se procurer. Ce pavé + salade⁴³⁴ jeté dans la mare est remarqué instantanément et conquiert très rapidement les milieux artistiques et institutionnels italiens. Cette « avant-garde » artistique est en premier lieu une expression locale, l'œuvre d'artistes transalpins avant de gagner une notoriété internationale. La diffusion élargie de l'initiative anticonformiste italienne est le point de départ d'une réception plurielle⁴³⁵. L'Arte Povera devient lui aussi une source d'inspiration en ce qui concerne l'emploi des *matières plastiques* qui sont choisies justement pour leur modestie, leur caractère de déchet, en somme leur absence de noblesse.

II.2.1.2. Une sculpture kitsch

Après la Seconde Guerre mondiale, les injonctions performatives à l'égard des femmes évoluent. L'idéal conservateur de la « fée du logis » cède peu à peu la place au culte du corps et de la beauté. Les sociétés prospères d'Amérique et d'Europe sont marquées par l'individualisme. Le modèle social et identitaire ne se construit pas seulement à travers l'appartenance à un groupe, il prend appui sur des représentations médiatisées et normatives du corps ainsi que des comportements. L'apparition de nouveaux appareils dans l'univers quotidien conditionne les habitudes. La généralisation des pèse-personne domestiques par exemple donne aux membres d'une même famille la possibilité de suivre leur poids en dehors des visites médicales. Le poids n'est alors plus seulement une question de santé, c'est une mesure sur laquelle il est possible d'influer et un repère pour la comparaison. Dans ce contexte d'abondance la minceur devient un critère de beauté discriminant auquel se conforme notamment la poupée Barbie®.

⁴³³ Germano CELANT, « Notes pour une guérilla », *Flash Art*, n°5, 1967, cité dans Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, Vanessa MORISSET, Florence THIREAU, *arte povera, Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, une période*, en ligne, 2001-2010. Dernière consultation en ligne le 18 octobre 2023 :

<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

⁴³⁴ Il s'agit ici d'un clin d'œil à l'une des œuvres manifeste de l'Arte Povera ;

Giovanni ANSELMO, *Senzo titolo (Struttura che mangia)*, (Structure qui mange), 1968, granit, fils de cuivre et laitue fraîche, 70 x 23 x 37 cm, Centre Pompidou, Paris.

⁴³⁵ Richard FLOOD ; Frances MORRIS, [cat. Expo.] *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, éd. Tate Publishing, Londres, 1999.

Jean-Louis FABIANI, « Le riche territoire de l'arte povera », *Les territoires de l'art*, n°2, vol 24, 2002.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2002-v34-n2-socsoc596/008132ar/>

La fameuse poupée en *plastique* dont la commercialisation ne cesse de croître au cours des années 1960 cristallise un phénomène parfois perçu comme une réification des corps, notamment féminins. Support de la projection enfantine, ces poupées font l'objet de critiques en raison des canons qu'elles popularisent. A partir de 1961 Barbie® n'est plus seule. Mattel® fait face aux critiques et vend également sa « *Familly and friends* ». Le type physique comprend des variations, mais l'idéalisation reste de mise. Ainsi plusieurs personnages font leur apparition : Ken® est un homme musclé ; les trois sœurs de Barbie –Skipper® l'adolescente, Chelsea® l'enfant, et Kelly® le bébé– sont déclinées en différentes carnations, couleurs d'yeux et de cheveux. À ce groupe familial s'ajoutent les amies de Barbie® –Midge® la rousse à taches de rousseurs, Christie® à la peau sombre et aux cheveux crépus– ainsi que celles de Skipper® –comme Fluff® l'adolescente sportive.

Le monde de Barbie® met en avant des canons de beauté précis où les corps sont fuselés, les tailles exagérément fines, les pieds petits et arqués. Sur leurs corps, les cuisses ne se touchent pas, les articulations, bien que présentes, sont gommées. Point de genou cagneux ou de fesses creuses, seulement des ventres plats sans nombril, des bustes sans aréoles voire sans poitrine, des cous gracieux qui valorisent la projection du visage. Le port de tête met l'accent sur une face au nez minuscule, droit ou parfois retroussé mais jamais crochu, bossu, épaté ou prononcé. Les yeux sont immenses, ourlés de cils fournis, ils sont maquillés en permanence, de même que les fins sourcils et la bouche dessinée.

Entre les années 1960 et la fin des années 1970 Barbie® ne cesse d'évoluer. Son canon incarne des critères esthétiques changeants de la Barbie® timide des années soixante, qui écoute son interlocuteur en le regardant de son regard en biais et un peu mièvre, à celle des années soixante-dix dont l'iris est au centre des orbites. Le regard droit devant lorsqu'elle conduit sa voiture ou son *camping-car*, le changement est évident. Il traduit non seulement des évolutions d'ordre corporelles mais aussi comportementales, il accompagne les mutations de la société. Pourtant les activités principales de Barbie® n'ont pas toutes connu de révolution majeure. Certaines caractéristiques font partie de son ADN : elle vit avec sa famille unie, elle a une vie amoureuse avec Ken et partage sa vie avec de nombreuses amies avec qui elle voyage, fait du shopping et des essayages. Le rapport de Barbie® à la mode est très intense d'ailleurs, dès les années 1960, Mattel® commercialise des mallettes de transport qui, une fois ouverte, comprennent trois compartiments dont le principal sert de penderie pour les poupées.

Il s'agit de mannequins, leurs vêtements s'inspirent des tendances, de modèles de grands créateurs mais aussi de l'allure de certaines femmes ayant une forte notoriété. Entre 1960 et 1965 ce sont des personnalités comme Jacqueline KENNEDY-ONASSIS qui semblent inspirer le vestiaire de Barbie® fait de tailleurs, de chapeaux, de lunettes de soleil et boucles d'oreilles à l'imitation de perles. Pourtant à la même époque les poupées adolescentes Skipper, Skooter, Fluff et leurs amies incarnent une tout autre culture, celle d'une jeunesse branchée et vitaminée⁴³⁶. Elles ont des panoplies de plage, des tenues de sport, des teddys à bord

⁴³⁶ Des vêtements pour Skipper® et Fluff® sont commercialisés indépendamment des poupées. Au dos de l'emballage de ces accessoires collectionnables est inscrit « *Jeune ! Vivant ! Actuel ! Skipper et sa nouvelle amie Fluff, vont dans pleins d'endroits et ont beaucoup de fun ! Leur nouvelle mode junior présente les caractéristiques spéciales des « vêtements d'action » du matériel de jeu pour passer du bon temps ! [...]* »

“*Young ! Lively ! Now ! Skipper and friend Fluff go lots of places, have lots of fun ! Their new junior fashions feature special “action-outfits” with play-along gear for extra good times ! [...]*”

côte colorés, de grandes chaussettes. Si elles peuvent aussi avoir dans leur garde-robe des tenues de petites filles modèles, leurs accessoires les renvoient inévitablement vers le domaine du fun : elles font du surf, du skate ou s'occupent d'animaux.

Ces influences diverses qui se croisent au sein des différentes poupées tendent à montrer que l'univers de Barbie® fonctionne également parce qu'il explore plusieurs possibilités à chaque fois pour assurer son succès commercial. Ainsi Barbie® sera *swing* dans la seconde moitié des années 1960, puis *Hippie* au début des années 1970 avant de devenir *disco*. Les changements de garde-robe s'accompagnent de petites modifications morphologiques, mais de grands changements d'activités et de décors. Néanmoins, ces apparentes variations de caractéristiques mettent au goût du jour les attentes supposées du public. Elles n'ont pas originellement pour objectif de donner à voir la diversité des canons corporels possibles. La poupée s'organise toujours autour d'une jointure à boule ventrale qui en assure la mobilité du buste. Une pareille articulation n'est pas ajoutée au niveau des genoux et des coudes (sauf pour les poupées gymnastes), pour des raisons de coût mais aussi probablement par choix esthétique. Afin de contrer le côté statique de la poupée, ou de parer à son manque de naturel qui pourrait perturber les enfants et nuire à leur projection, les genoux sont légèrement articulés. Un cran dissimulé dans la jambe permet de fléchir élégamment cette dernière. Les publicités présentent souvent les poupées assises à la plage, un genou légèrement fléchi, une pose photogénique qui appartient au registre de la mode. Au contraire les poignets et les mains sont totalement figés dans un mouvement anatomique maniéré, l'axe radio-carpien est légèrement bousculé vers l'extérieur. Les jouets ont ainsi en permanence les doigts élégamment bombés, leur paume décollée, presque à la perpendiculaire de leur corps. Ce choix permet de leur glisser un accessoire dans les mains, mais aussi de donner aux poupées un air de *Miss* en train de saluer lorsqu'elles lèvent le bras.

En 1996, le film *Mars Attacks !* du réalisateur états-unien Tim BURTON se moque des attitudes de Barbie®. Dans cette parodie inspirée des films de science-fiction des années 1950 et 1960, un groupe d'extraterrestres annonce son atterrissage dans le désert du Nevada, avec un message de paix : une feinte pour prendre possession de la planète bleue. Observateurs des terriens, les aliens actualisent la technique du cheval de Troie. Afin de s'introduire au Congrès américain, le chef martien doit séduire. Son plan est simple : il va prendre l'apparence de la chose qu'il a identifié comme étant la plus désirable aux yeux des Américains. Il incarne donc une Barbie® vivante. Brushing volumineux de cheveux blonds, sourcils hauts, maquillage bleu sur toute la paupière mobile, petit nez, long cou, taille étranglée, forte poitrine et chute-de-rein cambrée sont les impondérables de ce déguisement. Mais le côté comique de ce passage réside dans le mélange de proximité et d'écart que la créature entretient avec son modèle car il ignore ce qui est plébiscité dans l'esthétique de Barbie® par la société américaine. Son interprétation le trahi pour partie, ainsi il choisit par exemple de demeurer le plus raide possible et de garder les poignets levés à la manière de la célèbre poupée en *plastique*. Des éléments qui soulignent le caractère non naturel de Barbie® et qui ne sont pas souvent valorisés par les humains. Dans le film pourtant, le plan de l'extra-terrestre fonctionne, il parvient à entrer au Congrès sous cette apparence.

L'univers de la poupée, et plus particulièrement celui de Barbie®, est également perceptible dans certaines œuvres d'art des années 1960 et 1970. Certaines sont présentes

dans des œuvres de Nikki de SAINT PHALLE, leur imaginaire entre jeu et standardisation des attentes et des canons est également palpable dans la série de *Doll Clothes* de Cindy SHERMAN, une animation stop-motion de 1975.

Cela met en avant que la fantasmagorie associée à Barbie® ne touche pas exclusivement des enfants ou des adolescentes. Le succès commercial de la poupée coïncide avec une plus grande médiatisation des couturiers et une plus large diffusion du prêt-à-porter qui s'accompagnent d'une visibilité accrue pour les mannequins. Pour la première fois, les femmes et les hommes qui défilent pour les grands noms de la couture peuvent se bâtir une réputation à l'instar de la britannique TWIGGY (née Lesley HORNBY en 1949) qui acquiert un statut iconique. La beauté du corps, ou ce qui est considéré comme tel, devient potentiellement suffisante pour accéder à la célébrité.

Cette jonction de nouvelles habitudes de consommation d'une part et les évolutions du rapport au corps d'autre part, est lieu d'un intérêt accru. Elle se meut en prise de conscience, notamment dans les productions des réalisateurs associés à la Nouvelle Vague. Le film *Model shop*, de Jacques DEMY (1931-1990 France) sorti au cinéma en 1969, suit George Matthews, un architecte désœuvré. À Los Angeles et sans le sou, sa vie se fissure. Sa petite amie prête à tout pour gagner de l'argent accepte de petits rôles pour des publicités et se prend à rêver d'une vie « normale ». Une vie qui n'a plus aucun sens pour George alors qu'il a reçu sa feuille de mobilisation pour la Guerre du Vietnam. Il laisse sa vie lui échapper, lorsque la rencontre inopinée de Lola sur un parking infléchit sa trajectoire. Fasciné par sa beauté, il la suit et découvre qu'elle est modèle dans un petit studio de photographie érotique. Désireux de la connaître, il loue ses services le temps d'une séance photographique et se surprend à l'aimer. Ce sont deux rapports au corps qui s'expriment : la nudité glamour acceptée au cinéma d'un côté et de l'autre celle plus réprouvée par la morale qui permet à des personnes de gagner quelques dollars en découvrant leur peau. Dans les deux cas, c'est l'exhibition de la beauté du corps qui est rémunératrice et dans les deux cas également il s'agit de femmes-objet, support des désirs du photographe amateur ou du cinéaste. Une même sensibilité –à ce corps féminin qui se libère tout en s'emprisonnant dans de nouveaux canons– est lisible en pointillés dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* réalisé par Jean-Luc GODARD (1930 France- 2022 Suisse) en 1967. Cette fois encore la caméra suit une femme, mais cette fois-ci, il n'y a personne pour la suivre, si ce n'est la *voix off* qui tisse ensemble les bribes éparses de ce qui sait de la vie, des objets, de la banlieue, etc. À travers la vie de Juliette Jeanson, une mère de famille qui se prostitue occasionnellement, il envisage la société des grands ensembles qui s'épanouit en région parisienne dans les années 1960. Fantomatique, Juliette Jeanson va au café, lit des revues par-dessus l'épaule de sa voisine de table, rêve, fait les magasins et vend son corps dans une forme d'indifférence. Ce film de Jean-Luc GODARD est compris comme une méditation sur ce qui fait événement, sur la façon de vivre de ses contemporains. À travers le corps-objet il met en doute la relation aux biens de consommation et par un jeu d'analogie, la prostitution du corps est aussi celle des idées, des objets, de la société ou de la ville.

Cet intérêt pour le corps du mannequin –réel ou figuré par la poupée– traduit un positionnement par rapport à mode d'incarnation, un modèle physique et normatif. Parmi les artistes du *corpus*, Alina SZAPOCZNIKOW est la seule à avoir exprimé une appropriation de ce corps à la beauté codifiée. Elle vit aux côtés de son compagnon Roman CIESLEWICZ, (1930, Pologne-1996 France) un graphiste issu de l'école polonaise de l'affiche, qui vend

notamment ses talents à l'influent mensuel *Ty i Ja* –un magazine polonais dédié à la mode, au *life style* à culture et aux problèmes de société qui est publié entre 1960 et 1973– et devient le directeur artistique du magazine féminin francophone *Elle*. Cette imprégnation dans l'univers des magazines se devine par la forme prise par certaines de ses œuvres. Ainsi les stars de cinéma comme Sophia LOREN (née VILLANI SCICOLONE 1934, Italie) sont présentes par leur image au sein de certains des collages qu'elle intègre à la résine de ses sculptures. De même elle fait appel à des modèles d'atelier qui ne sont pas seulement des modèles académiques. Elle sollicite ses amis, sa famille, mais aussi des mannequins ou des actrices. C'est notamment le cas d'Ana KATRIN posant parmi les sculptures de l'atelier ou l'actrice Julie CHRISTIE⁴³⁷ (actrice britannique née en Inde en 1940) dont les lèvres ont servi de modèle à certaines *Lampes-bouches*. La présence de ces corps est d'autant plus troublante qu'elle peut passer inaperçue, les fragments corporels issus de moulage ou de photographie représentant ces corps glorifiés sont noyés dans la masse, mélangés à une foule d'autres visages et d'autres détails anatomiques. Ce parti-pris est ainsi essentiellement différent de celui d'autres artistes comme Evelyne AXELL ou Kiki KOGELNIK qui s'emparent de la silhouette parfaite tantôt archétypale tantôt idéalisée.

La modélisation des attentes corporelles ne tient pas seulement à la présence d'objets normalisant pas plus qu'elle ne repose uniquement sur la médiatisation accrue de certains canons corporels. Les avancées scientifiques dans le domaine de la chirurgie plastique ouvrent le champ des possibles, non seulement dans le but de réparer les corps lésés mais aussi afin de remodeler le corps selon des désirs et des critères. Si le retrait de graisse ainsi que la pose de prothèse –notamment de prothèse mammaires– demeurait extrêmement onéreuse, d'autres opérations comme les injections de silicone ont pu se développer hors du cadre légal au cours des années 1960 et 1970. Ces corps étrangers en *plastique* ou en élastomère livrés au corps vivant peuvent faire l'objet de rejet ou se révéler dommageables tant sur le plan esthétique que sanitaire surtout lorsqu'ils sont implantés sans suivre de protocole médicaux, administrés au mépris des règles d'hygiène. Dans un article publié dans le magazine *Bomb* l'autrice, Cookie MUELLER (née Dorothy Karen MUELLER 1939-1989 Etats-Unis) revient sur la trajectoire brisée de deux des amis qui ont accompagné son adolescence à Baltimore. Elle se souvient de cette période de Pâques 1964 où elle a notamment appris la mort d'une de ses amies par suite d'injections clandestines de silicone :

*« Quant à Gloria, cette fille, née d'une ampoule semble-t-il, elle est décédée en recevant des injections de silicone pour ses petits seins et qui se sont répandues dans tout son corps faisant apparaître de minuscules grumeaux sur chaque centimètre de sa peau, jusqu'à ce que finalement le plastique entre dans ses artères pulmonaires et dans l'aorte et qu'elle meurt d'un cœur de silicone. »*⁴³⁸

Cookie MUELLER, 1981

⁴³⁷ Elle rencontre l'actrice en même temps que Roman POLANSKI.

Gareth Harris, « Who was Alina Szapocznikow? Survey of Polish artist's radical sculptures comes to the UK », *The Art Newspaper*, 10 Novembre 20217, en ligne.

<https://www.theartnewspaper.com/2017/11/10/who-was-alina-szapocznikow-survey-of-polish-artists-radical-sculptures-comes-to-the-uk>

⁴³⁸ Cookie MUELLER, « A True Story About Two People », Pâques 1964, *Bomb*, n°1, 1981, p. 29.

Cette tragédie brosse un portrait au vitriol de cette jeunesse issue de la banlieue de Baltimore, appauvrie et abandonnée à la drogue ou à la délinquance. Elle donne à voir le destin de Gloria, cette jeune maman mariée à un homme qu'elle n'aime pas, morte d'avoir essayé d'augmenter le volume de ses seins en ayant recours à des injections, probablement pratiquées à la sauvette dans le milieu de la nuit et de la fête. Ce drame vient modifier la perception de la chirurgie plastique. Elle est l'indice d'une pression sociale sur l'apparence corporelle mais aussi le symptôme de dérives. Elle incarne un moment où le sentiment d'une banalisation de cette pratique donne l'illusion de son accessibilité ou de son innocuité. Cette sensation, qu'a pu ressentir la jeunesse de Baltimore, n'était pourtant alors qu'un mirage local. Plus généralement aux Etats-Unis comme en Europe, la chirurgie esthétique faisait l'objet d'une peur dans l'opinion publique des années 1960 et 1970. La modification du visage, la perte d'identité ou d'unicité, la défiguration, constituent le ressort narratif de plusieurs films d'épouvantes des années 1960 qui s'intéressent à la chirurgie esthétique tel que *Les Yeux sans visage* de Georges FRANJU (adapté d'un roman de Jean REDON publié un an plus tôt en 1959). Cependant, cette pratique chirurgicale gagne en désirabilité, elle permet potentiellement aux plus fortunés de faire appel à des praticiens qualifiés aptes à gommer leurs complexes physiques voire à les aider à construire un corps à la carte.

Ces sculpteurs du bistouri ont suscité la réaction de plusieurs artistes. Des décennies avant les premières opérations-performances de la plasticienne ORLAN (née Mireille PORTE, née en 1947, France), la jeune artiste multimédia Lynn HERSHMAN LEESON (1941, Etats-Unis) met en scène la construction de son identité fictive : Roberta Breitmore. Elle crée notamment une *face chart* du maquillage de Roberta Breitmore qui, par son système d'annotation de l'image, ressemble à une documentation pour une chirurgie plastique.

En dehors de cette pratique performative ou bidimensionnelle, la sculpture en *plastique* devient le lieu d'une représentation normalisante et sexualisée de la femme ou de la féminité. Délaissant sa traditionnelle chaire marmoréenne, la Vénus en *plastique* fait basculer son identité vers le kitsch. À mille lieux des récits théogoniques traditionnels, Vénus comme étrangère à elle-même, semble revenir du pays des nains de jardins. Sa peau de *plastique*, mime ou pastiche le derme humain, fabrique le corps comme un produit. Ces Vénus de *plastique* ne tirent plus leur origine de la magie poétique de l'écume de mer mais de matériaux non naturels peu onéreux. La beauté canonique de la Vénus se trouve ainsi rabaissée, ramenée à une triviale obsession ornementale.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://bombmagazine.org/articles/a-true-story-about-two-people-easter-1964/>

"As for Gloria, that girl, born of a light bulb it seemed, had died when she had gotten silicone injections for her little tits and it spread all over her body making tiny lumps arise on every inch of her skin, until finally the plastic entered her pulmonary arteries and the aorta and she died of a silicone heart."

Cookie MUELLER joue notamment dans le film *Pink Flamingos* de John WATERS et a partagé un temps la vie nocturne de la photographe plasticienne Nan GOLDIN. Créative, elle est à la fois autrice, critique d'art, gogo-danseuse, actrice et performeuse. Victime du SIDA, elle meurt des suites d'une pneumonie.

Dans les sculptures en *plastique* de l'artiste Frank GALLO (né en 1933) se déploie une profusion de silhouettes féminines maniéristes et érotisantes aux accents pop. Interrogé par *American Artist* magazine, il précise :

*« Je suis obsédé par les figures féminines. Je suis figé par certaines femmes –vous savez, celles du Mouvement de libération des femmes– celles qui me disent que je les exploite. Mais ce n'est pas juste. Ce que j'exprime dans mes pièces c'est un culte, pas de l'exploitation. Je suis intéressé par la beauté de la figure féminine et j'essaie de l'exprimer comme je la ressens »*⁴³⁹

Frank GALLO, 1972

Dans cette citation Vénus et Gorgone (Méduse) fusionnent : mortelle mais idéale, séductrice et dangereuse. Pourtant ce sont plus souvent les femmes qui sont pétrifiées dans son travail, devenant les ingrédients d'une sculpture fonctionnelle. Des femmes en *plastique* seulement vêtues de sous-vêtements se transforment en chaise ou un bureau. Issues d'une série de mobilier en *plastique* renforcé, un matériau qu'il juge adapté au cadre domestique, ces sculptures sont constituées de corps grandeur nature ou presque, exclusivement féminins. Selon cette perspective, le propriétaire de ces œuvres pourrait décorer son bureau d'un harem silencieux, à la nudité continuellement disponible.

Le traitement des corps est idéalisé. Les courbes souples suivent un canon allongé qui ignore les détails anatomiques triviaux. Les chairs désossées rappellent la peinture d'INGRES dont il reprend les carnations chaleureuses. La suave fluidité des lignes évoquent une mollesse contrariée par le rendu plus arrêté des drapés et des longues chevelures ondulées en cascades. Ce jeu dans le rythme des courbes et contrecourbes évoque également les productions de l'art nouveau. Ces quatre femmes conservent un semblant de pudeur, cachant sans y penser leur sexe par l'expression de leurs cuisses ou par le mouvement opportun d'un tissu jeté sur le corps. Habillées d'un rien, ces Vénus tournent le dos aux représentations archaïques qui nourrissent et enfantent. En sylphes de la pop culture, le ruban d'or qui ceint leur front ou leurs cheveux a la saveur anachronique d'un Péplum hollywoodien. Il reste quelque chose de la statuaire classique dans la représentation de la femme debout qui pose son pied sur le plateau d'une table d'appoint. Cette version étrange de la vénus anadyomène, tient tendrement la main d'une autre jeune femme (accroupie), clin d'œil au cliché du saphisme. En dehors de cette figure, les autres silhouettes féminines arborent une posture, une gestuelle plus explicitement contemporaine : jambes croisées à la façon d'une pin-up, expression lascive, moue d'ennui ou d'orgueil.

Parmi les œuvres de cette série, *Girl In Sling Chair* éditée à trois exemplaires, a fait partie de la collection du *Playboy Mansion*. D'ailleurs, le magazine *Playboy* a valorisé le travail de Frank GALLO, lui consacrant 7 pages en novembre 1970 et l'intégrant dans son numéro spécial « *Famous artists interpret the Playboy playmate* » en janvier 1967. Plus récemment un exemplaire de cette chaise a également été identifié au siège de la firme Mattel, concepteur et diffuseur de la poupée Barbie® depuis 1959. Le culte du féminin revendiqué

⁴³⁹ Auteur inconnu, « Frank Gallo », *American Artist*, Vol.36, 1972, p.57.

"I'm obsessed with the female figure. I get static from some women –you know, women's lib– who say that I capitalize on them. But that's not fair. What I express in these pieces is worship, not exploitation. I'm interested in the beauty of the female figure, and I'm trying to express it, the way I feel it."

par GALLO apparaît alors comme un étrange sésame qui ouvre vers deux univers opposés (celui de *Playboy* et de Barbie®) unis par une même quête : celle de la définition d'une féminité radicale. De plus, dans le cas de Hugh HEFNER au *Playboy Mansion*, la collection d'objets semble être une composante de son utopie personnelle où la liberté proclamée naît de l'envie de faire de sa vie une œuvre d'art : une attitude typique de l'homme du kitsch selon Ornella TAJANI.⁴⁴⁰

Ce mobilier est étonnant par la diversité des registres de pose campés par les différentes sculptures féminines. Elle rend visible une indécision entre iconographie féminine traditionnellement douce et soumise et la promotion d'un nouvel idéal d'émancipation.

Ainsi, parmi les figures féminines nées de la fantaisie de l'artiste viennent se glisser des Vénus de chair et d'os. C'est le cas de la star Raquel WELCH dont il réalise le portrait en 1969 pour le *Time Magazine*. Coupé à la naissance des cuisses et des poignets, le buste immortalise l'actrice dans une tenue qu'elle portait dans le film *Lady in cement* de Frank SINATRA. La sensation de la coupure du corps est une évocation minimaliste de l'eau qui dissimule sa silhouette. Cette baigneuse a la peau et la chevelure sèches. Son corps hiératique est formé par cette symétrie parfaite des choses divines et immuables. Il s'inspire du visuel de l'affiche mais délaisse le déhanchement exagéré et réattribue au modèle le maillot adéquat, qui avait été substitué par un autre (à culotte plus couvrante) sur les affiches. Il confère ainsi à son modèle une aura particulière. Cette Vénus des temps modernes incarne une nouvelle féminité qui tourne le dos à la blonde, douce et rieuse Marilyn MONROE et porte aux nues une brunette à la crinière sauvage dont la sexualité libérée s'exprime au travers d'une incroyable gamme de maillots de bains.

Frank GALLO n'est pas le seul artiste à avoir utilisé le corps féminin pour la conception de ses sculptures utilitaires. Allen JONES, est également l'auteur d'une table basse, d'un fauteuil et d'un portemanteau. Ces pièces de mobilier pourraient constituer le décor d'une salle d'attente. Pourtant, conçues comme des pièces uniques (à l'exception de la chaise éditée à 6 exemplaires plus une épreuve d'artiste), elles sont longtemps restées dans la collection privée du milliardaire Gunter SACHS. Hyperréalistes, par leur échelle à taille réelle, leurs détails dans la réalisation des cheveux, cils et carnations, ces mannequins en fibre de verre peinte incarnent une vision idéalisée et sexualisée du corps féminin. Les trois mannequins se distinguent par leur incroyable longueur de jambe, un fort étranglement de la taille mettant en valeur des hanches pleines et des fesses rebondies, écho formel de leur poitrine charnue et retroussée. Ils sont habillés de façon provocante, avec des vêtements en cuir peu couvrant évoquant une vision commerciale de l'érotisme. La table est constituée d'un mannequin de femme agenouillé, vêtu de bottes à talons, de longs gants et d'un short à taille haute, en train de se mirer, étrange écho des vénus au miroir qui peuplent la peinture occidentale depuis le XVII^{ème} siècle. Ici Vénus en perruque platine fait table basse, une simple plaque de verre posée sur ses fesses et ses épaules sert de plateau. Quant à la chaise, son assise est formée d'un coussin sanglé au corps d'une femme allongée sur le dos, les jambes pliées et remontées contre sa poitrine, elle évoque l'imagerie *bondage soft* omniprésente

⁴⁴⁰ Ornella TAJANI, « L'utopie kitsch », *Revue italienne d'études françaises*, 2012

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<http://journals.openedition.org/rief/881>

dans les publications érotiques ou pornographiques qui commencent à abonder en Angleterre. Ces silhouettes féminines accèdent à un stade élevé de réification, leurs corps constituent presque intégralement la structure de ces objets utilitaires. Cela les distingue des sculptures de GALLO qui semblent chercher à gommer leur fonctionnalisme au profit d'une expression nonchalamment décorative.

Ce trio de sculpture est ambigu, pour l'artiste qui se vit comme féministe, il s'agissait de dénoncer par l'absurde la société de consommation et l'industrialisation du canon féminin. Ainsi, il refusera la sollicitation de Stanley KUBRICK pour le décor d'*Orange Mécanique* mais accepte que le réalisateur s'inspire de son travail pour leur confection et design.

Pourtant, cette œuvre où les femmes sont en position de soumission a été la proie de nombreuses critiques par des groupes féministes. Selon Abraham MOLES, le kitsch a toujours été « *jugé négativement et ce n'est que depuis l'époque du pop art que la mise entre parenthèse de l'aliénation du kitsch permet à des artistes de le reprendre en charge au titre d'une distraction esthétique : le kitsch, c'est amusant.* » Or, dans l'œuvre pop d'Allen JONES, le kitsch cherche précisément à rendre visible l'aliénation. Si cet aspect de son œuvre n'a pas toujours été compris, c'est peut-être parce que son choix diffère de ses contemporains qui ont apprivoisé par l'humour l'esthétique du kitsch. Il s'agit sans doute également d'un refus de principe : l'artiste reproduit et amplifie ce qu'il condamne.

Allen JONES n'est pas un cas isolé, l'emploi de gammes chromatiques, de répertoires iconographiques et thématiques dont la dimension est explicitement kitsch dans les œuvres pop demeure souvent dans une aporie interprétative. Par exemple, comment comprendre l'œuvre *Woman pregnant from TV* (1969) réalisée par l'artiste Nicola L ? Connue pour son investissement féministe dans son œuvre *Redcoat Same Skin for Everyone* (1969). Elle livre ici une œuvre au contenu à la lecture plurielle. Cette sculpture meuble-tv est à première vue éloignée des clichés de la beauté. Pourtant ses galbes réduits aux formes essentielles, le sablier de ses hanches amplifié par ses cuisses écartées ainsi que sa bouche en forme de rond sont ceux d'une poupée gonflable (*blow-up doll*). Tout comme ces objets sexuels, elle est faite de vinyle, mais son ventre est garni d'un écran de télévision affichant un message clair :

"I AM THE LAST WOMAN OBJECT you can take my lips touch my breast caress my stomach my sex. But I repeated: it is the last time.

Ici la femme objet, pâle idéal produit par l'industrie du sexe, exprime sa rébellion à travers le média télévisuel qu'elle porte en elle. Malgré la menace qu'elle formule, l'objet qu'elle demeure appelle à la manipulation. C'est une sorte de commode à quatre battants, dotée d'un creux central permettant d'accueillir l'écran cathodique, ses jambes sont mobiles, elles peuvent être utilisées comme des coussins pour regarder la télé plus confortablement. Ici la distance entre l'œuvre et le spectateur est réduite. En sculpture kitsch elle appartient au monde des choses et plus aucune frontière ne la sépare de l'être humain qui peut la manipuler à sa guise. C'est un objet qui dispose de sa propre capacité d'engendrement, elle donne naissance à une machine qui parle à sa place et en son nom.

L'alliance du texte et des formes est une rencontre perturbante, elle semble marquer une prise de conscience d'une évolution du phénomène féministe dans les années 1960 puis 1970 à une époque où la révolution sexuelle gagne en audience. Les pensées féministes, la

libération des corps, la remise en cause des structures familiales sont des sujets qui se déploient dans le champ de la création. Ils offrent de nouveaux défis aux intellectuels et bénéficient d'une popularité inédite. Cette popularisation est un tremplin pour un militantisme dont les vraies victoires donnent parfois naissance à des expressions kitsch aveuglées de slogans et d'images médiatiques. L'œuvre de Nicola L semble ouvrir vers une complexité de regard sur le corps, féminin ou non. En effet, si au premier regard il s'agit d'un objet rationnel, sa fonction est distordue, empêchée par sa forme générale qui se déploie comme un pied de nez à l'ergonomie gadget. Cependant cette forme impropre à sa fonction ne glisse pas totalement du côté de la décoration : sa dimension ornementale manque de séduction et semble au contraire se complaire dans une imagerie du médiocre issue de l'industrie du sexe. Cette double négation du rationalisme et de l'ornement accroissent son aura, le kitsch semble y être devenu un élément constitutif de l'œuvre d'art.

Une même réflexivité se retrouve dans l'œuvre d'Evelyne AXELL, dont l'œuvre abonde de référence aux Vénus antiques. Seule élève du peintre René MAGRITTE, cette artiste joue de pastiches. Dans *Le Galet*, MAGRITTE avait fait poser son épouse dans une posture de Vénus, valorisant de sa main son sexe et son sein, mais c'était détourné de l'iconographie canonique en montrant Vénus en train de se lécher l'épaule comme un chat fait sa toilette. Pâle avatar des Vénus au bain, elle arbore le collier de perles cher aux bourgeoises des années 1930. L'or affadi de sa chevelure contraste avec le fond à carreaux écho, de l'univers domestique de la ménagère. Axell à son tour décide de pasticher le pastiche, elle reprend et corrige l'image proposée par son ancien professeur de peinture à l'huile. Elle transpose son dessin dans des *matières plastiques* et redonne à la Vénus sa nudité totale. Son corps délaisse l'idéalisation antique au profit d'un canon plus contemporain aux seins pointus et à l'os iliaque précisément ciselé. Ce n'est plus la Vénus de Salon, mais une Vénus narcissique, son titre *L'égocentrique* (1968) ne laisse aucun doute à ce sujet. Elle semble ne dégager sa main que pour mieux se mirer.

La multiplication de ses références à Vénus dans l'œuvre d'Evelyne AXELL contribue à brouiller son image, à en assaillir la plasticité. Ainsi elle propose un *Monsieur Vénus* (1970) dont le traitement kitsch de la couleur s'affirme. Le corps de la sculpture évoque la Vénus de Milo par son hanchement, son drapé et par la coupure caractéristique de ses bras. Elle semble s'amuser de la distorsion. D'une part en faisant référence à une œuvre dont le devenir image a presque totalement gâché l'appréciation esthétique. D'autre part en s'amusant de l'écart entre ce que le public apprécie des sculptures helléniques –cette blancheur classique, cette épure– et la réalité de ce qu'elles ont pu être du temps de leur polychromie. Pour ce faire elle joue sur les valeurs de blanc et leur degré de brillance voire d'opalescence. Elle donne par ailleurs une roseur au visage qui n'est pas sans rappeler le style pompier issu de la peinture du XIX^e siècle.

Un autre ressort de son œuvre est l'usage de couleurs et de formes psychédéliques qui rappellent la liquéfaction sinieuse des œuvres de l'art nouveau tant décriées comme « production Kitsch » par Abraham MOLES. Dans son *Portrait de Martine* (1971) elle présente un nouvel idéal féminin des années 70. Une femme à l'aise avec son corps, proche de la nature qui, sans fard, livre sa beauté éclatante dans un paysage insolé. Ici tous les ingrédients du « beau » et du « bonheur » sont rassemblés : la frimousse d'un joli chat mignon assorti à la rousseur de sa maîtresse, des enfants qui jouent à l'arrière-plan, le beau temps d'un ciel bleu ciel et le réconfort de la nature.

Vénus de l'hédonisme en couleurs complémentaires, cette œuvre a une dimension décorative manifeste et son iconographie-même confirme sa dimension kitsch. Comme le souligne Milan KUNDERA :

« *Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse ! La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse ! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.* »⁴⁴¹

Milan KUNDERA, 1987

Dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW, la dimension kitsch s'exprime différemment, notamment dans les séries *Sculpture-lampe*, *Lampe-bouche* (1966-1969) et *Lampe-sein* (1966-1969) où les fragments corporels issus de moulages sont assignés au statut de bibelot. Les lampes de format manipulable sont pensées pour le cadre domestique, pensées pour le plus grand nombre. Parce que leurs tiges graciles, leurs proportions, leurs couleurs, leurs abat-jours et leur fonction de lampe correspondent à des habitudes de regard, cette familiarité peut faire obstacle aux questions légitimes qui pourrait se faire jour : un sein est-il à sa place comme réflecteur ou tamiseur de lumière ? Un moulage de fesses d'une couleur vert opaline est-il la meilleure option pour figurer un feuillage ? La curiosité suscitée par ces objets tient également à leur caractère surréaliste, de loin, leur silhouette familière –rappelant les lampes art nouveau dont l'imaginaire n'a cessé de se réinventer à travers les lampes tulipes et les lampes champignons– permet de deviner aisément la fonction de ces objets. L'incongruité de leur anatomie n'altère pas plus leur fonctionnalité que des modèles fort répandus dans le commerce, c'est en se reprochant de ces objets qu'un malaise peut naître, en portant sa main près d'un sein, d'une bouche ou d'un sexe pour allumer la lampe. Avec leurs lèvres rouges, leurs drapés et leurs seins ronds, leur esthétique générale est celle de la séduction, un imaginaire publicitaire où la sexualisation fait vendre⁴⁴². En effet, cette présence du sexuel peut susciter un détournement de la libido propice au fétichisme de l'objet. Il y a une forme d'exhibitionnisme dans cette foule de bouches, de seins, de fesses et de phallus qui s'offrent aux désirs et aux perversions, mais le *sex-appeal* de ces sculptures s'épuise dans la reproduction et dans l'absence de sensualité de ces corps sans chair, faits de *plastique*. Leur fabrication par moulage a pour paradigme la reproduction sérielle des produits de consommation. S'opère alors une confusion entre le caractère original et unique du visage qui a été moulé pour la création du modèle et la démultiplication des copies et avatars de cette même face qui en simule l'authenticité dans des tonalités anti-naturelles. Illuminées électriquement de l'intérieur, la lumière irradie du *plastique* translucide, version *low cost* de la pâte de verre. La présence de cette lumière ajoute au caractère kitsch de ces sculptures, le spectacle des illuminations constituant un loisir populaire d'un goût souvent décrié, qu'il s'agisse des lumières clinquantes de Las Vegas, de celles des vitrines de grands magasins ou des illuminations de Noël. Une vulgarisation est en marche à travers la

⁴⁴¹ Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, éd. Gallimard, Paris, 1987, p. 315.

⁴⁴² Laetitia CESAR-FRANQUET, Esther LOUBRADOU, « *La pub enlève le bas. Sexualisation de la culture et séduction publicitaire* », *Genre en série* [en ligne], n°3, 2016.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023 :

<https://journals.openedition.org/ges/2316>

sérialisation de la production et la captation du regard par l'artifice. Ainsi que le note l'artiste, ces productions tendent un miroir à une société caractérisée par :

« *Le temps de multiplication de la module, de consommation vite et en masse, de répétition automatique. Ces symptômes qui sont si caractéristiques, si superficiellement gaies et si tristement monotones et empoignant. [...] »*⁴⁴³

Alina SZAPOCZNIKOW, 1968

La joie fausse de ses compositions aux couleurs criardes fait oublier qu'il s'agit de formes monstrueuses : des fragments de corps, qui poussent au bout d'une tige florale dont la sinuosité en col de cygne rappelle les lampes art nouveau, un style bourgeois dont Abraham MOLES a souligné le caractère kitsch. Parfois cette tige est remplacée par un phallus, comme dans la *Sculpture lampe IV*, d'autres fois encore les formes de bouche sont coiffées d'un moulage de fesses, de sein, de genoux ou d'épaule venant subvertir la forme classique de la lampe champignon. Les éléments corporels perdent en sensualité mais gagnent en m'as-tu-vu grâce à des compositions où ils font figure d'ornements. Ce goût de la surenchère se moque de l'emphase décorative et pompeuse dans la série des *Petits dessert*. Dans des ramequins en verre moulé qui imitent du cristal ciselé, des morceaux de corps nagent dans des flaques de résine colorée semblables à de la glace fondue ou à de la crème pâtissière. Un imaginaire mignard et sucré, où le panache ronflant des piédouches conjugué aux coloris attrayants ne suffisent pas à faire barrage au haut-le-cœur suscité par ce repas cannibale. Alina SZAPOCZNIKOW rejoue dans son œuvre l'hyper-natalité de l'objet industriel modulaire, comme les artistes du pop art à la même époque, elle fait sien le mauvais goût des objets kitsch : bibelots, lampes, cendriers, napperons, mais aussi objets de souvenir. Cependant si elle embrasse les signes de la superficialité par ses choix colorés et par le caractère séduisant de la multiplication des bouches, les *Souvenirs* qu'elle produit ne ressemblent en rien aux objets achetés sur les étagères d'une boutique pour touristes. Ils sont bien en *plastique*, ils relèvent bien du fétichisme de l'objet mais ce dernier indique moins le fétichisme de la marchandise que celui de l'érotisme. En effet, ces *Souvenirs* contiennent des textiles ayant été en contact avec le corps de l'artiste ou celui de ses proches, ils sont garnis de photographies, mais les compositions en noir et blanc n'ont plus rien à voir avec les montages des cartes postales. Sorte de représentation mentale, cette toile faite de tissus et d'image compose un voile personnel en lien avec les traumatismes de l'artiste. En conférant une apparence frivole à des éléments importants pour elle, en leur donnant l'attrait du séduisant à usage unique, elle espère néanmoins toucher à l'éternité. Nombre de ses volumes, y compris les *Tumeurs* et les *Souvenirs* ont une apparence proche de celle d'une pierre ou d'un caillou. Les images qui tapissent ses volumes affleurent à la surface comme gravées dans la roche ou tatouées sur la paroi d'un organe interne. Bien que l'artiste ne désigne pas son œuvre à travers le mot *kitsch*, pas plus que son ami le critique d'art Pierre RESTANY, cette notion est présente en arrière-plan dans certains de ses textes, notamment

⁴⁴³ Alina SZAPOCZNIKOW, *Les matériaux plastique, que j'utilise*, note dactylographiée, Paris, 7 mars 1968, archives en ligne Alina Szapocznikow illustration 7378.

La citation reprend la graphie de l'artiste d'origine polonaise dont le français écrit fait parfois preuve d'une orthographe créative.

Dernière consultation en ligne le 10 octobre 2023.

<http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1/7317>

dans une note commençant par « Comment constituer une collection de sculpture [...] » qui a trait à la non unicité de l'œuvre d'art. Elle écrit :

« Les multiples moderne sont la plupart exécutées en matériaux plastiques et fait par la machine à partir d'une idée et de l'artiste. Le premier exemplaire est identique au millième. Il y a donc soit le génie en quantité, soit les horreur multiplié par mille.

~~Multiple ou non~~, si la collection quelle qu'elle soit n'est pas composée par l'amour et savoir la connaissance de l'amateur – elle n'existe pas comme telle.

Plus lucide, plus intelligent et plus amoureux est l'amateur – meilleur sera sa collection Multiple ou ~~pas~~ non. »⁴⁴⁴

Alina SZAPOCZNIKOW, 1972

Cette note peut être appréhendée comme façon de répondre aux questions relatives à la reproductibilité des œuvres d'art – soulevées entre autres par Walter BENJAMIN – mais aussi comme un moyen de donner de la consistance à ses productions sérielles en affirmant notamment que la valeur n'a que faire des nombres car il s'agit d'une affaire de goût, de sensibilité et de culture. Pourtant son appel à l'amour, au sentimental définit également des modalités de « consommation » de l'œuvre d'art à travers la collection, une pratique sociale et culturelle bourgeoise.

Ces volumes produits par séries et parfois en série sont néanmoins le plus souvent le fruit d'un travail d'atelier patient où chaque moule donne naissance à des œuvres différentes par leurs matériaux, leurs coloris ou leur agencement.

II.2.2. Une mise en œuvre du *plastique* qui emprunte parfois aux gestes de l'artisan ou aux modes de production industriels.

Au XX^e siècle, le rattachement d'un art à un médium particulier s'étant relâché, la frontière entre les différents arts se dissipe. Les designers produisent des meubles sculpturaux dont les formes sont tantôt figuratives⁴⁴⁵ tantôt abstraites. De façon plus générale, le « faire » artistique a été considérablement modifié par l'accès à de nouvelles techniques et matériaux mais également par la transformation des cadres de vie. Les artistes identifiées au cours des recherches liminaires qui ont conduit à cette étude sont pour la plupart nées entre 1925 et 1939. Leur expérience de la vie en temps de guerre au cours de

⁴⁴⁴ Alina SZAPOCZNIKOW, Comment constituer une collection de sculpture..., note dactylographiée, Paris, 7 janvier 1972, archives en ligne Alina Szapocznikow, illustration 3824.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/3763>

Les fautes d'orthographe, de syntaxe et de grammaire de cet extrait reproduisent le texte original de l'artiste.

⁴⁴⁵ Animalière pour Claude et François-Xavier LALANNE concepteurs du *Rhinocrétaire*, anthropomorphique comme la Chaise longue *Bouloum* d'Olivier MOURGUE, végétale avec le fauteuil *Pratone* des designers italiens Giorgio CERETTI, Pietro DEROSI et Riccardo ROSSO ou encore inspirée des objets du quotidien avec le fauteuil *Pot de fleur* d'Hubert LE GALL.

leur enfance ou de leur adolescence contraste avec leur vécu de jeune adulte. Les conditions de vie ne sont plus les mêmes, l'accès aux denrées, aux biens de consommation et aux loisirs a imprimé son sceau et a modifié les aspirations. Vivant avec la conscience de ce changement, certains artistes cherchent à représenter la réalité dans laquelle ils vivent. Qu'elle soit figurative ou abstraite, cette représentation prend en compte les éléments matériels d'une culture de masse qu'ils perçoivent comme un fait marquant de leur actualité. Ce parti pris conduit les artistes à employer non seulement des matériaux produits ou rejetés par cette culture mais également à en emprunter les processus de création et de promotion. Parmi les modalités les plus fréquemment employées, les créateurs ont recours aux modules issus de moulages. Cette technique est aussi bien employée par Alina SZAPOCZNIKOW qu'Eva HESSE dans des registres très différents. De même, leurs œuvres respectives sont toutes deux travaillées par la notion d'objet que ce soit par le statut artistique précaire de leur réalisation, par leurs modes de présentation, par les matériaux employés ou par la nature même des volumes. Pourtant ces deux artistes n'ont que rarement réussi à placer leurs pas dans ceux des industriels. Au contraire, les méthodologies mises par certaines artistes s'apparentent à un artisanat du *plastique*.

II.2.2.1. Des œuvres qui tendent à exploiter les modes de production en série issus de l'industrie

Eva HESSE commence à créer des œuvres en polymère peu de temps après son retour d'Allemagne fin 1965 et de sa séparation avec le sculpteur Tom DOYLE (divorce en 1966). Son appropriation de matières industrielles fait suite à plusieurs constats, rencontres, événements et évolutions dans son travail personnel. En Allemagne⁴⁴⁶, elle est bouleversée par de nombreux facteurs. Non seulement la situation chaotique du couple la pousse à faire face à sa peur de l'abandon, mais en plus, c'est la première fois qu'elle se rend dans ce pays natal qu'elle a quitté quand elle avait trois ans. Sur place, elle vit dans une ancienne usine, un environnement qui participe au renouvellement de ses formes –moins de corps et plus de machines étranges dépourvues de fonctions– mais aussi de ses techniques et matériaux. Loin de son atelier elle expérimente d'autres médiums plus modestes que la peinture à l'huile et s'oriente peu à peu vers une création en relief. C'est également à cette époque qu'elle rencontre l'artiste conceptuelle Ruth VOLLMER (née Ruth LANDSHOFF 1903, Allemagne–1982, Etats-Unis) dont le travail inspiré des principes du Bauhaus sur les formes géométriques, l'emploi de fils et de *matières plastiques* suscite l'admiration d'Eva HESSE⁴⁴⁷.

Les premiers reliefs d'Eva Hesse sont constitués de ficelle, de papier-maché et de plâtre, des matériaux peu onéreux dont elle apprécie la légèreté. Cependant, elle souhaite utiliser les matières polymères industrielles dont usent certains de ses amis artistes. Pour ce faire, elle se lance dans une recherche forcenée de collaborateurs, ses carnets de notes sont remplis de références et d'adresses de plasturgistes ou de laboratoires de chimie. World Plastic Extruders, Commercial Plastics, Almac Plastic, Allied Chemicals, Goodrich B.F. Chemical, Fisher scientific co., D.O.P. Chemical plastizer, font partie de la foule d'entreprises

⁴⁴⁶ Gerald MATT, Sabine FOLIE, Georgia HOLZ, et al., *Eva Hesse Transformations — The Sojourn in Germany 1964/65*, éd. Walther König, Cologne, 2004.

⁴⁴⁷ Comme en témoignent les archives d'Eva HESSE consultables en ligne les deux femmes entretenaient une relation amicale, leur correspondance se poursuit jusqu'à la mort d'Eva HESSE.

de plasturgie implantées à New York au milieu des années 1960 identifiées par Eva HESSE⁴⁴⁸. Certaines sont situées le long de *Canal Street*, quand d'autres ont pignon sur *Parc Avenue*. Au départ elle n'a pas identifié de matière en particulier, elle se renseigne à propos des polymères, de leurs propriétés, mais aussi au sujet des colles, des pigments et des vernis qui peuvent leur être associés. Finalement, elle travaillera avec Doug JOHNS de l'entreprise Aegia Reinforced Plastics, dont l'atelier était du côté de *Staten Island*. Si son travail est surtout connu pour son usage du latex, Eva HESSE a recours à de nombreux matériaux polymères élastiques et plastiques. Elle emploie du silicone, du vinyle, de la résine de polyester (avec ou sans fibres de verre), des hydro-époxydes, Elle a recours à des poudres (pigments, talc), des liquides, des pâtes, mais aussi des sprays, pour permettre aux matériaux de ne pas adhérer aux moules ou d'imperméabiliser les pièces contenant du textile. Dans les notes de l'artiste accompagnant le croquis d'une sculpture (qui pourrait être *Vinculum I* ou *Vinculum II*, 1969), cette superposition de couches et de matière se meut en poésie qui accentue le caractère désordonné de la répétition des couches lors du processus créatif : « *plastic over mesh / plastic over rubber / or all glass / or / rubber over mesh/ glass over all* »⁴⁴⁹

Les sculptures d'Eva HESSE ont quelque chose à voir avec les notions de série, de répétition, ou de déclinaisons.

Concernant ce travail de la sérialité, il lui arrive fréquemment de refaire plusieurs versions d'une même œuvre, c'est notamment le cas de *Metronomic irregularity* (I, II et III, 1966), *Repetition nineteen* et *Accession* (I, II, III, IV et V) dont elle réalise différentes versions singulières par leur taille, leur aspect, voire leurs modes de réalisation. La réitération d'un même procédé ou d'un même geste jusqu'à l'usure fait partie de son processus créatif. Elle produit des « mêmes » imparfaits selon différentes techniques : le moulage inversé qui impose d'inciser la pièce donc de la déformer, le trempage qui crée des coulures, le nouage, le jeu d'inclinaison, le démoulage de pièces encore fraîches soumises à l'avachissement sous leur propre poids en raison de leur souplesse, l'usage de fibres de verre dont le dosage non homogène produit des variations d'épaisseur... Ce sont finalement ses expériences d'échec –de non-réussite dans la fabrication de la forme escomptée– qui lui fournissent les solutions plus fécondes dans son travail. Tous ces procédés produisent du différent, les objets se ressemblent mais s'individualisent. Issus d'un même moule ou ayant été produit par un geste comparable, ils ne sont pas identiques, pas même équivalents dans certains cas. Cet écart est d'autant plus sensible qu'il est souvent le produit d'une même main, qu'il est lié intimement au corps de celui qui l'a créé, qui l'a battu, caressé, lissé, trituré ou simplement laissé couler. Le jeu d'insistance apparaît comme une affirmation plastique et évolutive qui se colore de dièses, d'accents, de ponctuations ou de points d'orgues. Cette persévérance transforme la phraséologie exprimée par les modules réunis au sein d'une même œuvre. Le traitement personnel de chaque élément redit dans sa « répétition

⁴⁴⁸ Eva HESSE, note de l'artiste, Archives Eva HESSE, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 1977.52.58.39.1-37.

⁴⁴⁹ Eva HESSE, note de l'artiste, Archives Eva HESSE, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 1977.52.76.48.

« *Du plastique sur de la gaze / du plastique sur du caoutchouc / ou tout en fibre de verre / ou alors/ du caoutchouc sur de la gaze / et de la fibre de verre par-dessus le tout. »*

Mesh a été ici traduit par « gaze » bien qu'il ne s'agisse pas exactement de cela. Le textile employé par Eva HESSE semble moins rigide qu'un tulle ou qu'une tartalane, mais pas tout à fait aussi fluide qu'une mousseline. C'est un textile dont la trame lâche paraît solide et faiblement apprêtée.

dissemblable »⁴⁵⁰. Il crée une tension entre une forme qui est à l'origine des autres – puisqu'elle en est le modèle– et la variabilité gestuelle de l'autrice, un humain faillible qui peut rater à tout moment son mouvement. Ce traitement manuel des matériaux industriels crée un sentiment étrange de déplacement, d'inadéquation ou de désordre. Le latex qu'Eva HESSE utilise est issu d'une substance naturelle, mais il s'agit d'une substance industrielle pré vulcanisée semi-liquide dont la formule optimisée pour le moulage était pensée pour pouvoir accueillir une charge ou une fibre de renforcement. Ce sentiment a deux origines possibles : soit parce que ces matériaux ne seraient pas à leur place dans ce mode de fabrication manuel, soit au contraire parce que l'artiste n'a pas porté ses mains sur le bon matériau, que la même forme faite avec de l'argile par exemple, aurait été moins déroutante. Cependant c'est dans cette contradiction, ou plus précisément dans ce que cette contradiction a de structurellement incongru, qu'Eva HESSE trouve les possibilités mêmes de son art. Elle écrit ainsi :

*« Une répétition peut être considérée érotique
une improbable combinaison.*

Inactif : prémisses de la mort

par le sensuel : c'est un élément qui donne la vie.

[...]

*« c'est tellement mauvais que c'est bon » cela neutralise les opposés
réconciliant les 2 attitudes majeures vis-à-vis de l'art*

L'ART comme art

*L'ART comme vie. »*⁴⁵¹

Eva HESSE 1977

Au-delà des attendus du minimalisme théorisé par son ami Donald JUDD, elle propose une logique de l'ajout, de l'addition, de la multiplication et du regroupement qui laisse entrevoir une part de sensible. Cette logique se retrouve aussi bien dans les processus de création, qu'à travers les formes et les titres qu'elle donne à ses sculptures. *Tori*⁴⁵², composés de 9 de cylindres coupés dans leur longueur fait référence à un mot latin signifiant « protubérances ». Le mot « Accretion » qui a été choisi comme titre⁴⁵³ pour une sculpture installation constituée de 50 formes tubulaires transparentes adossées à un mur, est un nom

⁴⁵⁰ Élisabeth PIOT, « Finir encore ». *La part du geste à l'épreuve de la répétition* conférence tenu lors du colloque *Répétition-Accumulation, Dynamique compulsive du temps et de l'espace*, CRAE, UPJV, Logis du Roy, 16 avril 2014.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

http://www.tetradefr/?page_id=190

⁴⁵¹ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Dir.], *Eva Hesse Diaries*, éd. Hauser & Wirth, Yale University Press, Hew Haven et Londres, 2016, p.854.

D'après les archives Eva Hesse, Allen art collection, Oberlin 1977.52.58.28-44 et 1977.52.76.57.

"Endless repetition can be considered erotic /improbable combination. /inactive: death like premise with sensuous: is life giving element. / [...] / "it is so bad it's good" this neutralizes opposites. /reconciling the 2 major attitudes toward art/ wich are mutually opposed. /ART as art/ Art as life."

⁴⁵² Eva HESSE, *Tori*, 1969, résine de polyester et fibre de verre sur structure de grillage métallique, 119.4 x 43.2 x 38.1 cm, Philadelphia Museum of Art, 1990-121-1-9.

⁴⁵³ Eva HESSE, *Accretion*, 1968, polyester renforcé par de la fibre de verre, 147,5 cm de haut x 6,35 cm de diamètre, installation complète 1200 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays bas, KM 111.946.

d'origine latine qui a pour définition la constitution et l'accroissement de matière qui s'opère à la surface d'un corps ou d'un objet. Enfin, *Addendum*⁴⁵⁴ est une locution latine issue de "addere", souvent utilisée en édition pour signaler un élément ajouté *a posteriori*. *Tori*, *Augment*, *Accretion*, *Addendum* mais aussi *Several*, *Expended expansion*, *Ingeminate*, *Iterate*⁴⁵⁵, sont des titres qui font tous échos à un accroissement, à une création supplémentaire. Aucun d'entre eux n'a de lien avec la reproduction automatisée caractéristique de la culture de masse, au contraire ils font référence à des processus naturels, biologiques, astrophysiques, etc. Ce sont des mots issus du vocabulaire courant ou de thésaurus scientifiques. En effet, aux matériaux physiques qu'elle emploie, Eva HESSE ajoute une mystique des mots perceptible dans le choix de ses titres. Tout comme Claes

⁴⁵⁴ Eva HESSE, *Addendum*, 1967, papier mâché, bois et corde, 12,4 x 302,9 x 20,6 cm, Tate Modern, Londres, T02394.

D'après l'artiste "*Addendum, a thing added or to be added.*"

⁴⁵⁵ Eva HESSE, *Ingeminate*, 1965, peinture noire émaillée, corde, papier-mâché sur ballon, tube chirurgical, chaque ballon fait 56 cm.

OLDENBURG, l'artiste pioche dans les dictionnaires⁴⁵⁶ et l'univers du langage pour mettre en œuvre une poésie plastique et sensible⁴⁵⁷.

Puisant dans l'esthétique du minimalisme, Eva HESSE en renouvelle les attendus. Ses propositions formelles qui ne sont plus basées sur la soustraction –héritière du « *Less is more* » prôné par l'un des fondateurs du *Bauhaus*, Ludwig MIES VAN DER ROHE (1886 Allemagne, 1969 Etats-Unis)– mais sur l'addition⁴⁵⁸. Sous une apparente neutralité, tout du moins en termes de coloris, les œuvres de cette artiste renouent avec l'expression des affects. Son esthétique du multiple domestiqué ou de la réunion d'éléments épars fait écho à ses peurs et à ses craintes. Elle est une réponse aux critiques que son professeur Josef

⁴⁵⁶ Eva HESSE, notes de l'artiste, Allen art collection, Oberlin, archive 1977.52.76.38.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/13932/notes-on-work-augment-increase-make-greater?ctx=eb6ce96e1d6a20c415fd38aa344c8ded87c7a11a&idx=512>

« → *augment* : *increase make greater* !/*augmentation* – *Enlargment, increase, addition, growth/accretion* – *the growing of separate things into one, the whole resulting from this.* /*Accrue*/adjunct – *a thing added to something else, but secondary or not essential.* /*summation* – *addition, finding of total or sum.* /*Sequel* – *what follows after, continuation or presumption of a story or process or they like after a pause or provisional ending.* /*sequence* – *succession coming after or next, set of things that belong next each other on some principle of order.* / → *ought* – *anything, in any degree or [illisible].* /*Anything whatever, any little part.* »

« → *augmenter* : *augmenter rendre plus grand* ! /*augmentation* – *Agrandissement, augmentation, addition, croissance.* /*accrétion* – *des choses séparées croissent en une seule, le tout résultant de cela.* /~~*accumuler*~~/complément – *une chose ajoutée à quelque chose d'autre, mais secondaire ou non essentielle à celle-ci.* /*sommaton* – *addition, constatation du total ou de la somme.* /*Suite* – *ce qui suit après, continuation ou présomption d'une histoire ou d'un processus, après une pause ou une fin provisoire.* /*séquence* – *succession venant après ou à côté, ensemble de choses qui suivent toutes un principe d'ordre.* / → *n'importe quoi* – *n'importe quoi, à quelque degré ou [illisible] que ce soit.* /*N'importe quoi, n'importe quelle petite partie.* »

Eva HESSE, notes de l'artiste, Allen art collection, Oberlin, archive 1977.52.76.57E.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/8696/notebook-page-addendum-a-thing-added-or-to-be-added?ctx=78f9f79c14aa61b1c743c5e5e1efb67955186dee&idx=753>

« *Addendum* – *A thing added or to be added* /*Accession* – *Increased by something added* /*Repetition* /*Nineteen* /*Range* – *To arrange in a certain order especially to set in a row or rows, 12x12 grommets F.* /*Compart* – *To divide into parts, partition, subdivide 4 lots F.* / *Compass* – *To form a circle around* / *Iterate* – *To repeat, to do again 20x20 F.* / *Cincture* – *An encircling enclosure 1967* / CONSTANT – *QUANTITY that does NOT VARY/ NUMBER EXPRESSING A RELATION/ That remains the same for same substance in same conditions.* / 5"x5x5 ¾" WOOD, P.M. RUBBER/ Ditto: 1967 SCULPMETAL ON PEXIGLASS 15"x14^{1/2}" / Schema : *later rubber 1967-1968 42"x42"x1^{1/2}"* / Augment : *shuts 20 Castelli* »

⁴⁵⁷ Nadja ROTTNER, "Object Lessons", dans Joshua SHANNON, Yve- Alain BOIS, Julia E. ROBINSON, et Al, "Claes Oldenburg", *October Files*, n°13, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2012, p.198.

"Oldenburg further clarifies that for "a vocabulary of structure I used Roget's Thesaurus." 62 Asked about the use of a dictionary, the artist responded, "it's maybe that you look up something and then you have another one with a similar structure, like synonyms."

As in language, an "etymology" of form in Oldenburg's graphic system of structure leads to the discovery of what he called "ur-types" of form."

⁴⁵⁸ Un constat que déploie Robert PINCUS-WITTEN, dans 'Eva Hesse', *Postminimalism into Maximalism: American Art, 1966-1986*, éd, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1987, p. 55.

ALBERS a exprimé face à ses peintures lorsqu'elle est étudiante⁴⁵⁹ et agit comme un baume pour soigner ses névroses, sa solitude, sa dépendance affective, sa peur de l'abandon et ses traumatismes⁴⁶⁰. Issue d'une famille juive allemande, elle a trois ans lorsque sa sœur et elle sont envoyées dans un foyer pour enfants en Hollande, peu après la *Kristallnacht*. Un an plus tard, elle gagne clandestinement les Etats-Unis avec ses parents où la famille vit sous tension à deux pas du siège du parti nazi, sur la quatre-vingt-sixième rue. Ils déménagent mais le huis clos de l'appartement familial continue à manquer d'air alors que la dépression de la mère d'Eva HESSE prend des proportions de plus en plus problématiques. Eva HESSE a dix ans lorsque cette dernière se suicide et peu après son père bien-aimé épouse une femme qui se prénomme Eva, tout comme elle. Se sentant dépossédée de son identité, souffrant de complexes physiques, d'un tempérament abandonnique, Eva HESSE suit une psychothérapie et vit dans la crainte de reproduire l'échec de sa mère. L'art est pour elle une nécessité et elle nourrit sa pratique de la lecture des textes de l'historien d'art Bernard BERENSON (1865 Lituanie–1959 Italie).

Lorsqu'Eva HESSE est étudiante, à la charnière des années 1950 et 1960, Bernard BERENSON est, tout comme Roger FRY, un théoricien très étudié aux Etats-Unis. Ce spécialiste de la Renaissance italienne contribue à la diffusion de l'esthétique hegelienne tout en en proposant une lecture actualisée, parfois sujette aux critiques⁴⁶¹. Eva HESSE est familière de la dialectique hégélienne qui irrigue les travaux de Josef ALBERS, son professeur à la Yale University (New Haven), mais ce qu'elle retient de BERENSON ce sont justement des éléments théoriques qui le distinguent de l'esthétique hégélienne par leur approche des matériaux ou de l'organicité. Dans son journal intime⁴⁶² elle relève que, d'après BERENSON, il existe deux sortes d'objets humainement fabriqués : les artefacts qui sont dénués de vie et l'Art qui en est pourvu. Ses citations issues de l'ouvrage *Aesthetics And History*, font ainsi explicitement référence au passage dans lequel l'historien d'art écrit :

⁴⁵⁹ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *op. cit.* p.182.

⁴⁶⁰ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *ibid.*, p.117.

" *Young lady*

Eva, you must put all your resources to your work, and clearly assemble all dislocated parts into a unified whole capable of functioning and with a self-confident air."

« *Jeune fille*

Eva, tu dois mettre toutes tes ressources dans ton travail et assembler clairement les bouts disloqués en un tout unifié capable de fonctionner et avec un air de confiance en soi. »

⁴⁶¹ George WALDEMAR, *Réfutation de Bernard Berenson suivie d'un Plaidoyer pour la Liberté de l'Art*. Collection les problèmes de l'art., éd. Pierre Cailler, Genève, 1955.

George WALDEMAR, *Présence de l'esthétique de Hegel*, éd. Arted, Paris, 1967.

Porte étendard de l'art informel et initiateur de la Biennale Internationale de Sculpture Contemporaine Formes Humaines, George WALDEMAR (né Jerzy WALDEMAR JAROCINSKI 1893 Pologne–1970 France) admire le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW et lui réitère plusieurs fois son invitation à participer à la Biennale de 1964. Bien qu'il soit polonais, comme elle, il lui écrit en français et écorche l'orthographe de son nom, signe probable de leur non-familiarité. Alina SZAPOCZNIKOW, ne participera pas à « Formes Humaines », mais à une manifestation concurrente notamment portée par Pierre DESCARGUES, le XVI^e Salon de la Jeune Sculpture. Le motif de la non-participation de cette artiste à la biennale organisée par George WALDEMAR reste inconnu, mais peut être est-elle liée à la relation complexe qu'entretenait ce critique avec Pierre RESTANY.

⁴⁶² Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Sous la direction de], 2016, *op. cit.* p. 272-275.

« La main de Michelangelo est si indifférente aux matériaux et techniques, que sa ciselure est comparable à sa calligraphie –ou tout comme– à son coup de crayon, ou à n'importe quel autre médium qu'il emploie en dessin. J'envisage donc une classification des arts moins évidente et plus significative que celle qui peut être dérivée des matériaux et techniques utilisés, une classification plus psychologique, plus métaphysique et moins matérialiste. Laissez-moi à ce sujet ajouter une note de Mars 1907 dont le texte est le suivant : "Le matériau de chaque art n'est pas son médium, mais les sensations imaginaires qui améliorent la vie et dont il est composé." »

Bernard Berenson 1948 ⁴⁶³

Ces lectures de jeunesse continuent à habiter le paysage conceptuel d'Eva HESSE qui transmettra à son tour certaines des références qui l'ont formée lors des enseignements qu'elle dispensera à New York. Le fond théorique hégélien a peut-être également participé à son approche des matériaux. Tout comme le préconise BERENSON, elle ne va jamais « *contre la nature de ses matériaux ou de sa technique, mais au contraire prend avantage de leurs idiosyncrasies et de leurs résistances* ». Son art centré sur le processus est lui aussi conforme à l'idée que les caractères et la résistance des matériaux constituent de stimulants « *problèmes à résoudre* »⁴⁶⁴. De même, les ressorts plus psychologisant, sensibles ou métaphysiques –que BERENSON désigne comme les acteurs d'un *life enhancement*– sont également très présents dans les sculptures réalisées par Eva HESSE entre 1965 et 1970. C'est d'ailleurs à travers ce positionnement conjugué à une reprise de la mystique conceptuelle que son œuvre anticipe le processus de dématérialisation de l'art qui s'affirme dans les années 1970⁴⁶⁵ et peut être analysée par la critique d'art psychanalytique états-unienne –dont Griselda POLLOCK⁴⁶⁶ porte la voix auprès de la communauté internationale. Cependant, alors que BERENSON pensait –dans le sillage théorique de *la fin de l'art* conceptualisée par HEGEL– qu'il ne pouvait y avoir d'art contemporain faute de standards ou

⁴⁶³ Bernard BERENSON, *Aesthetics and History*, éd. A Doubleday Anchor book, New York, 1948, p. 65. "Michelangelo's hand is indifferent to material and technique, that his chisel-stroke has the same calligraphy—as it were—as his pen-stroke, or whatever other medium he used in drawing. I contemplate therefore a less obvious and more significant classification of the art can be derived from the materials and techniques employed, a more psychological, more metaphysical, and less materialistic one. Let me in this connection add a note jotted down in March 1907, which reads as follows: "The material of each art is not its medium, but the life-enhancing ideated sensations of which it is compounded"."

⁴⁶⁴ Bernard BERENSON, 1948, *ibid.*, p. 65-66.

"Earlier in this discussion it is allowed as something obvious, and indisputable, that the artist must never go against the nature of his material or his technique, but on the contrary must take advantage of their idiosyncrasies and resistance. These present themselves as problems to be solved and thereby serve a stimulus. As a matter of history, when the artist becomes master of a material or a technique to the degree that it can no longer oppose any resistance, it ceases to inspire him. He is left without a problem and does not know what to turn to, as has been the case again and again in the course of history, and as it seems to be the case now."

⁴⁶⁵ Eva HESSE est une des créatrices mise en avant par Lucy R. LIPPARD, dans *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, éd. Praeger, New York, 1973.

Lucy R. LIPPARD, John CHANDLER, 'The Dematerialization of Art', *Art International*, février, 1968, p. 31-36.

⁴⁶⁶ Griselda POLLOCK, Vanessa CORBY, *Encountering Eva Hesse*, éd. Prestel, Londres, 2006.

de forme de jugement pour les évaluer⁴⁶⁷, Eva HESSE et certains de ses contemporains y ont perçu un territoire de liberté⁴⁶⁸, où les termes de non-art ou d'*Anti Form*⁴⁶⁹ se sont ajoutés à l'atlas de l'art contemporain.

Les méthodologies de travail de Eva HESSE provoquent une hybridation des moyens de la sculpture et de la peinture. Le latex est un matériau qui peut être moulé, mais c'est aussi une substance qui peut être saturée de pigments et employée comme une peinture, c'est notamment ce qu'emploient des artistes comme Piero GILARDI pour la coloration de ses sculptures en mousse de polyuréthane. Par exemple, elle emploie de la toile, un médium originellement associé à la peinture pour la création de son œuvre *Augment* originellement constituée de dix-huit pans de draps d'environ un mètre par deux. Ces textiles ont par la suite été imprégnés de latex, non pas par trempage, mais par couches successives de latex appliquées au pinceau, comme s'il s'était agi d'une peinture. Comme le note Bryony Rose BERY dans sa thèse, les volumes finaux portent la trace physique de cette application au pinceau, ce processus de création à plat laisse paraître la gestualité qui a présidé à son processus de création⁴⁷⁰. L'œuvre est une pièce installée au sol qui matérialise la notion d'ajout non seulement par la superposition en décalé des pans de textiles enduits en leur centre mais aussi par la perception de la nature multicouche de chaque drap qui a reçu plusieurs épaisseurs de latex dont l'application au pinceau a été chaque fois un peu différente. La façon dont elle aborde les angles, en ne les peignant jamais tout à fait permet de jouer sur l'opacité de sa surface. En optant pour des textiles très légers à la trame lâche elle conserve ainsi un degré de transparence. À chaque superposition, les bords laissent transparaître la trame sous-jacente et la délimitation de l'application du latex, ce qui visuellement donne l'impression qu'il a encore plus de couches qui constituent ce volume dont l'horizontalité et les proportions rappellent celle d'un lit. Ce lit présente à la fois une forme simplifiée qui l'apparente à un concept de lit –réfèrent stable– et un traitement sensuel

⁴⁶⁷ Bernard BERENSON, 1948, *op. cit.*, p. 96-97.

⁴⁶⁸ Perry ANDERSON, *The Origins of Postmodernity*, éd. Verso, Londres, 1998.

Cité dans Catherine BERNARD, *Matière à réflexion : la critique à l'épreuve de l'art contemporain*, dans Émilienne BANETH-NOUAILHETAS [dir.], *La critique, le critique*, éd. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 187-200.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://doi.org/10.4000/books.pur.28697>

Donald Burton KUSPIT, *Idiosyncratic Identities Artists at the End of the Avant-Garde*, éd. Cambridge University Press, New York, 1996.

« *This condition of 'perfect artistic freedom', in which 'everything is permitted', did not, however, contradict Hegel's Aesthetic but on the contrary realized it. For 'the end of art consists in the coming to awareness of the true philosophical nature of art'—that is, art passes over into philosophy (as Hegel said it must) at the moment at which only an intellectual decision can determine what is or is not art* », « *Cette condition de "parfaite liberté artistique", dans laquelle "tout est permis", ne contredit cependant pas l'Esthétique de Hegel, mais au contraire la réalise. Car "la fin de l'art consiste à prendre conscience de la véritable nature philosophique de l'art", c'est-à-dire que l'art passe à la philosophie (comme le disait Hegel) au moment où seule une détermination intellectuelle peut déterminer ce qui est ou n'est pas de l'art.* »

⁴⁶⁹ Robert MORRIS, "Anti Form", *Artforum*, 1968, cité dans Robert MORRIS, *Continuous Project Altered Daily*, éd. MIT Press, Cambridge Massachusetts, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993.

⁴⁷⁰ Bryony Rose BERY, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Professeure Briony FER (UCL) et de Docteur Matthew GALE (TATE MODERN, LONDRES), *Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960's*, University College London, 2016.

de la matière qui le relie à l'imaginaire sensoriel du lit défait ou défaisable –image de l'impermanence. Ce possible effeuillage des strates de la sculpture, bien que matériellement interdit, ouvre à la possibilité du mouvement ; il induit une interaction mentale⁴⁷¹ entre le spectateur et l'œuvre.

Chez Alina SZAPOCZNIKOW, l'usage de modules issus de la répétition de formes obtenues par moulages, rend plus ouvertement perceptible l'idée d'une œuvre à la fois unique et sérielle. Elle a recours à des techniques de moulage, de *ready-made* et d'empreinte, mais ces mêmes techniques sont employées à travers des œuvres qui relèvent de recherches différentes. Si certains volumes existent en dehors de toute fonction, d'autres sculptures convoquent le fonctionnel. Il arrive parfois qu'une même forme de base serve aussi bien à des projets où la dimension utilitaire peut être absente qu'à d'autres où elle est présente.

Ainsi les séries de bouches lumineuses qui intègrent des empreintes anatomiques sont issues de moulages parfois plus anciens. L'artiste réalise probablement ses premiers tirages en plâtre à partir de son propre masque facial autour de 1964. Enregistrement fidèle de l'unicité des corps qu'elle moule, ces bouches traduisent dans un objet inerte et reproductible tous les reliefs, toutes les sinuosités et particularismes du modèle vivant et unique. Ces fragments corporels sont par la suite combinés à d'autres moulages. Ainsi, la forme finale est le produit de l'agencement sensible de différentes matrices. À partir de ces mêmes modèles, elle peut créer différentes compositions qui introduisent des variations de formes ou utiliser d'autres couleurs pour en modifier l'appréhension matérielle. L'idée de les jucher sur un mono-pied évocateur d'une tige végétale semble apparaître concomitamment comme en témoigne la petite sculpture *sans titre* réalisée en plâtre ainsi que le demi-visage installé sur une longue tige à béton –sorte de forme précurseur de sa série de *Bouches en marche*.

Au cours du processus de création, le motif est répété, coulé dans différentes teintes et matériaux. Les modèles en *plastique* et plus particulièrement en résine de polyester teintée, donneront naissance à des projets de lampe. Pour la mise en forme de ces matériaux synthétiques, Alina SZAPOCZNIKOW aurait sollicité l'aide de plasturgistes. Selon Piotr STANISLAWSKI, son fils, elle se serait notamment dirigée vers la société RHONE POULENC⁴⁷² pour le dosage de ses résines et mousses de polyuréthane.

⁴⁷¹ Comme le notent Briony FER et Barry ROSEN dans la présentation de l'exposition *Eva Hesse Studiowork*, à la Fundació Antoni Tàpies, en 2010, dans les sculptures d'Eva HESSE :

« *L'extrême tactilité des matériaux n'a pas besoin d'être manipulée littéralement pour susciter un sens du toucher aussi puissant que volatile. Par conséquent, le regard et le toucher deviennent intimement liés.* »

"The extreme tactility of the materials does not literally need to be handled in order to incite such a powerful and volatile sense of touch. As a consequence, looking and touching become intimately entwined."

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://fundaciotapias.org/en/exposicio/eva-hesse-studioworks/>

⁴⁷² Alexandra SCHILLINGER, Piotr STANISLAWSKI, *entretien non publié*, Paris, le 13 mai 2015. Document aimablement communiqué par Valentin GLEYZE.

Les archives personnelles de l'artiste mettent également en avant son désir d'industrialisation de certaines de ses pièces parmi lesquelles figurent les *Lampes-bouches*, mais également les *Ventres-coussins* (1968) . Des courriers des entreprises MECELEC, et CHABRIERES & C^{IE} nous renseignent sur ces projets. De 1968 à sa mort prématurée, elle semble avoir cherché des appuis pour sérialiser la production de ses objets fonctionnels. Sculptrice, elle a l'habitude du travail en équipe. La sculpture classique en pierre, telle qu'elle l'a pratiquée, nécessitait de rencontrer des carriers, des équarrisseurs de pierres, des transporteurs... Mais l'usage de *matières plastiques* l'a conduit à nouer des partenariats auprès de nouveaux acteurs, notamment dans les secteurs de la chimie et de l'industrie. Cette relation avec des partenaires inattendus est jalonnée d'écueils.

Le processus de création ne va pas de soi : l'artiste sollicite des devis pour mettre les entreprises en concurrence, elle rencontre des plasturgistes, transmet son cahier des charges ou du moins explicite de son projet, puis l'entreprise s'engage pour la réalisation d'un prototype ou l'oriente vers des prestataires mieux adaptés à ses besoins. Commence alors un échange épistolaire entre l'artiste, le plasturgiste et les prestataires pour mieux définir le coût, prévoir la répartition des bénéfices et affûter leurs agendas pour permettre au « produit » de sortir à la date opportune. Ainsi l'entreprise Chabrières & C^{ie} qui a un bureau à Paris, mais dont le siège social se trouve dans le sud de la France, délègue la réalisation de certains éléments de la *Lampe-bouche* à la société Janus et transmet l'étude de la production des *Ventres-coussins* à la société Bienaise⁴⁷³. Un autre projet de tabouret empilable est quant à lui totalement abandonné. Ce qui le différenciait des autres projets était son moindre avancement –peu documenté, il est peut-être issu de son prototype de chaise. Finalement seuls les projets plus aboutis intéressent les industriels.

Lorsqu'elle propose en 1969 à une entreprise de réaliser une *Lampe-bouche* de grande dimension, cela fait déjà près de trois ans qu'elle travaille sur ce modèle. Ces lampes gracieuses, conçues « artisanalement » par l'artiste, résistent à la duplication industrielle. Les modèles créés jusqu'alors étaient tous différents, aucune lampe n'était totalement issue du même moule. Certaines semblaient en une pièce tandis que d'autres paraissaient plus composites : le traitement de la tige étant différent de celui de la bouche et du pied. Pour l'industriel la maîtrise des coûts rend difficile l'obtention de « *l'état de matière* » souhaité, de plus trouver la tuyauterie souple adaptée au piétement semble se crisper en un authentique défi. Des prototypes seront conçus mais la lampe ne sera jamais mise en production. La simplicité de leur principe les rend pourtant vulnérables à la copie. Une lettre de l'artiste datée du 20 avril 1970, adressée à Peter KAUFMANN du magazine *Globus*, met le doigt sur une suspicion de reproductions douteuses⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Les archives en ligne de la sculptrice communiquent notamment une facture pour 25 ventres coussins dont le prix unitaire était de 16,50 francs hors taxes.

Bon de livraison 8/5/894, de la société Bienaise adressée à Alina SZAPOCZNIKOW, 30 mai 1969, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°7356.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/745/7295>

⁴⁷⁴ Alina SZAPOCZNIKOW, lettre à Peter KAUFMANN du magazine *Globus*, 20 avril 1970, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1911.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

L'autre projet pour lequel Chabrières & Cie joue l'intermédiaire est celui du *Ventre-coussin (Brzuch-poduszka.)*. Cette œuvre prend la forme d'un moulage de ventre féminin tiré comme un multiple en mousse de polyuréthane colorée. Réalisée pour la première fois en 1968, cette œuvre aurait été éditée par l'artiste comme un multiple d'une centaine d'exemplaires⁴⁷⁵ de teintes variées (blanc, noir, orange de différentes nuances, marron, ...). Certains *Ventres-coussins* sont alors incorporés comme des modules dans ses sculptures composites tandis que d'autres sont vendus comme des œuvres autonomes et rencontrent un certain succès en octobre 1968, lors de leur présentation durant l'exposition inaugurale de la Galerie design s.a. à Paris.

Évocateurs d'un ventre de Vénus, ces coussins se présentent comme une coupe anatomique moulée d'après nature sur le corps d'une amie de l'artiste vers 1966-1967. Sous leur forme achevée, il s'agit d'un carré d'approximativement trente centimètres de côté et de seize centimètres d'épaisseur. De petite dimension, il peut être pris dans les bras ou servir d'appui à une nuque, une tête, un dos ou des pieds. Sa face antérieure qui présente le renflement plissé du ventre est parfaitement lisse et bombée, la face postérieure est quant à elle presque plate et présente bien souvent quelques accidents de matières, tels que des petits trous causés par les irrégularités de l'expansion de la mousse.

Avant d'en faire des coussins elle avait expérimenté autour de la forme du ventre notamment dans ses volumes en plâtre *Man in armor* (1966), *Tors* (1966) et *Nanny* (1967), puis avait cherché à intégrer ce moulage de ventre (identifiable à ses trois plis, ses rondeurs

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1849>

« Avec la vraie stupéfaction j'ai aperçu dans le nr.93 du journal *Idea International Advertising*,[...] la photographie de la vitrine de l'inauguration du nouveau bâtiment de *Globus*. Cette vitrine signée de mon nom représente à part de mes deux sculptures les petites bouches illuminées, que je n'ai jamais exécutée.

[...] Par contre, vous avez fait mouler [sic] les bouches sur la sculpture « *Buste* » (marbre et bronze) que je vous avais prêtée [sic] [...]. »

La citation reprend la graphie de l'artiste d'origine polonaise dont le français écrit fait parfois preuve d'une orthographe créative.

Lettre de Peter KAUFMANN du magazine *Globus* à Alina SZAPOCZNIKOW, 29 avril 1970, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1556.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1494>

« Nous avons reçu ces éléments décoratifs d'un fournisseur qui a reproduit les « bouches » d'un mannequin d'exposition ; il y a bien une ressemblance, mais en aucun cas copie. Un exemplaire se trouve dans ma propre possession et m'a permis de vérifier ce détail.

D'ailleurs nous n'avons pas utilisé cette décoration dans un but commercial. Elle fut placée dans une vitrine à titre décoratif. Dans cette même vitrine se trouvait votre grande sculpture « *café table* », et nous avons pris la liberté d'y placer ces « bouches ». [...] »

⁴⁷⁵ Elena FILIPOVIC, "Photosculptural: Alina Szapocznikow's Index of the Body", dans Elena FILIPOVIC, Cornelia BUTLER, Jola GOLA, et. al, [Cat. Expo.], *Alina Szapocznikow Sculpture Undone, 1955-1972*, New York, coédition MoMa et Fonds mercator, 2011, p. 64-77.

gourmandes et l'amorce du creux adouci menant à la saillie de l'os iliaque) –sans totalement y parvenir– dans son œuvre *Ça coule en rouge*⁴⁷⁶.

Ce fragment de corps est au centre de deux projets différents. L'un en « dur » qui s'intitule *Grands ventres* constitué par la superposition de ces deux mêmes abdomens féminins en marbre blanc de Carrare d'une hauteur d'un mètre soixante-dix. L'autre qui bascule dans la *soft sculpture* et le fonctionnel : les *coussins-ventres*. Après avoir mené à bien ses essais de duplication elle cherche à en réaliser une série plus importante. Cette fois-ci l'industriel se dit moins intéressé par le projet car « *cet article n'est plus une « nouveauté » pour certains de [ses] clients* »⁴⁷⁷.

Le travail de cette artiste évoluant en France, à la frontière des années 1960 et 1970 a pu bénéficier de conseils et d'astuces de professionnels pour l'usage des matières « *plastiques* » mais n'a pas pu rencontrer de partenaires avec qui entamer une complète collaboration. Son exploration des matériaux prend essentiellement la forme d'une aventure familiale comme semble en attester la participation de son fils Piotr STANISLAWSKI, à qui il était régulièrement demandé de préparer les mélanges ludiques destinés à créer la mousse de polyuréthane. Aujourd'hui, les multiples des *Ventres-coussins* qui sont presque tous identiques –à l'exception des variations de couleurs– sont estimés à une valeur comprise entre 15 000 et 20 000 euros sur le marché de l'art tandis que les *Lampes bouches* –dont les variations sont plus manifestes– sont vendues entre 90 000 et 150 000 euros. La sérialité a donc un impact sur le coût de l'œuvre. Il est possible qu'une réelle industrialisation de ses lampes et coussins ait également pu avoir un effet sur sa réception auprès d'un public plus populaire. Ses prix s'en seraient peut-être trouvés plus faibles, mais sa diffusion élargie aurait pu se révéler le levier d'un succès accru. Cet élément laisse penser que l'appréhension de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW eut été bien différente si elle avait pu bénéficier d'autres moyens de production et de diffusion : la plongeant dans l'anonymat de la foule des produits marchands ou au contraire lui assurant une notoriété populaire. Une œuvre en « *plastique* », parce qu'elle est de la même matière que les objets du quotidien, paraît ne plus souffrir de la même barrière de sacralisation. Selon une perception commune, elle est perçue à l'égal de ses « pairs » issus de la vie quotidienne et n'a plus à demeurer dans un écrin. Elle est pensée comme pouvant aller indifféremment dans un musée ou une salle de bains. Exposée aux éclaboussures d'eau et de dentifrice, elle peut hypothétiquement être nettoyée d'un coup d'éponge –pour reprendre l'image de la marque Formica®– ou résister au chahut d'enfants

⁴⁷⁶ C'est ce que laissent supposer les photographies d'Antony MIRALDA montrant l'artiste parée de ses matériaux de moulages, sorte de performance ludique intitulée « sketch II », Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°2935.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/479/2874>

⁴⁷⁷ Jean CHABRIÈRES, entreprise Chabrières & Cie, lettre à Alina SZAPOCZNIKOW, 16 mai 1969, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1778.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1716>

« [...] Je ne peux malheureusement pas envisager dans l'immédiat une fabrication de vos coussins « VENTRE » le prix de revient de cet article étant trop élevé d'une part et une diffusion sur le marché ayant déjà été entreprise d'autre part. Cet article n'est plus une « nouveauté » pour certains de nos clients. »

au sortir de la douche en raison de sa relative résistance qui la prémunit des déformations dues à l'humidité.

II.2.2.2. Un travail artisanal de la matière au sein de la production de sculpture en plastique

Sur la scène française des années 1960 et 1970, il est difficile de trouver des artistes plasticiens qui ont su conquérir leur public grâce à l'industrialisation de leur création. L'artiste le plus connu pour son usage de la mousse de polyuréthane en France est CESAR (né César BALDACCINI, 1921-1998). De réputation internationale, ce dernier n'a pas lui non plus eu une importante édition sérielle de son œuvre au cours des années 1960 et 1970, peut-être en partie parce que cela ne répondait pas aux enjeux de son travail.

Associé au Nouveau Réalisme, tout comme Alina SZAPOCZNIKOW qu'il a rencontrée aux Beaux-Arts de Paris, CESAR a cependant eu une relation plus privilégiée auprès des professionnels. Ses mousses de polyuréthane ont notamment été mises au point avec l'ingénieur chimiste Louis DUROT (né en 1939). Ce dernier, qu'il rencontre en 1966, lui a permis d'obtenir des matériaux moins friables donc plus pérennes. Louis DUROT est resté un an l'assistant du sculpteur, il a mis à profit ses capacités techniques mais a également pu être à l'écoute du créateur ayant lui-même une fibre artistique. En effet, il développera par la suite sa propre œuvre, une création à la frontière du design d'objet et de la sculpture réalisée en matières « plastiques ».

De son vivant, Alina SZAPOCZNIKOW est auréolée d'une certaine fortune critique en Pologne comme en France. Elle participe régulièrement à des manifestations collectives, mais ce relatif succès d'opinion n'implique pas une réussite commerciale. Sa volonté de créer des séries à moindre coût témoigne probablement d'une envie de mieux vendre son travail. Toujours soucieuse de reconnaissance, elle envisage de quitter la France pour les États-Unis où elle entrevoit de meilleures perspectives de réussite⁴⁷⁸.

Dans ce contexte, Les États-Unis apparaissent comme un terrain propice au développement artistique. Serge GUIBAUT⁴⁷⁹ a ainsi mis en évidence que dans les années 1950, Paris cesse d'être « *la capitale des arts* », au profit de New York qui incarne la nouvelle zone d'influence. Cette période de guerre froide excite l'affirmation libérale et impérialiste. New York devient une zone d'attractivité où se côtoient des artistes de tous les milieux et origines géographiques. L'élan militant pousse les artistes à s'organiser en mouvements et groupuscules, zones de débat, de partage et d'entraide. De ces réseaux alternatifs, en marge des circuits institutionnels, certains artistes parviennent à se frayer un chemin vers le succès. Le rêve américain semble alors sourire à ceux qui ont l'audace d'entreprendre et de persister.

⁴⁷⁸ Hélène GHEYSENS, *Mémoire fragmentaire, Les cahiers du Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou*, ed. Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris, 2018.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01798259>

⁴⁷⁹ Serge GUIBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1998.

Une autre artiste du « *plastique* » a elle aussi été conquise par cet *american dream* : NICOLA L. (née Nicola LETHE, 1937⁴⁸⁰–2018). Cette dernière, qui a réalisé de nombreuses sculptures fonctionnelles, a pourtant également rencontré des barrières économiques et humaines lorsqu'il s'est agi d'industrialiser sa production. Après plusieurs années de militantisme féministe, d'investigations plastiques autour du corps qui prenaient la forme de pénétrables, NICOLA L. s'oriente au tournant des années 1960 et 1970 vers la production de sculptures à la lisière du design d'objet ou d'objets fonctionnels à la dimension sculpturale évidente. Ses œuvres en « *plastique* » qui relèvent de cette logique fonctionnelle s'inscrivent dans une démarche « pop » où l'œuvre descend de son piédestal pour entrer en friction, en prise ou en action avec la vie humaine⁴⁸¹. Surprenant et ludique, ce mobilier sculpture est la concrétisation d'une utopie⁴⁸² où les potentialités de l'objet sont, selon Patrick FAVARDIN, propices à la naissance « [...] d'une nouvelle condition de vivre sa vie en dehors et en dedans du monde [...] »⁴⁸³. Pour donner corps à ce rêve, elle cherche à créer des multiples de ses œuvres notamment une *Lampe-bouche* à l'instar d'Alina SZAPOCZNIKOW. On peut être étonné que deux artistes aient eu l'idée de réaliser des lampes-bouches presque concomitamment. Mais en 1968, un an après le succès des œuvres en « *plastique* » et en néon montrées lors de la V^e Biennale de Paris, il n'est pas tout à fait aussi surprenant de voir que des artistes qui vivent à ce moment-là à Paris soient sous la triple influence des *matières plastiques*, des œuvres lumineuses et du pop art. De plus, la bouche est alors une figure clé du mouvement pop art, avec bien sûr les fameuses lèvres de Marilyn MONROE sérigraphiées par Andy WARHOL (1928-1987). Lèvres vernies de rouge qui, selon les dires de l'artiste, sont

⁴⁸⁰ Nicola L. a su préserver un certain mystère. Née au Maroc à Mazagan-El Jadida, elle fait ses études à l'académie Julian puis aux Beaux-Arts de Paris entre 1958 et 1960. Selon les sources, sa date de naissance varie et le site dédié à l'artiste ne la fait pas figurer. Elle peut être indiquée 1932, 1935 ou 1937. Cette dernière date a été retenue car il s'agit de celle indiquée par Elisabeth LEBOVICI, critique d'art proche de l'artiste depuis la fin des années 1990 ainsi que celle corroborée par Pedro MORAIS dans son article commémoratif publié dans le *Quotidien de l'Art*.

Site internet dédié à l'artiste Nicola L. et à son travail.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://nicolal.com>

Elisabeth LEBOVICI, "Nicola L.", dans *Le Beau vice*, publié en ligne le 3 janvier 2019.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://le-beau-vice.blogspot.com/2019/01/nicola-l-1937-2019.html>

Pedro MORAIS, "Décès de Nicola L., artiste féministe pionnière", *Le Quotidien de l'Art*, publié en ligne le 6 janvier 2019.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023:

<https://www.lequotidiendelart.com/articles/14111-deces-de-nicola-l-artiste-feministe-pionniere.html>

⁴⁸¹ Nicola L. revient sur cet aspect dans une interview donnée à la galerie NeC Nilsson-Chiglien à Paris le 5 juin 2003 :

« *Les pieds, les femmes en morceaux qui sont des tables, des sofas ou autre chose, se devaient d'être des sculptures que l'on utilise. Je voulais qu'elles soient mêlées à la vie, à ma vie. Je me rends compte aujourd'hui que ce fut le cas.* »

Cité dans :

Patrick FAVARDIN, Alain CHINGLIEN, *Nicola L.*, éd. Norma, Paris, 2003, p. 27.

⁴⁸² Ce rêve d'un apprivoisement de l'altérité par l'objet n'est pas seulement une préoccupation « pop » il peut être également rapproché des recherches de Lygia CLARK (1920-1988) autour de l'objet relationnel.

⁴⁸³ Patrick FAVARDIN, Alain CHINGLIEN, 2003, *op. cit.*, p. 19.

d'avantage faites pour être photographiées qu'embrassées⁴⁸⁴. Issues d'un même contexte, les deux réalisations de *lampe-bouche* sont pourtant éloignées l'une de l'autre.

Plastiquement, la lampe de Nicola L. prend la forme d'une bouche charnue et rouge réalisée en Plexiglas. Cette lampe *Kiss* créée à partir de 1969 est composée de deux coques en formes de bouche jointes par un ruban de « *plastique* » blanc. Illuminée par deux ampoules, la bouche semble flotter dans l'espace. Elle est en réalité maintenue en hauteur par un pied en acier dont le fini peut varier entre noir mat, doré ou argenté. Posée sur cette structure, la bouche est située entre 120 et 130 centimètres du sol selon les séries de production dont elle est issue. Les saillies du métal en partie basse encadrent à la façon d'un bijou le polyester rouge illuminé. Alors que chez Alina SZAPOCZNIKOW les lèvres à taille réelle font apparaître toute l'individualité de leurs plissures, la bouche de Nicola L. est comme désincarnée. Géante par sa taille, elle arbore une définition parfaitement parfaite. Isolée du corps, elle existe en tant que forme géométrique pure et symétrique : la pointe des commissures tendue vers le haut et le renflement des lèvres lisses, globuleuses et brillantes offrent à l'œil un harmonieux contraste.

La bouche de Nicola L. est versatile, elle reprend le potentiel érotique de cette bouche rouge tout en soulignant le commerce de l'insaisissabilité. En effet, elle choisit d'en faire un objet recto verso à la manière d'une enseigne publicitaire. Cette dernière caractéristique en fait un objet plus facilement appréhendable par l'industrie. Grâce à l'artiste Belge Marcel BROODTHAERS, elle découvre une usine de « *plastique* » à Anvers qui a pu réaliser sa lampe en forme de bouche ainsi que ses lampes en forme d'œil. Le volume est ici constitué d'une fine couche de Plexiglas, la bouche qui fait office de globe peut aisément être retirée pour changer les ampoules. Entre 1969 et 2013 plusieurs petites séries d'édition (entre 25 et 50 exemplaires) sont réalisées. Elles ont un certain succès comme le confirme leur présence dans les collections de l'artiste cinétique TAKIS⁴⁸⁵ (né Vassilakis Panayotis TAKIS en 1925-2019 Grèce) et de la chanteuse Grace JONES⁴⁸⁶. Ses expérimentations dans le domaine plastique lui offrent une visibilité par des expositions dans des galeries européennes telles que Daniel TEMPLON, Arturo SCHWARTZ, Éric et Xiane GERMAIN, mais ne suffisent pas à bâtir sa légitimité. L'artiste se souvient « *[avoir] eu des problèmes, particulièrement à Paris, avec certains artistes qui ne pensaient pas que l'on pouvait faire des objets, des sculptures fonctionnelles, et les exposer dans des galeries d'art. C'était commercial. Peut-être [l']auraient-ils voulue aux Galeries Lafayette. [...] Pourtant ce fut un réel succès [...]* »⁴⁸⁷.

Ce succès ne rime pourtant pas avec une large industrialisation de sa production. Les lampes mises à part, ses autres créations n'ont pas été usinées. Ses sofas en vinyle ou en sky, tels que *Giant Foot*, ont été produits en plusieurs exemplaires par l'artiste mais de façon

⁴⁸⁴ Dave HICKEY, Kenneth GOLDSMITH, David DALTON, [... et. Al], *Andy Warhol Géant*, éd. Phaidon, 2006, p. 187.

Andy WARHOL, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, éd. Flammarion, 1975, p. 52.

« *On a plus envie d'embrasser une personne quand elle ne porte pas de maquillage. Les lèvres de Marilyn ne donnent pas envie d'être embrassées, mais d'être photographiées.* »

⁴⁸⁵ Patrick FAVARDIN, Alain CHINGLIEN, 2003, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸⁶ Oliver LANZENBERG, « *Living with Nicola L* », *Apartamento Magazine*, n°21, 2018.

⁴⁸⁷ Patrick FAVARDIN, Alain CHINGLIEN, *Nicola L.*, éd. Norma, Paris, 2003, p. 28-29.

artisanale. Un peu à la manière d'un peintre italien du *quattrocento* qui, en atelier, aurait réalisé différentes versions d'une même œuvre, elle conçoit les siennes avec très peu de variations. Elle crée un patron, s'occupe du travail de la mousse et confie la réalisation de la housse à un tapissier. Le rendu final des œuvres est celui d'un objet bien fait qui semble tout droit sorti d'une usine bien que cela ne soit pas le cas.

Le goût pour cette perfection de l'objet manufacturé semble incarner un basculement esthétique. L'œuvre d'art cherche désormais à mimer les caractéristiques plastiques de l'objet utilitaire réalisé en série et ce même s'il est en réalité un objet unique. Cette caractéristique ne concerne pas exclusivement les artistes associés au mouvement pop art. De nombreux créateurs qui ont employé le « *plastique* » dans leurs œuvres réalisées dans les années 1960 et 1970 ont cherché à dissimuler la « facture », la trace de l'activité humaine dont l'œuvre est le « produit ». Un même effacement du « travail manuel » est perceptible dans les œuvres de Sarah HOLT (née en 1946), de Lee BONTECOU ou des artistes issus du *Ligth and Space* –comme Helen PASHGIAN (née en 1934)– adeptes de ce que certains nomment le « *fetish finish* ».

Suivant cette logique de reproduction artisanale d'une même œuvre, Nicola L. réalise plusieurs versions en différentes teintes, du *Giant Foot* entre 1967 et 1969. Ce n'est qu'en 2013 que cette œuvre connaîtra une petite édition industrielle. En somme ce n'est que lorsque le travail de cette artiste a été redécouvert qu'il a pu bénéficier d'une mise en production par l'intermédiaire des galeries. Plusieurs œuvres de cette artiste, initialement réalisées entre 1966 et 1973, ont pu être usinées en série plus de cinquante ans après leur conception originelle.

Ces difficultés dans l'accès à l'industrialisation ne s'expliquent pas nécessairement de la même façon que pour les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW. Née au Maroc, après des études en France Nicola L. partage sa vie entre Ibiza, Bruxelles et Paris, avant de quitter le vieux continent pour les États-Unis en 1979. Proche des Nouveau Réalistes en France, son travail demeure essentiellement inclassable, à la lisière du surréalisme, du design, du pop art, de l'art minimal ou conceptuel. Cette question de la possibilité –ou non– de pouvoir associer des « mots-clés » à une production artistique influe sur son potentiel de diffusion. En effet cela joue sur sa capacité à entrer dans des grands récits qui accompagnent la diffusion des œuvres.

D'une certaine manière, il est possible de penser que son travail n'a pas su rencontrer une critique efficiente. Tout comme Alina SZAPOCZNIKOW, son œuvre a fait l'objet d'une redécouverte tardive. S'intéressant au travail de l'artiste polonaise, qui rêvait d'une réussite américaine, l'historienne d'art Griselda POLLOCK s'interroge : « [...] *qui sait si la critique américaine Lucy Lippard [...] n'aurait écrit sur Alina Szapocznikow au sein de son histoire féministe naissante des artistes femmes des années soixante* »⁴⁸⁸.

Bien que NICOLA L. se soit rendue aux États-Unis, la même question peut être posée. La réception de son œuvre aurait-elle été modifiée si un critique influent avait eu connaissance du *corpus* de sculptures fonctionnelles. En effet, lors de son installation aux États-Unis, elle

⁴⁸⁸ Griselda POLLOCK, *After-Affects / After-Images Trauma and Aesthetic, Transformation in the Virtual Feminist Museum*, éd. Manchester University Press, Manchester, 2013, p. 186.

“Who knows if American art critic Lucy Lippard [...] might not have written Alina Szapocznikow into the emerging feminist history of women artists in the 1960s?”

laisse de côté –dans un premier temps– cette pratique pour se consacrer à la vidéo et à la performance, avant de revenir vers cette voie à partir de 1990 trouvant alors de meilleurs débouchés. Sans se perdre en conjectures hasardeuses, une série de remarques ou d'hypothèses prudentes peuvent néanmoins être avancées. Tout d'abord, il s'agit de deux artistes qui, si elles ont en commun d'avoir été soutenues par le critique d'art Pierre RESTANY, ont néanmoins eu des trajectoires éminemment différentes. Alors qu'Alina SZAPOCZNIKOW semble à plusieurs reprises effleurer le succès institutionnel et critique grâce à des expositions –solo ou collectives– à forte visibilité, NICOLA L. demeure relativement en marge des circuits homologués de l'art. Les chemins qu'elle emprunte dans les années 1960 et 1970 sont ceux d'une avant-garde artistique guidée par le militantisme, un élément qui fera dire à Pierre RESTANY que son œuvre « [...] apparaît comme une « leçon de choses » pour adultes sensibles et consentants »⁴⁸⁹. Ces œuvres de médium et d'apparence variables ont en commun d'inviter à la manipulation. Elles ne sont pas revendiquées comme des œuvres uniquement attachées à leur autrice. Journal intime des rencontres et des recherches de Nicola L, elles se veulent également l'émanation de réflexions collectives, adressées à des individus et à des groupes pour qu'ils puissent en faire l'expérience. Tout comme ses pénétrables réalisés en début de carrière, les canapés, consoles, lampes, aquariums, tables, étagères et meubles télé revêtent une forme anatomique fragmentée. Ils épousent l'esthétique lisse et parfaite de l'industrialisation ou de la systématisation du goût. Aseptisées, ses œuvres mettent frontalement en dialogue le trio corps/espace/objet pour mieux dénoncer l'inertie des individus. Ce dernier point la distingue du surréalisme. En effet si sa bouche parfaite peut évoquer le fameux canapé-bouche de Salvador DALI, elle tourne ici le dos à une approche fétichiste de l'objet et s'émancipe du spectre de l'inconscient pour promouvoir l'action. Ses canapés en forme de corps humains morcelés peuvent aussi convoquer le souvenir du *Das Frühlingsfest –Festin Cannibale* organisé par Meret OPPENHEIM (1913-1985) en 1959 lors de l' *E.R.O.S. ou Exposition internationale du Surréalisme* – par la façon dont le corps est réifié, appréhendé par parties comme la viande d'un banquet. Cependant ces sofas pas comme les autres ont davantage de proximité avec les dessins satiriques de COPI (né Raúl DAMONTE BOTANA, 1939-1987) mettant en scène le personnage d'une femme assise pour le journal *Hara-Kiri*. De façon très illustrative COPI fait de celle qui reste assise un personnage frileux, qui fuit le danger pour demeurer dans le confort de ses aprioris. Parallèlement, dans les sculptures fonctionnelles de Nicola L. –qui entretenait une amitié avec COPI lors de ses passages parisiens entre 1965 et 1979 – semble poindre une menace exprimée avec humour : celui qui reste assis devient fauteuil, il abandonne ses convictions pour se plier à tout démembrement ou réaménagement utilitaires, son corps revêt l'aspect lisse de la standardisation. Ainsi, son approche de l'art, de la conception à la présentation, semble guidée par le souci militant d'être une expression socialement ou sociologiquement pertinente. Même lorsqu'elle prend part à des événements institutionnels, elle le fait en dépit des règles de bonne conduite. Participant à la biennale de Paris en 1967, elle présente son « pénétrable », intitulé *Pink Cylinder* ou *Container for 3*⁴⁹⁰, sous la forme d'une performance

⁴⁸⁹ Pierre RESTANY, *Un long voyage au bout de la peau*, Buxelles, 1968.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://www.nicolal.com/pierre-restany-4/>

⁴⁹⁰ Une œuvre formée par un cylindre de « plastique » transparent aux tons chauds reposant sur une armature. Pouvant accueillir plusieurs personnes en son intérieur, il est muni de trois emplacements pour des corps humains, sortes d'étuis fait du même plastique. Celui qui le revêt est entièrement recouvert de cette peau ou de cet habit. Solidaire du cylindre, le corps est contraint, les bras, tête et

où elle est accompagnée d'une part par le groupe de musique associé au mouvement psychédélique *The Soft Machine* et d'autre part par un texte provocateur de COPI –icône du mouvement gay– à propos de l'accouchement. Cet exemple de performance est propre à souligner le statut hybride et changeant des objets produits par Nicola L.

Alina SZAPOCZNIKOW et NICOLA L. ont toutes deux une œuvre aux accents pop, elles ont en commun d'avoir cherché une mise en production industrielle de certains de leurs modèles mais elles se sont heurtées à des difficultés techniques dans le dialogue avec les partenaires industriels. Leur désir de proximité de leurs œuvres avec les publics s'en est trouvé limité. Bien qu'elles aient choisi des voies différentes de diffusion : l'une plutôt institutionnelle et l'autre plus alternative, l'accès à leur œuvre est demeuré assez élitiste. Un constat qui semble aller à l'encontre du projet généreux qui a entouré la conception de leurs travaux.

L'un des principaux griefs adressés aux artistes de la vague élargie du pop art est son saisissement du « *plastique* » en tant que matériau nouveau aux aspects colorés tantôt transparents, satinés ou brillants. Ce choix peut lui aussi être perçu comme un indice de l'altération de la subjectivité. En effet, pour le critique formaliste états-uniens Clement GREENBERG (1909-1994) ⁴⁹¹, l'art est à part, il se distingue par son autoréférentialité. Selon lui, le « *popular art* » est un dévoiement, une expression plastique *kitsch* qui ne parvient pas à transcender le « *novelty art* », ou art de la nouveauté. Il s'agit d'un simulacre d'œuvre d'art ou *ersatz*, par lequel les artistes manquent leur but de démocratisation et se rendent auteur d'un produit de consommation visuelle à destination de groupes sociaux n'ayant ni l'éducation ni les ressources nécessaires pour accéder à l'art moderne. Par leurs ambitions populistes et leur attachement au présent, ces expressions artistiques sont perçues par GREENBERG comme un académisme. Cette perception va à l'encontre de la théorie de Lawrence ALLOWAY pour qui il existe un « *continuum culturel* », des structures et des schèmes qui unissent toutes les productions visuelles et sonores, artistiques ou non. Prônant une « *short-term art history*, » (une histoire de l'art à court terme) il ne conçoit plus l'œuvre d'art comme une icône universelle et infinie, mais comme une possibilité incertaine et contingente. Cette réponse à la critique formaliste déploie une autre vision de l'œuvre d'art sans répondre totalement à la question du kitsch.

Dans son court article intitulé « *The arts and the mass media* » ALLOWAY se fait avocat des arts de masse en objectant à Clement GREENBERG que cet art qu'il qualifie de « *kitsch* » n'est pas nécessairement un académisme puisqu'il est mobile et fluctuant, que sa sensibilité accompagne « *les changements de notre vie avec bien plus de proximité que les beaux-arts*

jambes sont intégralement enveloppés et n'ont plus qu'une mobilité limitée (seul le buste n'est pas emprisonné). L'objet a une dimension sculpturale par sa taille, sa forme, son esthétique, mais il n'est pas présenté pour lui-même par l'artiste. Il est mis en mouvement par une performance qui fait de lui un événement et qui encore une fois invite à la participation. Cette œuvre est un *Container for 3*. De la même manière qu'une « *sonnate pour alto et piano* » suggère en musique la présence de ces deux instruments pour réaliser l'œuvre, ici la précision « *for 3* » semble impliquer 3 participants pour être optimalement accomplie. L'œuvre peut être « adaptée ».

Contrairement à ses précédents pénétrables constitués de textile, cette sorte de paravent de *plastique* rose transparent invite au voyeurisme. Les pénétrables de tissus étaient propres à rendre anonymes les habitants de ses parois alors que le *Pink cylinder* donne à voir ceux qui se vêtent de sa membrane.

⁴⁹¹ Clément GREENBERG, « *Avant-garde and Kisch* », *Partisan review*, 1949.

qui sont dépositaires de valeur séculaires »⁴⁹². Par cet argument, l'auteur rappelle que c'est une attaque à la culture que de vouloir dissocier culture véritable et culture de masse, mais il ne répond pas totalement à Clement GREENBERG. Il élude la nature des liens qui unissent le kitsch à cette production artistique de masse que certains nomment « pop art ». Il met en avant que cet art de masse est un art véritable, quelles que soient ses sources ou modalités formelles. Cependant, il n'exprime pas expressément la dimension kitsch de ces œuvres. Il refuse de voir en elle un *ersatz*, il atténue leur valeur de simulacre au profit de l'expression d'une conscience collective du présent et d'une plasticité innovante.

⁴⁹² Lawrence ALLOWAY, "*The arts and the mass media*", *Architectural design and construction*, 1959, février, p. 84-85.

"Topicality and a rapid rate of change are not academic in any usual sense of the word, which means a system that is static, rigid, self-perpetuating. Sensitiveness to the variable of our life and economy enable the mass arts to accompany the changes in our life far more closely than the fine arts which are a repository of time-binding values."

Chapitre III. Des matériaux non naturels pour représenter le monde ou évoquer le vivant

Les matières *polymères plastiques* et élastomères sont des matériaux artefacts. Leur fabrication nécessite plusieurs étapes de transformation. Dans l'imaginaire, ces substances sont notamment associées à la technologie, aux sciences, au futur et à l'explosion colorée. Un faisceau d'éléments qui ne correspond pas, *a priori*, au monde organique. Selon une perception commune, il y aurait d'un côté un monde naturel qui échappe à la volonté humaine et de l'autre un produit technique qui ne pourrait trouver son origine que dans le fait humain. Un tel présupposé place ainsi l'artiste qui réalise une œuvre en *plastique* évoquant le vivant ou la nature en porte-à-faux par rapport aux dualismes conceptuels traditionnels. Les fleurs en *plastique*, les boyaux synthétiques et les corps en polymères de ces artistes ne semblent plus se soucier de l'opposition entre naturel et artificiel, ou des arguments mettant dos à dos nature et technologie. La distance ontologique et matérielle qui sépare les *matières plastiques* des éléments naturels a pourtant été amplifiée par la connaissance du caractère polluant de ces matériaux que l'industrie croit maîtriser mais dont la nocivité atteint tous les organismes. Ainsi il peut paraître cynique ou déplacé de représenter la nature ou le vivant à travers un matériau qui lui est néfaste. Dans les années 1960 et 1970, certains éléments avaient déjà pu alerter l'opinion publique au sujet de certains effets pervers du *plastique* non seulement à l'occasion des marées noires, mais aussi par l'observation quotidienne de l'augmentation de la production de déchets. L'artiste Alexandre BONNIER notait ainsi dans un article de la revue *Pétrole Progrès* repris en introduction du livre *Le plastique dans l'art* de Pierre RESTANY :

« Sans que l'on s'en aperçoive, on industrialise l'imputrescible et l'illusoire à une échelle démesurée. Et sous l'apparente joue des ventes de pacotille, sont distribuées pour la première fois ces parcelles d'éternité, des gadgets d'éternité. Certaines de ces matières sont indestructibles, incassables, imputrescibles, ininflammables. Elles seront enfouies jusqu'à la nuit des temps dans nos décharges publiques comme dans des tabernacles, et le monument le plus fou que nous puissions imaginer aujourd'hui est celui que formeront les couches successives d'objets de plastique se superposant pendant des siècles, déversées par nous comme une lave gigantesque sous les détritiques de nos remblais. On décalque sur ces matières les apparences anciennes en de grandes images illusoires de faux bois, de pierre fausse, de cuir faux, de tissu faux... Mais sous ces traces reconnaissables et réconfortantes, cette matière sans mort attend. Ainsi, les objets qu'elle compose, sous une apparence formelle volontairement éphémère, sont des objets dont on ne pourra plus se débarrasser. Rejetés, ils témoigneront plus longtemps que le marbre. Le moindre sac de ciment vide s'envolant d'un chantier ou d'un champ vers la forêt proche fera par contraste figure de linceul, d'étendard tendre dans les branches, ou de cerf-volant. »⁴⁹³

Alexandre BONNIER 1971

⁴⁹³ Alexandre BONNIER, titre inconnu, in *Pétrole-Progrès*, n°91, 1972, p. 31 cité dans Pierre RESTANY, *Le plastique dans l'art*, éd. Sauret, Monte-Carlo, 1973, non paginé.

L'artiste Alexandre BONNIER (1932-1992) a fait ses études à l'école des beaux-arts d'Aubusson (Creuse).

Cette conscience du caractère irritant ou polluant des *plastiques* était d'autant plus accrue chez les artistes travaillant ces matériaux qu'ils étaient directement exposés à leur nocivité. Ils ont pu parfois éprouver physiquement les dangers de ces polymères. Parmi les artistes de ce *corpus* plusieurs d'entre elles semblent avoir pressenti quelque chose d'une menace latente. Alina SZAPOCZNIKOW a, par exemple, nommé *Pollution* certaines de ces expansions emprisonnant du gazon naturel dans une flaque de mousse de polyuréthane semblable à une marée noire. Pourtant par leur morphologie même, ces flaques de *plastique* évoquent un univers organique par leur aspect spongieux aux contours amollis. L'œuvre est donc duale : elle convoque tout autant un imaginaire de la nature qu'une évocation de sa destruction. De façon plus générale, les artistes de ce *corpus* ont toutes développé un travail plastique qui parle du vivant ou évoque les formes et les processus de la nature.

Un choix qui trouve un écho formel dans l'emploi des *plastiques* et plus généralement des polymères car ces derniers peuvent incarner toutes les formes. Moulés, l'optimisation de leurs processus de création conduit précisément à produire des formes ovales et courbes qui épousent les attendus du langage organique. Une composante d'organicité qui, comme le relève Susanne LANGER, constitue un attendu de l'œuvre d'art :

*« Une des métaphores les plus courantes dans la littérature sur l'art est la métaphore de la créature vivante appliquée au produit artistique. Chaque artiste trouve de « la vie », de la « vitalité » ou de la « vivacité » dans une œuvre accomplie. [...] Une œuvre ratée est « morte ». »*⁴⁹⁴

Suzanne LANGER, 1957

Par sa tridimensionnalité, la sculpture fait corps dans l'espace, comme celui des vivants. Cette caractéristique commune rend palpable la finesse des frontières entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas, puisque deux choses qui ont la même apparence peuvent appartenir à des réalités différentes ou ne pas être de même nature. Nombreux sont les artistes à plumes et à pinceaux qui ont rêvé du passage de l'inerte au vivant des sculptures. Le mythe de Pygmalion chanté par OVIDE au premier siècle avant notre ère continue à agir. Il a infiltré les imaginaires savants et populaires, depuis le pantin de *Pinocchio* des contes enfantins à l'*Ophélie* d'HOFFMANN mise en opéra par OFFENBACH. Ces œuvres sont le reflet de questionnements philosophiques, scientifiques, voire ontologiques sur le vivant. Des domaines qui s'intéressent tous, à leur manière, aux conditions de possibilité de la vie. Si les histoires de Pygmalion et de Galatée ont pris place dans un contexte théorique où il n'existait pas de mot unique pour conceptualiser le vivant, cela ne signifie pas que la conception contemporaine du mot *vie* a privé les artistes du rêve démiurgique d'une œuvre vivante. Au contraire, la notion de *forme de vie* qui prévaut au sein de la communauté scientifique rappelle que la vie ne peut jamais être séparée de sa forme, aussi rudimentaire soit-elle, comme en témoigne l'existence des organismes unicellulaires. Sur les plans plastiques et esthétiques, cette conception ravive le débat sur la création d'une œuvre rendue vivante par

⁴⁹⁴ Susanne K. LANGER, *Problems in Art, Ten Philosophical lectures*, éd. Charles Scribner's son, New York, 1957, p.44.

“One of the most widely used metaphors in the literature of art is the metaphor of the living creature applied to the artistic product. Every artist finds “life”, “vitality”, or “livingness” in a good work of art. [...] An unsuccessful work is “dead”.”

des choix de forme et de matériaux. La sculpture peut bouger comme un être vivant, être aussi lumineuse qu'un poisson des profondeurs, pousser pareillement à une plante ou pourrir. Des caractéristiques qui s'appliquent à de nombreux volumes y compris ceux qui sont réalisés en *plastique*.

Le biomorphisme et l'organicité tendent tous deux du côté du naturel, parce qu'ils imitent, traduisent, s'inspirent ou rappellent les formes et processus de la nature. Que ce soit par leur capacité de croissance, leurs stratégies de déplacement, leur mode de formation ou leur aspect, ils ont un *objet naturel* en ligne de mire. *L'organicité* d'une forme ou d'un volume fait écho aux organes des corps. Ces derniers sont des éléments fonctionnels et structurels. Ils sont nécessaires au fonctionnement du corps vivant et leur constitution même est interdépendante des autres organes de ce corps. Ce caractère organique donne le sentiment d'une unité car des éléments sont reliés les uns aux autres et fonctionnent ensemble. Ces organes en relation entre eux assurent le processus vital de l'être vivant et lui permettent de maîtriser un certain nombre des interactions avec *l'au-delà du corps*, qu'il s'agisse de leur milieu, de leur environnement ou des autres organismes. Ce sont les organes qui rendent notamment possible la sustentation, l'élimination des déchets, ...

Au sein des œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW, Eva HESSE, Lee BONTECOU et Liliane LIJN, les canons de représentation du vivant, de la nature et de l'univers sont en perpétuelle construction. Ils mettent au jour différentes modalités de représentation de ces éléments du réel allant de l'organicité au biomorphisme en passant par l'appréhension biomécaniste ou par la digestion du naturalisme. Cette tension biomorphique s'intéresse à une forme ou à un processus identifié *a priori* comme naturel. Cette façon d'appréhender le monde puis de le représenter stimule l'imaginaire et produit parfois des *effets d'étrangeté*. Ces derniers, tantôt audacieusement futuristes, tantôt dans la lignée du Surréalisme ont une incidence sur la représentation du corps humain, ils entrent parfois en friction avec l'anthropomorphisme en optant par exemple pour une mise à distance des représentations canoniques du corps.

III.1. Une canonicité des formes du vivant, de la nature et de l'univers en perpétuelle construction

Le canon constitue un modèle, un idéal de représentation qui implique parfois la valorisation d'une technique ou d'une esthétique particulière. Les artistes de ce *corpus* sont d'origines diverses, mais elles dialoguent toutes avec une pensée occidentale de l'art et appartiennent à des groupes sociaux qui croient en l'existence de la *nature*. Dans le contexte de la seconde moitié des années 1960, l'industrialisation et les bouleversements sociaux-économiques ont eu une incidence sur les comportements et les attentes. L'accélération de la vie, des modes de transport et de communication ont parfois suscité autant d'enthousiasme que de craintes. Ces mutations se sont ponctuellement accompagnées d'un appel à la *vie simple* souvent incarné par un phénomène de *retour à la terre* ou de *retour à la nature*. Les mouvements hippies, qui traversent les Etats-Unis et l'Europe, donnent lieu à une vague de migration néorurale qui a été abondamment commentée. Néanmoins ces déplacements de population qui manifestent un regain d'intérêt pour la campagne et les êtres vivants qui la peuplent ne s'accompagnent pas systématiquement d'un rejet de la ville et de ses avatars. Il s'agissait peut-être avant tout pour certains d'une réorganisation des valeurs en affirmant la primauté des *biens naturels* par rapport aux *biens de consommation* et aux

moyens technologiques. Ce contexte de revalorisation de la nature et des notions qui lui sont associées telle que *l'authenticité* ont une incidence sur la recrudescence des représentations de paysages, ou l'emploi de matériaux naturels. Les formes organiques et biomorphiques, parce qu'elles s'inspirent de l'apparence du vivant à toutes les échelles, participent de cet engouement pour le naturel. Elles s'en distinguent néanmoins en s'éloignant de leur modèle ou plus précisément en refusant les canons biologiques et naturalistes. Ces formes inspirées de la nature, mais ne la copiant pas totalement, sont parfois perçues comme une atteinte à la forme de référence. Cela signifie qu'au sein de cette représentation organique ou biomorphique, le rapport à la nature s'est distendu, il peut accepter plus de libertés, y compris l'emploi de *matières plastiques* non naturelles. Cependant ces formes non naturalistes promues par le biomorphisme peuvent être abordées de différentes manières. Elles sont tout aussi susceptibles d'incarner une exacerbation de l'altérité en valorisant l'hétérogénéité, que d'exalter une vision holistique ou unitaire qui viserait à abolir les frontières de la nature, du corps, des produits technologiques, etc.

Lorsqu'il a publié *Le Plastique dans l'art* (1973), Pierre RESTANY proposait une grille de lecture pour saisir cette articulation entre technique, science et nature. Reprenant le cadre théorique développé dans le contexte du Nouveau Réalisme il s'appuie sur ce qu'il nomme *l'Humanisme technologique*, un concept dont la pertinence dans le contexte de l'analyse du *corpus* restreint de cette étude reste à évaluer.

III.1.1. Des sculptures en *plastique* biomorphiques et organiques

Les volumes de Lee BONTECOU, Eva HESSE, Liliane LIJN et Alina SZAPOCZNIKOW empruntent à plusieurs registres stylistiques qui reposent parfois sur des modes de représentation hybrides des corps et du monde naturel. Ces esthétiques peuvent être évaluées à la lueur des définitions du biomorphisme et de l'organicité. Ces deux notions pouvant être perçues comme participant d'un dépassement des oppositions entre naturel et artificiel, entre nature et technique. Cette tension vers l'organicité ou le biomorphisme qui se manifeste par des formes courbes, une hybridation du corps extérieur et intérieur ou encore par des matériaux en perpétuelle métamorphose aboutit à des formes esthétiques qui mettent à distance les représentations figuratives traditionnelles.

III.1.1.1. Organicité et biomorphisme, quelques éléments de définition

Le degré de ressemblance et la parenté de la forme artistique à la forme naturelle peuvent s'exprimer à travers un vocabulaire très riche qui se veut le reflet de la multiplicité de leurs rapports possibles. Au sein de l'histoire de l'art occidentale, c'est le *naturalisme* qui a longtemps été dominant. Il valorisait l'imitation des formes extérieures de la nature, qu'il considérait être sa représentation exacte. Néanmoins, l'histoire des représentations artistiques est largement conditionnée par les mutations culturelles, ainsi que par les évolutions conceptuelles qui traversent les sciences dites *dures* et les sciences humaines. Les différents mouvements emblématiques du XIX^e siècle mettent ainsi chacun en exergue un rapport particulier au *réel* et à la *nature*. Les romantiques s'émancipent de la couleur locale et adoptent une touche vive qui met en lumière leurs sentiments face au sujet qu'ils représentent. Les réalistes ne se contentent plus des formes extérieures du monde, il faut pour eux en retranscrire l'épaisseur matérielle, les textures et témoigner d'une vérité sociale.

Les impressionnistes quant à eux exacerbent la contingence du visible par des rendus atmosphériques qui s'appuient sur la théorie du mélange optique des couleurs de Michel-Eugène CHEVREUL (1786-1889, France)⁴⁹⁵. Ces éléments illustrent combien les modes de figuration artistiques sont donc directement en prise avec les représentations conceptuelles du monde. Une affirmation qui se prolonge au sein des mouvements d'avant-garde du premier XX^e siècle. Ainsi que le souligne Michael FRIED, cette succession de styles et d'époques artistiques se distingue de la conception dialectique de l'esthétique théorisée par HEGEL, il s'agit désormais d'envisager l'histoire de l'art comme « [...] *une réponse au développement social, économique et politique d'une société dans son ensemble* ». ⁴⁹⁶

L'emploi des mots « organique » et « biomorphique » se développe au sein de la critique d'art occidentale au cours des années 1930.

Le terme *organique* renvoie à ce qui est inhérent à la constitution même du vivant ou à ses fonctions essentielles. Il crée ainsi une articulation entre forme(s) et fonction(s). Avant que ce mot n'acquière un sens spécifique dans le vocabulaire de la critique d'art, la notion d'organicité était déjà présente au sein de la théorie esthétique de HEGEL qui mettait en avant *l'unité organique* des sculptures. Dans un second temps, le mot organique gagne en spécificité épouse les attendus de l'abstraction organique, un style artistique qui traverse la peinture, la sculpture, l'architecture et se caractérise par son recours à des formes arrondies issues de l'observation de la nature.

D'une certaine manière les sculptures de l'abstraction organiques réalisent l'idéal hégélien en s'inspirant de la nature et des êtres vivants. Cependant, elles s'en éloignent non seulement en n'en conservant que des formes épurées qui tendent vers l'abstraction, mais aussi en se déployant en formes irrégulières et asymétriques dont le dessin sinueux privilégie les courbes. Or pour HEGEL, l'asymétrie des objets naturels n'est pas valorisée, elle est une caractéristique distinctive des organes internes, ceux qui sont appréhendés comme relevant d'une moindre beauté, car jugée moins susceptible de manifester l'*Idée*. Si la valorisation du *tout organique* de l'*objet naturel* et de sa représentation en sculpture était appréhendée par HEGEL comme un élément constitutif du *beau Idéal*, il n'en va pas toujours de même pour les créateurs et les critiques contemporains. Le philosophe français Gilles DELEUZE (1925-1995, France) affirme notamment que le qualificatif « *organique* » désignerait davantage « *une forme de la représentation* » que « *quelque chose qui serait représenté* ». ⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Georges ROQUE, *La réception de Chevreul par les peintres*, dans Georges ROQUE (dir.) ; Bernard BODO (dir.) ; et Françoise VIENOT (dir.), *Michel-Eugène Chevreul : Un savant, des couleurs !*, éd. Publications Scientifiques du Muséum, Paris, 1997.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :
<https://doi.org/10.4000/books.mnhn.637>.

⁴⁹⁶ Michael FRIED, "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella", 1965, in *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, éd. The University of Chicago Press; Chicago et Londres, 1998, p. 216.

⁴⁹⁷ Gilles DELEUZE, Félix GATTARI, *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980, p. 622.

« *Les plus belles pages de Worringer sont celles où il oppose l'abstrait à l'organique. L'organique ne désigne pas quelque chose qui serait représenté, mais d'abord la forme de la représentation, et même le sentiment qui unit la représentation à un sujet (Einfühlung).* »

En architecture et en design, l'organicité des formes est appréhendée comme le gage d'une relation harmonieuse entre l'humain, l'objet et la nature souvent appréhendée comme un environnement. Ce répertoire formel serait plus intuitif, car sa morphologie en lignes courbes et enveloppantes serait davantage en adéquation avec le corps et son bien-être.

En 1941, l'architecte américain Eliot F. NOYES (1910-1977, Etats-Unis) préside à l'organisation au *Museum of Modern Art* de New York de la compétition « *Organic Design in Home Furnishings* » qui donnera lieu à une exposition éponyme dont il sera le curateur. Dans le cadre du concours, NOYES définit ainsi le design organique :

« Le design peut être qualifié d'organique lorsqu'il relève d'une organisation harmonieuse des parties et du tout, selon sa structure, sa matérialité et son objectif.

*Suivant cette définition, il ne peut y avoir de vaine ornementation ou de superflu, mais la part de la beauté n'en n'est pas moins grande – par le choix idéal du matériau, le raffinement visuel et l'élégance rationnelle des choses destinées à l'usage. »*⁴⁹⁸

Eliot F. NOYES 1941

Pour les partisans du design organique, l'épure de la forme repose sur une essentialisation de la morphologie naturelle.

En art, l'abstraction organique est une tendance qui s'affirme entre la première moitié et le milieu du XX^e siècle. Opérant un pas de côté par rapport à la représentation figurative naturaliste, elle repose sur la substitution des formes complexes et définies de la nature par d'autres, indéfinies et schématiques, qui en sont des évocations ambiguës. Ces œuvres sont considérées comme abstraites car leur morphologie est issue de la synthèse et de l'analyse des formes présentes dans la nature. Cet art organique est alors appréhendé soit comme un héritage du Surréalisme, soit comme une branche de l'abstraction non géométrique ou de l'expressionnisme abstrait. Pourtant cette tendance biomorphique demeure alors très circonscrite. Elle développe un univers formel qui joue sur l'analogie des formes humaines, animales ou végétales. Dans le sillage d'une vision esthétique hégélienne, cette abstraction organique qui repose sur l'emploi de formes curvilignes relèverait plus d'un art romantique que d'un art classique par sa spontanéité formelle plus décorative que structurelle. Ainsi par exemple les compositions de Barbara HEPWORTH et Henry MOORE, qui sont les plus célèbres représentants de cette tendance, proposent des volumes où, malgré les rythmes et les béances, domine la sensation d'un flux ou d'une connexion entre les différentes parties de la sculpture. C'est une esthétique des homologues et des correspondances infinies entre des formes issues des différentes échelles du monde visible.

Alors que se développe l'abstraction organique, le mot « *biomorphisme* », d'abord employé en contexte anthropologique, est préempté par la critique d'art. Le nom *biomorphisme* est composé à partir de mots issus du grec ancien. *Bios* (*βίος*) signifie la vie et *morphé* (*μορφή*) la forme, ou ensemble de forme. En art ce biomorphisme a été théorisé par Alfred BARR ainsi

⁴⁹⁸ Eliot F. NOYES, *Organic Design in Home Furnishings*, ed. Museum of Modern Art, New York, 1941, hors pagination.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :
www.moma.org/calendar/exhibitions/1803

que le souligne Guitemie MALDONADO⁴⁹⁹. Si le terme est employé pour décrire des œuvres relevant de l'abstraction organique, il ne se confond désormais plus avec cette dernière. Il ne s'agit pas d'un mouvement, ni d'un style, il n'est pas associé à un manifeste, c'est une tendance profonde qui traverse l'histoire de l'art et qui se formalise dans les années 1920-1940. Selon Lawrence ALLOWAY, cette production est sous l'influence d'une mythologie qui aurait transformé le monde entier « *en un spectacle intime et organique* »⁵⁰⁰. Cet art biomorphique serait donc le corollaire d'une conception du monde comme *continuum*, une pensée holistique qui n'est finalement pas sans parenté avec les intuitions des artistes de l'Art nouveau et qui de ce point de vue ne rompt pas avec la théorie esthétique hégélienne. Pourtant comme le note également le critique d'art Lawrence ALLOWAY, certains motifs perçus comme des invariants prolifèrent particulièrement dans le sillage du biomorphisme : l'omniprésence des allusions corporelles, une appétence particulière pour la représentation d'un *lyrisme viscéral* ou d'un contenu *psycho-sexuel*⁵⁰¹. Contrairement à la tendance organique, le caractère biomorphique de l'œuvre tiendrait tout autant à la *forme de la représentation* qu'au *quelque chose qui serait représenté*.

Concrètement, les œuvres qualifiées de biomorphiques s'attachent à la représentation de formes qui rappellent le vivant, elles convoquent aussi bien un univers moléculaire qu'une vision macroscopique. Ces représentations ont pour caractéristique un goût pour l'observation des processus de la nature. Depuis les prémices Européennes du biomorphisme, dans le sillage du cubisme au début des années 1910, à son apogée internationale dans les années 1940-1950 ce concept a évolué, perdurant jusqu'aux années 1970. Un succès qui ouvre les vannes d'une production pléthorique dont les nombreux avatars sont perçus par certains critiques comme l'avatar d'un « *académisme semi-officiel* », « *la reductio ad absurdum du langage vitaliste* »⁵⁰². Reprenant à son compte les remarques de Max KOZLOFF, Jack BURNHAM semble bailler devant le nouveau catalogue des formes présentes lors des expositions de sculptures et en énumère certains archétypes :

« [...] les mêmes constructions en fil de fer ressemblant à des cactus, des bronzes coulés pleins de bulles à la surface grêlée, des structures ouvertes avec des tôles comme des feuilles, [...], des reliques de l'informel semblables à des scories de charbon sur de l'acajou poli, des fleurs de bronze archaïques chimiquement polychromées, des gousses métalliques bandées ensemble sur d'élégantes formes de bourgeons en marbre veiné, des "space frames" organiques en fils tissés et tendons d'acier brûlés, des conglomerats végétaux-animaux en fibres et hydrocalcite, du calcaire caressé au hasard pour ressembler à des galets de plage agrandis, du bois

⁴⁹⁹ Alfred H. BARR, *Cubism and Abstract Art* [1936 cat. expo.], rééd. Harvard University Press, New York, 1986.

Guitemie MALDONADO, *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, éd. CTHS-INHA, Paris, 2006.

⁵⁰⁰ Lawrence ALLOWAY, « *The Biomorph '40s* », dans Ellen G. LANDAU [sous la direction de], *Abstract Expressionism, Context and Critique*, éd. Yale University Press, 1991, p. 250-256, citation p. 252.

⁵⁰¹ Lawrence ALLOWAY, 1991, *ibid*, p.253.

⁵⁰² Jack BURNHAM, *Beyond Modern Sculpture, the Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, rééd. Georges Brazillier, New York, 1975, p. 171.

*flotté recouvert de bronze et, comme on dit dans le show business, "une foule d'autres favoris". »*⁵⁰³

Jack BURNHAM, 1975

Passée cette période où la multiplication des formes biomorphiques a pu être perçue comme une sclérose du répertoire sculptural ; le terme *biomorphisme* a regagné en popularité. Ces vingt dernières années, l'intensification de son emploi fait également écho à un questionnement éthique et au développement de conceptions associées à l'environnement, à une prise de conscience d'une « urgence écologique » ou encore à un regain d'intérêt conceptuel et matériel pour la nature.

Le *groupe de recherche Biomorphisme* coordonné par l'université d'Aix-Marseille depuis 2016, aborde notamment cette thématique en mettant en regard l'évolution des sciences, l'esthétique et les approches écologistes. Ce groupe conçoit l'œuvre d'art biomorphique non plus seulement comme une création caractérisée par sa rondeur, mais comme une production artistique qui tente de penser le vivant et qui le représente en s'éloignant du rapport sensible immédiat. Cet éloignement de la sphère sensible peut se traduire notamment par une approche mathématique ou scientifique des formes de la nature, par une considération sémiologique des corps qui apparaissent comme des signes à déchiffrer, par des représentations mécanistes, par le croisement de plusieurs regards sur l'*objet naturel* représenté. Cependant, le refus de la représentation immédiate ne se traduit pas nécessairement par une forme artistique abstraite, ni pas une absence totale de ressemblance à l'objet naturel. Il semble plutôt que le mode de mimétisme ait changé et qu'il ne se concentre plus seulement sur les apparences. Il mime des comportements, des *habitus*, des systèmes, des stratégies, des fonctions, observés dans le monde vivant à échelle macroscopique, scopique ou microscopique

Les œuvres de ce *corpus* n'ont, pour certaines, pas été abordées sous l'angle du biomorphisme au moment de leur création. Leur caractère organique a cependant souvent été mentionné mais cette organicité ou ce biomorphisme étaient considérés comme évidents. Relevant d'une tendance de fonds dans les années 1960, ce biomorphisme ne faisait pas systématiquement l'objet de développements théoriques spécifiques. Afin de mieux comprendre l'approche des formes qui a présidé à leur réalisation, il est nécessaire de revenir

⁵⁰³ Jack BURNHAM, 1975, *ibid.*

« *The biomorphic-mineral influence reached a peak during the early 1960's, and with this plethora came the reductio ad absurdum of the vitalistic idiom. Thumbing through one of the recent "young sculptors under (specify any age up to fifty) shows," this author was struck by the universal tenacity of the biomorphic mannerist tendency. Pictured in the catalogue were the same cactus like wire constructions, bubbly cast bronzes with pock-marked openings, open sheet-metal structures with sheathlike leaf forms, brazed rod structures with nobby root endings, bulbous potato-like carvings locked together like crossbreeding gone astray, cleaved rock totems jutting up from minimal footings, relics of informalism as coal slag on polished mahogany, archaic bronze flowers chemically polychromed, metallic seed pods banded together over elegant bud shapes in veined marble, organic "space frames" of woven wire and burnt steel tendons, vegetal-animal conglomerates in fiber and hydrocalcite, limestone randomly caressed to resemble enlarged beach pebbles, bronze-coated driftwood and, as they say in show business, "a host of other favorites. " »*

sur les éléments théoriques, matériels, sociaux et scientifiques qui ont pu modifier les modes de représentation des artistes étudiées. L'une des entrées possibles, pour comprendre le développement de ces formes organiques ou biomorphiques qui renouvellent les représentations de la nature et du vivant, tient peut-être au développement de la biologie, des mathématiques, de la physique et des sciences du langage au cours des années 1960 et 1970.

En biologie, les organes sont compris comme les éléments d'un corps ou d'une plante qui remplissent une fonction déterminée. Ils sont différenciés mais fonctionnent en combinaison d'autres organes. Le fonctionnement organique (des organismes et des organes) peut être perçu à travers un ensemble de phénomènes, il est étudié à différents niveaux par plusieurs branches de la biologie telles que la morphologie, l'anatomie, la physiologie et l'histologie⁵⁰⁴. Autant de disciplines et d'approches qui se complètent car elles opèrent à différents niveaux de la compréhension du vivant. Ces sciences prennent tout aussi bien en compte les échanges des organismes avec leur milieu que les interactions des organes entre eux ou leur structuration microscopique interne. Si ces sciences croient laisser de côté l'approche esthétique, elles contribuent au contraire aux modélisations des représentations. Comme le relèvent Lucy LIPPARD et John CHANDLER dans *The Dematerialization of Art* :

« [...] il devient évident que la tentative du scientifique pour découvrir, ou même imposer un ordre et une structure à l'univers, repose sur des hypothèses essentiellement esthétiques. L'ordre lui-même, et sa simplicité et son unité implicites, sont des critères esthétiques. »⁵⁰⁵

Lucy LIPPARD et John CHANDLER, 1967

Les visuels et les propos théoriques scientifiques sur le vivant, la géologie, l'astronomie ou encore la chimie font l'objet d'une vulgarisation ou d'une médiatisation. La diffusion de ces contenus, formes ou idées est porteuse d'un potentiel esthétique latent. En effet si ces matériaux sont perçus, dans leur contexte de production, comme les éléments objectifs d'un état de la recherche, il existe un biais esthétique partiellement ignoré par les scientifiques eux-mêmes dont la prégnance est amplifiée dans les publications à large audience. En effet, la sélection des informations et des visuels, imposée par la forme de l'article et de la ligne éditoriale, privilégie des images attrayantes. De même, l'objectif de pédagogie impose

⁵⁰⁴ Pour donner des définitions schématiques de ces quatre disciplines :

Morphologie : qui s'intéresse aux formes et aux structures externes d'un animal, d'une plante ou d'un organe.

Anatomie : qui étudie les formes et les modes de structuration internes d'un animal, d'une plante, ou d'un organe.

Physiologie : qui a pour objet l'étude les grandes fonctions d'un organisme vivant telles que la reproduction, la nutrition, la relation, la sensorialité, la locomotion, ...

Histologie : qui étudie les formes et les modes de structuration internes (cellulaires, moléculaires, ...) d'un tissu biologique grâce aux techniques de microscopie.

⁵⁰⁵ Lucy LIPPARD, John CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, écrit en 1967 et publié dans *Art International*, n°2, février 1968, p. 31-36.

parfois l'ajout de comparaisons qui, si elles facilitent l'appréhension de certaines notions, ont parfois des aspects déformants. Ce sont ces contenus iconotextuels, sonores ou médiatiques auxquels les artistes et créateurs ont accès. Ce sont également eux qui peuvent leur donner envie de s'emparer de ces découvertes scientifiques porteuses de nouvelles connaissances de la *forme*. Le programme esthétique de l'œuvre, qu'elle soit sonor

e, littéraire, visuelle ou encore multimédia, rend alors perceptible les questions esthétiques –de goût, de beau ou de plasticité– soulevées par ces découvertes scientifiques. Ce miroir artistique tendu vers les sciences peut également accomplir une fonction critique. Les discours scientifiques voués à la compréhension de la mise en ordre du monde et du vivant sont également l'objet de commentaires ou d'une mise en doute. Une réfutation de la primauté des structures et du systématisme qui s'appuie tout autant sur l'expérience sociale du désordre que sur l'hypothèse d'un chaos originel –notamment portée par la théorie du *big bang* formulée dans les années 1920 et réaffirmée en 1964 après qu'Arno PENZIAS et Robert WILSON, de la société Bell, aient découvert le fond diffus cosmologique, un rayonnement électromagnétique « fossile » émis il y a environ 380 000 ans.

Ainsi que le relèvent Rosalind E. KRAUSS et Yve-Alain BOIS dans le catalogue de l'exposition *L'informe : mode d'emploi*, la possibilité d'une augmentation du désordre ou *entropie*⁵⁰⁶ devient une piste de travail féconde pour de nombreux artistes, elle se teinte également d'une dimension politique alors que les mouvements de contestation grossissent en Occident au cours des années 1960. En pratique, le désordre, la destruction, et le fortuit font désormais partie du processus de fabrication de certaines œuvres et intègrent le terrain de la représentation du monde. Dans le travail d'Eva HESSE, la mise en tension de l'ordre et du désordre est omniprésente de même que la figuration d'une expansion jamais totalement géométrique et systématisée, ni informe et désorganisée. L'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW est visiblement en proie au chaos, certaines formes poussent au hasard d'une réaction chimique, certaines encore ont un aspect tumoral qui rend visible les désordres du corps biologique. En morcelant le corps humain pour le décliner en une infinité de multiples, Alina SZAPOCZNIKOW donne visuellement forme à une entropie anatomique. Au contraire, les sculptures en *plastique* thermoformé de Lee BONTECOU, rendent visible un monde où, sous l'apparente perfection de la symétrie et des formes lisses toutes en transparence, se trouve une hybridité menaçante. Dans ses volumes la science est invisibilisée au profit de la technologie, un régime de représentation bien différent de celui de Liliane LIJN dont les sculptures empruntent aux savoir-faire technologiques pour mieux mettre en lumière certains phénomènes physiques ou scientifiques à travers une production artistique.

La désunion des approches scientifique et esthétique fait l'objet en 1960 d'une contestation poétique remarquable par l'écrivain et sociologue Roger CAILLOIS (1913-1978, France) dans *Méduse et Cie*⁵⁰⁷. Cet ouvrage débute par une note intitulée *Sciences diagonales*, il appelle au décloisonnement des sciences dites *dures* et des sciences sociales. Face à ce livre, le lecteur est invité à adopter une position aussi stimulante qu'inconfortable en ce qu'elle nécessite la pratique du grand écart ou de la diagonale. Un vertigineux abîme sépare *a priori* l'injonction à une mise en ordre rationnelle et scientifique du réel naturel

⁵⁰⁶ Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, *L'informe : mode d'emploi* [Cat. Expo.], éd. Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1996, p. 69.

⁵⁰⁷ Roger CAILLOIS, *Méduse et Cie*, éd. Gallimard, Paris, 1960.

exprimé par l'auteur et l'épanchement amoureux, teinté d'émerveillement rêveur qui transpire de chacune de ses évocations des *objets naturels* et des organismes vivants. Ses propos peuvent sembler aujourd'hui peu en accord avec le développement des sciences du vivant, néanmoins sa position rappelle combien la biologie a dû se réinventer pour actualiser sa prise en considération scientifique des aspects morphologiques du vivant et aller au-delà d'une approche strictement phénoménologique ou psychologique jugée trop subjective.

Tout au long de l'ouvrage *Méduse et Cie*, Roger CAILLOIS s'empare des découvertes en entomologie pour mettre en exergue ce qu'il appréhende comme une inspirante capacité créatrice des animaux. Il relève notamment que l'aptitude du vivant à se *peindre* peut avoir différentes fonctions : le travestissement, le camouflage et l'intimidation. Selon lui, ces trois stratégies supposent tour à tour de ressembler à un autre être vivant, de disparaître à force de similitude avec son milieu ou de transformer l'apparence de son corps de façon à créer un effet de surprise propre à *méduser* ses adversaires. Si la proposition de Roger CAILLOIS ne touche pas à la vérité scientifique, elle a néanmoins une valeur poétique et inspirante parce qu'elle rappelle que l'appréhension visuelle des *objets naturels* peut tromper nos sens⁵⁰⁸. Un animal peut avoir l'apparence d'un végétal ou d'une pierre, un insecte inoffensif peut être aussi rutilant qu'une créature vénéneuse. Il souligne que cette duperie résulte potentiellement d'origines variables : soit elle a trait à la nature-même de leur livrée ou de leur apparence –une ressource interne de leur corps– soit elle repose sur le *déguisement* – une ressource externe à leur corps en ce qu'elle relève parfois de l'usage d'éléments adventices. Ces stratagèmes se retrouvent dans les créations en *plastique* des différentes sculptrices de ce *corpus* : des œuvres qui ont l'air molles mais qui sont en réalité solides, des corps humains qui ressemblent à des fleurs, des volumes dont la transparence tend à les faire disparaître ou encore des choix colorés et des reliefs qui surprennent le regardeur par leurs jeux de rupture et d'inattendu. En somme, des stratégies observées dans la nature peuvent être mises en œuvre au sein d'une sculpture biomorphique.

Plus généralement, l'approche scientifique de la forme connaît un regain d'intérêt dans les années 1960 et 1970, un phénomène qui bouscule les perspectives sur les formes du vivant. Ces mutations s'appuient sur des améliorations techniques et matérielles telles que le perfectionnement des instruments optiques (microscopes, lunettes d'astronomie, ...) et les progrès de l'informatique qui augmentent la puissance de calcul et décuplent les capacités de représentation visuelle de systèmes dynamiques complexes⁵⁰⁹. Les différentes théories

⁵⁰⁸ Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, 1996, *op. cit.*

Rosalind E. KRAUSS et Yve-Alain BOIS font référence à ce livre de Roger CAILLOIS dans *L'informe : mode d'emploi* au chapitre « entropie ». Ils rappellent *combien Méduse et Cie* insiste sur la non-symétrie des choses naturelles. Car s'il existe une symétrie axiale évidente, en pratique le fonctionnement du corps se traduit par des dissymétries. Par exemple, la plupart des animaux, humains compris, sont ou droitier ou gaucher, une préférence qui entraîne des modifications de la symétrie corporelle plus ou moins visibles.

⁵⁰⁹ Différents sites et ouvrages de vulgarisation scientifique retiennent les années 1960 et 1970 comme un moment de changement du rapport des sciences aux éléments naturels et aux formes de la nature. Jean PETITOT, article *Forme*, encyclopédie en Ligne *Universalis*.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/forme/>

qui en découlent, notamment dans les années 1970 avec la mise en évidence de la géométrie fractale, rendent possible l'appréhension de formes jusque-là perçues comme chaotiques ou trop complexes pour être décrites par la géométrie traditionnelle. Cela signifie que des éléments appréhendés visuellement comme non-mis en ordre pouvaient résulter, d'après des études scientifiques, de schémas organisationnels identifiables. D'autres domaines des sciences ont également été impactés par cette meilleure connaissance morphologique du vivant notamment et des phénomènes naturels grâce à l'identification des groupes fonctionnels au sein des molécules organiques. Ces connaissances ont été le support ou ont contribué à l'essor de la chimie de synthèse, un domaine scientifique qui a joué un rôle important dans le développement des *matières plastiques* et des *élastomères* au tournant du XIX^e et du XX^e siècles. Nombre des polymères utilisés par les artistes et les industries proviennent de la synthèse chimique ou sont produits à partir de molécules artificielles qui résultent de la modification chimique. Cela signifie qu'ils sont soit constitués de polymères de synthèse qui miment des polymères issus de composés organiques soit engendrés par la modification de polymères naturels ou synthétiques. Même si les polymères artificiels sont des enchaînements de molécule qui n'existent pas dans la nature, ils ne sont pas créés *ex nihilo*, leur structure a des parentés, des *ressemblances* avec d'autres polymères naturels ou synthétiques.

L'usage du *plastique* en art coïncide avec un moment des sciences, des mathématiques et des techniques, marqué par un intérêt pour la forme, ses modes d'organisation et de structuration. Cet apport théorique est un élément qui contribue à modifier l'approche esthétique de ces formes organisées et bouscule les frontières entre art et sciences. L'extraordinaire enthousiasme des artistes du psychédélisme pour les dessins de Maurits Cornelis ESCHER fondés sur des règles mathématiques est un exemple de cette appropriation plasticienne de (re)découvertes scientifiques ou mathématiques. En l'espèce la diversité des perspectives non euclidiennes explorées par ESCHER (1898-1972, Pays-Bas) lui permet de donner visuellement corps à des mondes parallèles imbriqués mais imperméables entre eux. Un mode de figuration qui permet aux artistes psychédéliques de donner corps dans le monde réel à des hallucinations qui rappellent celles que certains d'entre eux ont pu expérimenter à travers la prise de drogues hallucinogènes telles que le LSD⁵¹⁰. Ainsi au sein de l'imagerie psychédélique, cohabitent la rigueur mathématique et les

« Et pourtant, jusqu'à une époque récente, on ne disposait d'aucune science morphologique à proprement parler. Ce n'est que vers la fin des années 1960 qu'on a commencé à comprendre de quel concept de naturalité et d'objectivité l'on fait usage lorsqu'on parle de formes naturelles objectives. »
Sandrine FLEURANT, Cyril FLEURANT, *Bases de mathématiques pour la géologie et la géographie, Cours et exercices*, éd. Dunot, Paris, 2015, p. 119.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://books.google.fr/books?id=6tGfCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

« Historiquement, la science est restée indifférente à l'égard des formes pendant des siècles. [...] Face à cette indifférence pour les formes, des théories dites morphologiques sont apparues dans les années 1960. Il s'agit de la théorie des catastrophes (René Thom, 1968), de la théorie du chaos (Initiée par Henri Poincaré et formalisée par James York et Tie-Yen Li, 1975), de la théorie des structures dissipatives (Ilya Prigogine, 1960), ou encore de la géométrie fractale (Benoît Mandelbrot, 1960). »

⁵¹⁰ Acide lysergique diéthylamide, une drogue hallucinogène de synthèse dérivée de l'ergot de seigle. Droque emblématique des mouvements de la contreculture, sa consommation est interdite aux États-Unis dès 1966.

formes coulantes comme en pleine liquéfaction (confusion du contenant et du contenu), la forme figurée et l'illusion d'optique. En somme, l'organisé et le désorganisé se répondent voire se confondent dans certaines affiches aux coloris acides et aux formes organiques.

Au-delà de cet intérêt des artistes des années 1970, pour les sciences, la physique, les mathématiques ou encore la technologie, d'autres éléments contextuels ont contribué au regain d'intérêt pour les formes biologiques et corporelles. Parmi ces éléments, le développement d'une approche féministe de l'histoire de l'art, notamment dans l'Amérique des années 1970, a contribué à construire un socle théorique tangible pour l'appréhension de formes déconsidérées. Parmi elles, les formes corporelles sont appréhendées par Lucy LIPPARD⁵¹¹ comme faisant partie du territoire féminin de l'art. Elle considère ces représentations du corporel moins comme une caractéristique inhérente au *female art* que comme une zone d'exploration artistique et conceptuelle susceptible de permettre aux femmes de se réapproprier leur corps. Il ne s'agit pas d'une vision essentialiste au sein de laquelle le travail du corporel au prisme de l'informe ou de l'organicité serait nécessairement un travail relevant du féminin ou d'une approche féministe de l'œuvre d'art. Néanmoins le corporel désidéalisé des visions organiques et biomorphiques occupe, aux côtés des questions identitaires et de la vision psychanalytique, une place significative au sein de la littérature sur les *artistes femmes*.

III.1.1.2. Une organicité et un biomorphisme qui contribuent au dépassement des oppositions entre naturel et artificiel

Pour HEGEL⁵¹², l'appréhension ainsi que le mode d'existence des *objets naturels* sont considérés comme distincts de ceux des *objets culturels* –catégorie à laquelle appartient la sculpture. L'*objet naturel* serait celui qui assure sa propre constitution, celui qui a la capacité intrinsèque de se reproduire. L'*objet culturel* serait quant à lui le résultat de l'activité humaine, il dériverait d'un processus historique et culturel. Au sein de son système théorique, la vie est comprise comme un esprit incarné dans un corps, ainsi l'alliance d'un esprit et d'un corps se réalise dans l'*unité organique*. Cette dernière se distingue des organes qui s'activent et se modifient au gré de leur fonctionnement, le *tout organique* assuré par l'*esprit* est œuvre d'unité et de constance. La nécessité est là, mais le corps prend l'apparence du fortuit. Les organes et le *tout organique* réalisent l'union du fini et de l'infini, *les organes* sont nécessaires à l'appréhension sensible et l'*esprit* est la condition d'une approche spirituelle. Il y a donc une cohésion entre l'*harmonie intérieure* –des formes, matières ou fonctions– et l'*unité extérieure*.

Au sein des *objets naturels*, HEGEL établit une hiérarchie du *beau dans la nature*, où la beauté de la vie en tant qu'*essence* est évaluée selon la capacité de l'*objet naturel* à réaliser l'*idée* par sa forme. Il place les minéraux et les cristaux en bas de cette échelle. Il leur reconnaît une forme symétrique mais cette organisation n'est selon lui « [...] pas encore l'activité totale du concept concret et idéalisant qui pose comme négativité la permanence des parties autonomes, et les anime pour cette raison comme dans la vie animale [...] »⁵¹³ Sur la seconde marche de son échelle, le philosophe place la plante. Il lui accorde un « rang plus élevé que le cristal [car] son développement présente un commencement d'articulation,

⁵¹¹ Lucy LIPPARD, *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, ed. E P Dutton, New York, 1976.

⁵¹² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, tome 1, 1997, *op. cit.*, p. 203-212.

⁵¹³ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, tome 1, 1997, *ibid.*, p 206.

au cours duquel elle absorbe la matière par une nutrition constamment active. »⁵¹⁴ Cependant, la plante n'est pas selon lui l'égal des animaux car elle ne serait pas encore une « *vitalité animée* ». Enfin, au sommet de son échelle il place les animaux. Mais ces animaux n'ont pas tous le même niveau de *beau naturel*. Certains animaux « [...] *appartiennent aux niveaux supérieurs* [...] » du vivant, ils se distinguent par leur organisation de leur corps qui se présente ainsi :

« [...] *un côté, est intérieur et renfermé en soi, se rapporte à lui-même et revient, pour ainsi dire, comme une sphère sur lui-même ; mais, de l'autre côté, cet organisme est extérieur, en tant que processus extérieur et dirigé vers l'extériorité. Ses organes les plus nobles sont les organes intérieurs [...] auxquels la vie comme telle est principalement attachée ; aussi ne sont-ils pas déterminés selon les simples types de la régularité. Au contraire, dans les membres qui sont en relation constante avec le monde extérieur, c'est la disposition symétrique qui domine [...]* »⁵¹⁵

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (1818-1829), vers 1820

Au sein de son évaluation, la représentation du corps humain se situe au sommet de son appréciation de la *beauté, chez les êtres vivants et animés*, car il est selon lui le plus apte à révéler la force qui l'anime par un ensemble de formes, de mouvements indépendants et libres. Il se distingue ainsi du simple *objet naturel* et incarne dans le monde sensible, la vie *naturelle* de l'esprit. Cette perspective anthropocentrique est encore accentuée dans le cadre de l'art romantique. Toujours selon HEGEL, au sein de ce dernier, la représentation du corps humain acquiert une importance supplémentaire car la beauté et la vérité du *monde spirituel* infini sont considérées comme supérieures à celles du *monde naturel*.

Dans ce passage intitulé *du beau dans la nature*, le philosophe HEGEL fait également apparaître deux registres d'expression des formes organiques. Les unes extérieures seraient caractérisées par leur capacité à faire contour et à proposer des formes symétriques, les autres, intérieures, toutes occupées à leur fonction, seraient plus irrégulières. L'organicité serait donc cette union des contraires qui réunit fini et infini, contenu et contenant, symétrie et irrégularité, liberté et fonctionnalité, intériorité et extériorité, existence sensible et spirituelle...

En art, les formes archétypales de l'organicité sont issues de la sphère, de l'arc, de l'ovale, du boyau, de la spirale et de la courbe. Ces formes peuvent être exprimées en creux ou en bosse, elles ont la possibilité de se conjuguer entre elles ou d'exister individuellement. Elles ont des modes d'expression variés depuis la forme parfaite de la sphère, aux formes axialement symétriques des corps, jusqu'aux formes molles géométriquement inqualifiables. Toutes, elles se retrouvent dans les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW, Liliane LIJN, Lee BONTECOU et Eva HESSE. Cette multiplicité des formes est évocatrice d'un biomorphisme sensible ou géométrique, corporel ou mécanique. Les quatre artistes de ce *corpus* ont ainsi réalisé des œuvres qui s'éloignent de l'idéal hégélien parce qu'elles cherchent à représenter

⁵¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BÉNARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [commentaires et notes], Paolo ZACCARIA [commentaires et notes], tome 1, 1997, *ibid.*, p 206.

⁵¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BÉNARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [commentaires et notes], Paolo ZACCARIA [commentaires et notes], tome 1, 1997, *ibid.*, p. 207-208.

le monde naturel par des sculptures en matériaux polymères synthétiques ou artificiels. Elles proposent des sculptures au sein desquelles les *plastiques* et les élastomères entretiennent des propriétés similaires à celle des objets et des matériaux naturels. Ce peut être des caractéristiques de formes –car la capacité de moulage des *plastiques* rend possible un haut degré de fidélité au modèle naturel– ou des caractéristiques physiques et sensorielles (visuelles, tactiles, ou sonores).

Dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW le corporel occupe une place prépondérante. L'évocation de la peau, les moulages d'après nature et la représentation du corps morcelé traversé par l'image, font partie de ses figures de prédilection. En dépit de cette constance des sujets, cette artiste a régulièrement varié les techniques, les esthétiques et la matérialité pour aborder ces thématiques. Elle a ainsi produit des formes organiques de différentes natures. Son expression plastique a une large envergure, la gamme de ses formes oscille entre abstraction et figuration, allant de la surface triturée et expressionniste jusqu'au lisse des formes parfaitement polies. Cette polyvalence s'exprime par les matériaux les plus divers, certains sont traditionnels comme l'argile, la pierre, le plâtre ou le bronze, d'autres relèvent de pratiques plus contemporaines, comme du ciment, du chewing-gum, des *matières plastiques*, des objets trouvés, des pièces automobiles...

Dans ses lettres, écrites alors qu'elle est encore en formation, elle décrit son émerveillement pour la pierre :

*« La pierre est le plus beau matériau. [...] Je sens que je suis plus une personne de matière ». J'ai martelé une pièce de pierre, j'ignore ce qu'en [sic] viendra. »*⁵¹⁶

Alina SZAPOCZNIKOW, 1948

Cette citation est celle d'une jeune artiste qui n'en est qu'au début de sa carrière mais qui a déjà ancré son travail dans des problématiques de matériaux. La matière la guide ou commande pour partie à la réalisation de la forme. Ce fragment de correspondance met en avant que, même face à des matériaux traditionnels, elle a une approche intuitive de la sculpture. Sa façon de procéder la place en maïeuticienne, elle donne naissance à la forme latente de la pierre. Cela n'est pas sans faire écho à une célèbre citation de Leonardo da VINCI selon laquelle :

*« Si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierre de toutes espèces, pour imaginer quelque scène [...] tu pourras y voir aussi [...] d'étranges visages et costumes, et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et complète. »*⁵¹⁷

Leonardo da VINCI cité dans Roger CAILLOIS, 1960

⁵¹⁶ Alina SZAPOCZNIKOW, lettre à Ryszard STANISLAWSKI, 12 août 1947, in Agata JAKUBOWSKA, Katarzyna SZOTKOWSKA-BEYLIN, Jennifer CROFT (trad.), 2012, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹⁷ Leonardo da VINCI Cité dans Roger CAILLOIS, 1960, *op. cit.*, p. 57-58

Leonardo da VINCI manuscrit 2038, Bibliothèque Nationale, p. 22, traduit par André CHASTEL, *Leonard de Vinci par lui-même*, éd. Nagel, Paris, 1952, p. 100-101.

Suivant ce principe de paréidolie⁵¹⁸, l'artiste est guidée par la forme concrète de la pierre à tailler mais elle est tout autant sous l'emprise de son propre imaginaire des formes. En jetant un regard transversal sur son œuvre, le corporel, le biomorphisme et l'intérêt pour la matière apparaissent comme des éléments permanents au sein d'un travail marqué par ailleurs par de forts contrastes. Sa carrière artistique est séquencée par quelques jalons, qui ne dessinent pas de véritables périodes. L'expressionnisme et l'informe accusés des années 1959-1964 ressurgissent sous une forme plus conceptuelle dans ses sculptures en chewing-gum ou de façon plus kitsch et plus existentialiste dans ses *Tumeurs* et ses *Fétiches*. Les périodes se superposent, s'interpénètrent et se répondent sans qu'il soit possible de poser de césures nettes en dépit de son travail par série. Une autre tendance de son approche sculpturale s'exprime par la forme fluide et arrondie dont le vocabulaire formel organique semble répondre aux œuvres de Constantin BRANCUȘI ou à celles de Henry MOORE. Parmi ces sculptures certaines font un écho direct aux notions associées à l'organicité, c'est notamment le cas de ses séries intitulées *Flesh* et *Biologique*.

Les trois réalisations qui portent le titre « *Biologique* » se caractérisent par leur mise en tension de la surface lisse et du rugueux, du contour net et de la rupture. Ernest VAN ASPHEN⁵¹⁹ note que le traitement de la surface de ces sculptures participe lui aussi de l'appréhension organique du volume. La texture donne de la douceur et est perçue comme l'expression du processus de formation. Selon lui, l'art avec lequel Alina SZAPOCZNIKOW a réparti ses zones de polissage et de burin régulier dans *Biologique I* (1963), ont un effet paradoxal : le travail minutieux a fait disparaître la main du sculpteur. C'est un procédé de *camouflage* qui donne l'illusion que la pierre a été travaillée de l'extérieur par des éléments naturels. Cette conception du volume lui confère le caractère d'un *objet naturel*, son apparence donne l'impression qu'il s'agit d'une forme extérieure, héritière des interactions de ce corps avec son milieu. La sculpture est un plein, elle semble résister de l'intérieur à ses agressions extérieures par l'émergence de bosses ou de protubérances plus lisses. Concrètement les impacts qui maculent sa surface n'ont pas pour origine des siècles à être battu par les vents et la pluie, mais sont le fruit du martelage effectué par l'artiste. En choisissant une pierre de couleur sombre, cette dernière a maximisé l'effet visuel car à chaque coup de son ciseau l'impact a un aspect plus clair que celui de la pierre. Tout comme pour les deux sculptures intitulées *Flesh* (I et II, 1961) le traitement de la pierre explore l'ambiguïté de ce rendu de surface qui magnifie la minéralité de la pierre à travers le martelage de vermoultures et de digitations qui évoquent une peau. Un choix qui n'épouse pas tout à fait l'injonction de vérité de la matière prônée par Henry MOORE, un artiste qui a contribué à théoriser la sculpture organique et qui refusait que la pierre puisse « [...] être falsifiée pour ressembler à une chaire molle »⁵²⁰.

Les deux autres sculptures qui portent le titre *Biologique* se distinguent de la première, par leur forme mais aussi par leur rapport à la composition et à la surface. Alors que la

⁵¹⁸ La paréidolie est une illusion visuelle qui tend à faire percevoir des formes familières dans des images désordonnées.

⁵¹⁹ Ernest VAN ASPHEN, *Sheer Skin: the Dissolution of Sculptural Skin and Sculpted Skin*, dans Agata JAKUBOWSKA [dir.], *Alina Szapocznikow: Awkward Objects*, [selective record of the international conference "Alina Szapocznikow: Works, Documents, Interpretation", 15-16 mai 2009, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie], éd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, University Press, Bristol, 2011, p. 113-121, citation p. 114.

⁵²⁰ Henry MOORE cité dans Herbert READ, *A Concise History of Modern Sculpture*, éd. Frederick A. Praeger, New York, 1964, p. 29-30.

première version est une forme trapue et gourmande en pierre dure, *Biologique II et III* (1964) mêlent bronze et pierre calcaire. Une masse de bronze comme brute surmonte un bloc de pierre blanche dont les griffures régulières créent comme des digitations. Nul doute que leur réunion n'a rien du hasard ou d'un phénomène naturel. *Biologique II* appelle à une lecture anthropomorphique, le corps de calcaire blanc fait apparaître en surface des motifs qui rappellent les microsinuosités du derme, mais elles sont transformées par le changement d'échelle (agrandissement). Le bronze qui la coiffe peut rappeler par sa forme une miniaturisation de *Biologique I*. Cette ressemblance met en évidence la difficulté pour le regardeur d'apprivoiser l'hétérogénéité de cette rencontre entre deux formes⁵²¹. Il reste dans l'ambiguïté, sans pouvoir déterminer s'il s'agit d'un ou de deux corps. Par exemple il pourrait s'agir de deux sculptures superposées, ou au contraire d'un socle et d'une sculpture dont le socle serait encore plus travaillé que l'œuvre elle-même, il la dépasserait tant par sa taille que son volume. Il est également envisageable qu'il s'agisse d'un ensemble au schéma corporel ou organisationnel déroutant car le corps et la tête, le fût et le chapiteau, ou en tout cas les deux modules qui constituent cette œuvre, ne seraient pas de même nature.

La sensation d'une réunion de deux corps étrangers l'un à l'autre est encore plus présente dans *Biologique III*. Le bronze arbore un état de matière d'allure instable, il est posé en équilibre précaire sur le calcaire dont il se détache du fait de sa couleur sombre. L'artiste a agrégé deux éléments qui n'ont pas le même régime d'organicité. L'un rappelle l'art organique des années 1940 tandis que le second évoque les tentatives expressionnistes de l'art informel par sa surface triturée.

Consciente des évolutions de la sculpture et attentive aux innovations dans ce domaine, Alina SZAPOCZNIKOW se saisit des attendus de l'abstraction organique dont elle reprend une partie des codes pour les subvertir. Elle propose une esthétique hybride, notamment dans les *Grands ventres*, une sculpture en marbre de Carrare, qu'elle réalise en 1968 suivant une technique de taille traditionnelle. Au premier regard, ce travail pourrait être perçu comme l'indice d'une parfaite digestion par l'artiste de la leçon de Constantin BRANCUȘI (1876 Roumanie-1957 France). On y retrouve des formes ondulantes et fluides assemblées en colonnes constituées de modules dont l'aspect général rappelle l'abstraction organique. Pourtant il ne s'agit pas de volumes issus de la synthèse des formes de la nature, ces modules proviennent de l'agrandissement fidèle d'un ventre de femme. C'est la reproduction à grande échelle d'un fragment anatomique moulé sur le vif. Le volume ainsi créé conjugue les caractéristiques de différentes tendances artistiques et de modes de représentation variés. Il évoque le pop art par son gigantisme, s'inspire du traitement des matériaux de la sculpture classique (un marbre blanc non peint) et produit *un effet d'étrangeté* que n'auraient pas rejeté les surréalistes par son geste de fragmentation de l'anatomie humaine. Ainsi, ce volume qui peut être initialement perçu comme organique relève d'une démarche bien différente. Ce n'est pas une forme issue d'une synthétisation des formes de la nature, mais une copie d'un fragment du réel, une transposition du ventre d'un corps vivant dans une masse minérale très dure. Il s'agit par ailleurs d'une *forme ouverte*, par le jeu du fragment, la

⁵²¹ Le philosophe HEGEL le souligne : au sein d'un organisme « [...] Les différentes parties et leurs mords d'apparition, qui se présentent à nous comme sensibles, se rassemblent en même temps en un tout et apparaissent comme constituant un individu, lequel est un et réunit toutes ces particularités de façon harmonieuse malgré leurs différences. »

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [commentaires et notes], Paolo ZACCARIA [commentaires et notes], tome 1, 1997, *op. cit.*, p. 193-194

forme choisie évoque une autre partie anatomique : celle de la bouche et du menton, cette partie basse du visage qui ne cesse d'obséder Alina SZAPOCZNIKOW et dont elle reproduit les formes compulsivement. Dans d'autres sculptures, comme le grand *Lampadaire bouche*, c'est un moulage de fesses qui se transforme en bouche lorsqu'il est vu sous un certain angle. Elle met ainsi en place une esthétique de l'anagramme corporelle qui, tout comme celle de l'artiste Hans BELLMER (1902 Allemagne-1975 France), procède pour partie des possibilités de décomposition anatomique. Dans ses sculptures, les déplacements d'organes créent des analogies entre la bouche et le ventre, entre un nombril et la géographie sensible d'un paysage ou le creux accueillant d'un nid d'oiseau. Cependant, alors que chez Hans BELLMER, la cavité du cou, de l'aisselle ou le pli du genou sont autant d'évocation de l'entrejambe, ramenant la représentation du corps érotique à la génitalité, dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW ce sont les bouches –ainsi que toute partie du corps dont la forme substitutive permet la figuration de l'oralité– qui incarnent une dimension séductrice manifeste. Les échos formels entre des parties différentes d'un corps, ou entre un corps et une machine, un paysage ou une fleur, ne trouvent pas leur origine d'une synthèse visuelle mais davantage d'une « *logique de la sensation* »⁵²². Les formes ondulantes qu'emploie la sculptrice dans sa série de sculptures intitulées *Biomorphique* ne sont qu'une modalité possible de sa grammaire sculpturale. Plus tard, certains de ses volumes en résine de polyester continueront à arpenter le territoire esthétique des formes courbes, mais désormais le travail des couleurs et l'affirmation du geste de l'accumulation ont mis à mal la possibilité d'une lecture organique. Les teintes crues, les verts criards font basculer l'imaginaire en dehors du champ de l'abstraction, en convoquant artificiellement la présence du corporel ou du végétal⁵²³ sans pour autant basculer dans l'illustratif ni dans la représentation naturaliste. De même, la reproduction de modules et l'approche du volume –où s'invite le fortuit ou l'accident– abandonnent la simplicité au profit d'une forme qui, si elle n'est pas toujours esthétisante ou décorative au premier regard, n'en accepte pas moins d'intégrer des éléments non nécessaires et donc contraires au dépouillement de l'abstraction organique.

Ce jeu avec les codes de ce genre artistique n'est pas un cas isolé dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW. Il se retrouve notamment dans plusieurs des autoportraits sortis de son atelier entre 1965 et 1967. Dans la sculpture *Autoportrait I*, elle fait se rencontrer deux matériaux d'essence différente –l'un naturel et l'autre non– à travers des esthétiques divergentes –la pierre est traitée à la manière d'une œuvre issue de l'abstraction organique alors que le *plastique* du visage rompt avec ce mode de représentation. En introduisant cette tension, elle entre en contradiction avec l'unité et l'harmonie des formes organiques de la partie en marbre. Parallèlement à ces emprunts au langage organique, elle déploie un imaginaire biomorphique fait d'hybridation et de transformation.

Plus généralement, en acceptant une part de hasard dans le traitement de ses matériaux la sculptrice d'origine polonaise leur confère une certaine autonomie. Ses sculptures en mousse de polyuréthane, qui évoquent les flaques croûteuses de la lave volcanique, poussent comme des champignons ou comme un gâteau contenant de la levure. Un mode

⁵²² Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éd. Seuil, Paris, 2002, p. 39-56.

Le déplacement, la défiguration, ou la déformation expriment tout autant un mouvement qu'une sensation. La figuration ne suffit pas pour représenter les forces et les sensations qui, pour le philosophe Gilles DELEUZE, appartiennent au registre du *figural*.

⁵²³ Dans ce contexte de création, vert égale plante et ce-même si la nuance de ce vert ne semble pas très naturelle.

de croissance qui s'apparente à une poussée naturelle, et qui met en lumière le processus de fabrication de la matière, ici née de la réaction chimique engendrée par la réunion de deux composés. La nature de ce mouvement n'est cependant pas totalement arbitraire, elle obéit aux lois qui régissent les propriétés chimico-physiques de la matière. Pour le philosophe HEGEL ce mouvement n'est donc ni arbitraire, ni comparable à ceux que les animaux réalisent suivant des fins internes nécessaires à leur conservation⁵²⁴.

Tout comme Alina SZAPOCZNIKOW, Eva HESSE accumule également les emprunts à l'abstraction organique et plus généralement à l'imaginaire biomorphique. Marquée par les attendus de l'Expressionnisme abstrait, le travail bidimensionnel qu'elle réalise en 1964-1965 alors qu'elle est en Allemagne, s'épanouit en formes organiques et biomécaniques. Ses dessins aux formes fluides et abstraites sont combinés à des formes figuratives qui évoquent l'environnement industriel. Un emprunt au vocabulaire formel de l'ancienne usine textile où se situe alors son atelier. Parallèlement à ce travail graphique, son œuvre gagne en épaisseur, elle passe du relief à la sculpture⁵²⁵. Le mode de sculpturalité dans lequel elle s'engage alors la singularise et la relie dans le même temps aux deux courants esthétiques dominants de son époque et de son milieu : le minimalisme et l'expressionnisme abstrait. Dans ses sculptures, qui tendent pour certaines vers l'installation, elle valorise l'art en tant que processus –ce qui n'est pas sans rappeler certaines approches biomorphiques où la nature est dépeinte en tant qu'ensemble de processus. Les sculptures d'Eva HESSE sont réalisées avec des matériaux industriels tels que l'acier galvanisé ou la résine de polyester additionnée de fibre de verre, mais leur mise en forme revêt un caractère artisanal. Jouant des oppositions, elles mêlent des recherches sur les formes géométriques pures à une approche sensuelle des matières. Ces volumes sont constitués de différentes parties dont les matériaux constitutifs n'ont pas tous la même résistance. Soumis à l'apesanteur, ils sont posés au sol, adossés au mur ou suspendus au plafond. Eva HESSE fait un usage concomitant de substances souples et de matériaux structurants créant ainsi des contrastes, des zones de compression⁵²⁶. Mais si visuellement tous les matériaux qu'elle emploie ne

⁵²⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS, Paolo ZACCARIA, Tome 1, 1997, *op. cit.*, p. 192-193.

⁵²⁵ Lucy LIPPARD, *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, éd. E P Dutton, New York, 1976, p. 155-156.

Dans son chapitre « *Eva Hesse : the Circle* », initialement publié dans *Art in America*, n°3, 1971, la critique d'art féministe Lucy LIPPARD revient sur les changements intervenus dans la pratique d'Eva HESSE :

« *En 1964-1965, quand elle commence à faire des reliefs, à tenter de construire quelque chose à partir des images biomorphiques de Gorky –ou d'un de Kooning– à partir de la peinture, Hesse vivait temporairement dans une petite ville d'Allemagne.* »

"*In 1964-1965, when she began to make reliefs, building out tentatively from the biomorphic images of a Gorky –and de Koonig– derived painting, Hesse was living in a small German town.*"

⁵²⁶ Lucy R. LIPPARD, Nancy HOLT, Robert SMITHSON; James Meyer [postface], *Out of the Past: A Conversation on Eva Hesse*, entretien du 5 juin 1973, *Artforum*, février 2008.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.artforum.com/print/200802/lucy-r-lippard-nancy-holt-and-robert-smithson-james-meyer-postscript-19335>

Robert SMITHSON parle de *bondage fantasy* à propos du travail d'Eva HESSE, et précise :

semblent pas être tous sous la même emprise de l'attraction terrestre, ses volumes ont très souvent une propension à la réunion. Qu'ils soient liés par des nœuds, juxtaposés ou réunis par des fils qui jouent le rôle matériel du trait, les différentes entités qui composent ses volumes sont en relation les unes avec les autres. Elles sont différentes mais font le plus souvent partie d'un tout visuellement perceptible. Ces œuvres offrent ainsi une troisième voie au débat sur les *specifics objects* (objets spécifiques) qui opposait notamment Robert MORRIS (1931-2018 Etats-Unis) –qui privilégiait une expression artistique unitaire la moins divisée possible– à Donald JUDD (1928-1994 Etats-Unis) –qui refusait la création partie par partie et militait pour une œuvre unitaire⁵²⁷. De manière plus générale, les œuvres d'Eva HESSE participent d'un imaginaire corporel. Bien que cette artiste appréhende son travail comme relevant essentiellement de l'abstraction⁵²⁸, elle reconnaît que les formes qu'elle crée peuvent être lues comme figuratives. Dans une lettre adressée à son ami Sol LEWITT en 1965 –époque marquée par son séjour en Allemagne et qu'elle dépeint comme une période d'isolement dans son journal intime⁵²⁹– elle parle de ses premiers reliefs dans la veine de l'œuvre en papier mâché et corde musicalement intitulée *Ringaround Rosie (1965)*⁵³⁰. Elle y dépeint ses difficultés de couple – elle et le sculpteur Tom DOYLE se sépareront peu de temps après leur retour aux Etats-Unis –et combien elle peine à passer du dessin à la peinture. Dans ce moment de vulnérabilité où tout lui semble *voilé d'anxiété*⁵³¹ elle sollicite l'avis de son ami à propos de ces nouvelles recherches plastiques. Excitée, mais redoutant

« *Je pense qu'il serait très fructueux d'aller vers la psychologie du bondage. C'est comme avoir le contrôle sur ce qui a un caractère d'objet, quand vous avez un objet et que vous l'attachez vraiment. C'est une sorte de soumission, une domination sur l'objet* ».

« *I think it would be very fruitful to get into the psychology of bondage. It's like having a control over the objectness, when you have an object and you're really binding it. It's a kind of submission, the dominance of the object.* »

⁵²⁷ Michael FRIED, *Art and Objecthood*, 1967, dans *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, éd. The University of Chicago Press; Chicago et Londres, 1998, p. 148-172.

⁵²⁸ Eva HESSE, note dans son journal du 28 février 1967, New York cité dans Nicholas SEROTA, Rosalind KRAUSS, *Eva Hesse sculpture, 1936-1970* [cat. Expo.], éd. withechapel gallery, London, 1979.

"a bag is a bag / a semi-sphere - a semi-sphere/ a table a table

1 art is what it is / 2 tension + freedom / 3 opposition / contradictions / 4 abstract objects / 5 not symbols for something / 6 detached but intimate / Personal"

⁵²⁹ Le témoignage de Tom DOYLE à propos de ce voyage de quinze mois en Allemagne avec Eva HESSE donne un avant-goût de l'épreuve que cela a dû être pour elle. Retourner dans ce pays qui l'a vu naître, mais qu'elle a dû fuir et qui a éradiqué toute une partie de sa famille, provoque en elle un séisme émotionnel.

April CHEETHAM, sous la direction Professeur Julie SHELDON, Docteure Fiona TOLAN et Sheila MADDISON, thèse de philosophie, *A Veilin of Identity : Anamorphosis as Double Vision in Contemporary Art Practice*, John Moores University, Liverpool, 2012, p.97.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/6127>

⁵³⁰ Le titre de cette œuvre est un hommage à son amie Rosie GOLDMAN, c'est aussi un clin d'œil à la comptine *Ring Around the Rosie* qui prend la forme d'une ronde à la fin de laquelle les enfants participants s'assoient par terre.

⁵³¹ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Sous la direction de], *Eva Hesse Diaries*, 2016, op cit., p 456.

En 1965 Eva HESSE écrit dans son journal :

"I am Alone. I feel alone. I have nothing –and am afraid. [...] I know I am not of a person than this sickness allows me to be– I can never see without a mucked up vision."

la réponse, elle décrit ses dernières créations en relief de façon amusée en précisant : « *La 3^e ressemble actuellement à un mamelon + un pénis – mais c'est ok et je pense que je devrais peut-être continuer* »⁵³². Sol LEWITT en ami fidèle et en artiste accompli lui répond avec enthousiasme dans une lettre devenue célèbre de ne pas se soucier du *cool* ou du regard des autres, qu'elle doit juste *FAIRE*. Il salue au passage le principe des nouveaux dessins et reliefs d'Eva HESSE et lui dit :

« *D'après ta description, et d'après ce que je sais déjà de ton œuvre et de tes capacités ; ton travail me semble très bon « Dessin-propre-clair mais dingue comme des machines, en plus grand et en plus vigoureux... véritable non-sens ». Ça m'a l'air bien, formidable — un vrai non-sens. Va plus loin. Encore plus de non-sens, encore plus de dinguerie, encore plus de machines, encore plus de seins, de pénis, de chattes, de ce que tu veux — fais foisonner tout ça avec le non-sens.* »⁵³³

Sol LEWITT, 1965

Cette lettre d'encouragement entre deux artistes séparés par des kilomètres de distance, transpire d'empathie. Elle témoigne aussi de l'ouverture de Sol LEWITT à de nombreuses modalités artistiques, y compris à des formes plus organiques qui sont *a priori* éloignées de son propre travail plastique. Les sculptures qu'Eva HESSE développe par la suite, à partir de 1966, se détachent du mur et assument une tridimensionnalité de plus en plus visible, en s'épanouissant notamment dans de grands formats. Ses sculptures sont faites de fils, d'objets en lévitation ou suspension, de sortes de saucisses noires conçues en ballon de baudruche ou encore de cordes et de textiles enduits, elles évoquent toutes des formes corporelles.

Dans la série d'œuvres intitulées *Accession*⁵³⁴ (I, II, III, IV, V⁵³⁵) elle reprend la forme géométrique du cube pour en faire un volume d'aspect charnel. Cette forme cubique est

⁵³² Eva HESSE, copie de la lettre envoyée à Sol LEWITT, Mars 1965, cité dans Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Sous la direction de], 2016, op cit., 1965, Pp 458-461.

"The 3^d one now actually looks like breast + penis-but that's o.k. and I should go on with it maybe."

⁵³³ Lettre de Sol LEWITT à Eva HESSE datée du 14 avril 1965, The LeWitt Collection, Chester, Connecticut.

"From your description, and from what I know of your previous work and your ability; the work you are doing sounds very good "Drawing – clean – clear but crazy like machines, larger and bolder... real nonsense." That sounds fine, wonderful — real nonsense. Do more. More nonsensical, more crazy, more machines, more breasts, penises, cunts, whatever — make them abound with nonsense."

⁵³⁴ Dans une note non datée Eva Hesse précise : « *Accession – augmenté par quelque chose d'ajouté* »

Eva HESSE, note non datée citée dans Nicholas SEROTA, Rosalind KRAUSS, *Eva Hesse Sculpture, 1936-1970* [cat. Expo.], éd. Withechapel Gallery, Londres, 1979.

"Accession – increased by something added"

⁵³⁵ Eve HESSE, *Accession I*, aluminium et tube en caoutchouc, 36.5 x 36 x 23 cm, 1967, B78.0255, Israel Museum, Jérusalem.

Eva HESSE, *Accession II*, acier galvanisé et vinyle, 78.1 x 78.1 x 78.1 cm, 1969, 79.34, Detroit Institute of Art, Detroit.

Eva HESSE, *Accession III*, fibre de verre, résine de polyester, tubes de caoutchouc, 76cm, 1968, Museum Ludwig, Cologne.

relativement isolée dans l'œuvre de cette artiste, elle entre en résonance à la fois avec le travail de son ami Sol LEWITT et des boîtes de l'artiste Lucas SAMARAS dont Eva HESSE appréciait l'œuvre. Cette forme isolée donne lieu à plusieurs interprétations, elle intervient dans le travail de l'artiste peu après le décès de son père, mort en Europe et rapatrié aux États-Unis avant d'être enterré. C'est une forme monolithique et plus pesante que ses autres créations, posée au sol de façon stable et statique, l'austérité archétypale de sa forme crée un cadre ordonné qui contraste avec la souplesse des tubes qui en tapissent l'intérieur. Tout comme dans la sculpture *Black Box* (1962) de Tony SMITH, la présence du cube prend un aspect tombal. Ainsi qu'en témoigne l'artiste, même si elle n'est pas le fruit d'une réalisation industrielle en série, il a du sens à refaire et répéter une œuvre :

« Cindy NESMER : Pourquoi répètes-tu une forme encore et encore ?

Eva HESSE : Parce que c'est exagéré. Si quelque chose a du sens, il est peut-être plus significatif de le dire dix fois. Ce n'est pas seulement un choix esthétique. Si quelque chose est absurde, si on le répète... Je ne pense pas que je le fasse toujours, mais la répétition élargit, augmente, exagère une idée ou un objectif en un statement. [...] »⁵³⁶

Eva HESSE, 1970

En pratique, quatre des versions de la sculpture *Accession* ont une structure métallique et une en polyester et fibre de verre, mais toutes sont traversées de sections de tubes en caoutchouc. Ces tubes sont chacun passés à travers deux trous superposés. Du côté extérieur, est visible une sorte de trame, ou une accumulation de mailles régulières tandis qu'à l'intérieur les deux extrémités de chaque tube de même longueur tapissent le creux de la forme d'une sorte de pelage ou de gazon artificiel. L'ensemble de ces tubes forme une masse indistincte, ils sont souples mais non libres de leurs mouvements à l'image d'une chevelure ou de la végétation⁵³⁷. L'effet produit est très sensuel il est à la fois dérangent et plaisant, il peut par certains aspects rappeler la tasse poilue⁵³⁸ de Meret OPPENHEIM, une artiste qu'Eva HESSE avait pu rencontrer lors de son passage en Allemagne⁵³⁹. Chacune des sculptures qui portent le titre *Accession* reposent peu ou prou sur le même design, mais chacune part d'une hypothèse pourtant légèrement différente. En faisant varier la taille et les

Eva HESSE, *Accession IV*, acier galvanisé et tube en caoutchouc, 20.6 x 20.3 x 21 cm, 1968, Institute of Contemporary Art, Boston.

Eva HESSE, *Accession V*, acier galvanisé et tube en caoutchouc, 25,4 cm, 1968, The LeWitt Collection, Chester.

⁵³⁶ Cindy NEMSER, Eva HESSE, "An Interview with Eva Hesse", *Art forum*, vol. 8, n°9, 1970, p. 59-63.

⁵³⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Charles BENARD [Trad.], Benoît TIMMERMANS [commentaires et notes], Paolo ZACCARIA [commentaires et notes], t. 2, *op. cit.*, p.146.

« Les cheveux en général ont le caractère d'une végétation plutôt que d'une forme animale : ils prouvent moins la force de l'organisme qu'ils ne sont un indice de faiblesse ».

⁵³⁸ Meret OPPENHEIM, *Le déjeuner en fourrure*, 1936, MoMA, New York.

⁵³⁹ Jeff PERRONE, « books Eva Hesse », *Artforum*, vol. 16, n°1, 1977, p.54-55.

"One of the more interesting details regarding Hesse's stay in Germany is that she met "the lady who in 1935 made the fur-lined teacup." Meret Oppenheim later sent her a collage.

« Autre détail intéressant au sujet du séjour de Hesse en Allemagne est qu'elle y a rencontré « la femme qui en 1935 avait fabriqué le déjeuner en fourrure ». Meret Oppenheim lui avait par la suite envoyé un collage. »

matériaux de la structure, son mode de production, la longueur et le diamètre des tubes, elle agit sur l'esthétique pour modifier le rapport à l'œuvre. L'emploi récurrent de métal pour la constitution des parois de cette œuvre spécifique, est par ailleurs peu présent dans son travail. Ce choix est peut-être à mettre en relation avec ce qu'elle avait pu dire à propos de Carl ANDRE : « *Je me sens très proche de Carl Andre, disons-le, émotionnellement connectée à son travail. Ça me fait quelque chose à l'intérieur. Ses plaques de métal étaient un camp de concentration pour moi* »⁵⁴⁰.

Accession II est une de ses premières sculptures réalisées avec l'aide d'un industriel⁵⁴¹. La régularité des trous, la perfection de l'assemblage en font un volume plus rigide, plus corporel aussi par sa taille et par son poids avoisinant les 55 kilogrammes. La surface extérieure est brillante, elle joue avec la lumière à la manière d'une cote de mailles ou des écailles d'un poisson. À l'intérieur de cette forme de boîte sans couvercle, le foisonnement des tubes fins gomme la rigidité de la forme. L'artiste ayant traité avec le même procédé le fond et les parois de ce cube, aux quatre angles inférieurs, les tubes viennent se rejoindre avec plus de densité. Ceux qui se dressent et ceux qui sont à l'horizontale entrent en collision et se rapprochent, créant ainsi une illusion d'optique. L'arrondi qui se forme à l'intérieur, une sorte d'hémisphère, semble être opposé à l'angulosité de la structure à laquelle les tubes sont accrochés. Ce volume est suffisamment grand pour qu'une personne de petite taille comme Eva HESSE puisse imaginer entrer à l'intérieur, conférant ainsi un aspect matriciel ou utérin à cette sculpture. Au contraire, d'autres volumes qui portent le même nom n'ont pas cet aspect accueillant, tel qu'*Accession V* dont les bords supérieurs métalliques laissés bruts n'ont pas le même degré de finition et semblent potentiellement blessants.

D'autres artistes de ce *corpus*, telle Liliane LIJN ont également joué la carte des contrastes de formes et de matériaux. Dans sa série de sculptures sur pierre réalisée en 1977-1978, elle dispose des lentilles optiques en verre synthétique sur le dos d'un galet. La forme de la pierre roulée dans le lit d'un cours d'eau est organique. Elle est faite d'arrondis et les galets choisis pour cette série sont légèrement bombés en partie inférieure et supérieure. Ils le sont suffisamment pour que le volume gagne en légèreté tout en conservant un aspect stable. De façon générale, cette œuvre s'inscrit dans le goût de cette artiste pour la pensée zen et le bouddhisme. Lorsqu'elles sont exposées, ces œuvres ne sont pas sans rappeler un jardin de pierre japonais⁵⁴² ou des pierres de lettrés chinoises⁵⁴³ elles peuvent d'ailleurs être présentées en extérieur, dans un jardin végétal ou minéral.

⁵⁴⁰ Cindy NEMSER, Eva HESSE, 1970, op cit., p.39.

« *I feel very close to Carl Andre. I feel, let's say, emotionally connected to his work. It does something to my insides. His metal plates were the concentration camp for me.* »

⁵⁴¹ Lucy R. LIPPARD, Nancy HOLT, Robert SMITHSON; James Meyer [postscript], *Out of the Past: A Conversation on Eva Hesse*, entretien du 5 juin 1973, op.cit.

Tout comme plusieurs de ses amis artistes, Eva HESSE a travaillé avec Arko Metals. Cette entreprise, était située dans le quartier populaire de SoHo, c'était un milieu très masculin où travaillaient de nombreux émigrés et notamment des juifs qui avaient survécu à l'Holocauste.

⁵⁴² Le *karesansui* est un jardin sec composé de sable, de rochers, de graviers et parfois de quelques végétaux et de mousses.

⁵⁴³ Les *gongshis*, sont des morceaux de roches soclés traditionnellement associé à l'univers des lettrés chinois. Ces roches considérées comme des chefs-d'œuvre de la nature étaient, pour les lettrés, propices à l'inspiration poétique et à la méditation.

Les œuvres *Moonbrow*, *Touchstone*, *Mad Eye*, *Firespine*, *Saurian* et *Nahhash* sont des sculptures qui ont toutes été construites suivant le même procédé à quelques détails près, mais leur titre modifie le regard qui peut être porté sur elles. Toutes jouent sur l'opposition entre la forme naturelle courbe issue de l'érosion et la géométrie anguleuse des lentilles, des dispositifs de vision fabriqués industriellement pour regarder au travers d'une machine.

Mad Eye est la première œuvre de la série *Prisme Stone*. Une lentille a été insérée sur le côté dans une ébréchure du minéral. La pierre est opaque et la lentille cristalline, brillante. Le titre a un rapport au volume presque illustratif, il conduit à appréhender cette sculpture comme un corps de pierre équipé d'un œil de cristal, sorte d'œil de la nature qui peut être installé discrètement n'importe où.

Firespine réalisée la même année (1977) instaure un rapport différent entre la pierre et les lentilles. Cette fois-ci les prismes ne sont pas incorporés dans la pierre, ils sont disposés à la surface suivant une ligne et un rythme qui soulignent l'intentionnalité de leur placement. Sur la ligne de crête de la pierre, ils forment une étrange colonne vertébrale. Une sensation qui est encore une fois renforcée à la lecture du titre qui participe à une appréhension corporelle de ce volume qui apparaît alors comme un corps recroquevillé dont la tête et les membres resteraient indistincts. Ce travail est également étonnant, car la forme de la lentille, qui est inspirée du cristallin de l'œil, ressemble ici à de petits osselets facettés.

Moonbrow reprend le même positionnement des prismes mais, cette fois-ci, les verres optiques ont une forme parallélépipédique et le titre attire encore plus l'attention sur les phénomènes lumineux induits par leur présence.

Nahhash est également conçu selon le même procédé avec des prismes alignés sur le dos de la pierre. Mais désormais le galet est moins régulier et la ligne de modules de verre serpente sur son échine. L'évocation animale suggérée par le titre lui confère également une dimension spirituelle (*Nahhash* est le mot hindi pour *serpent*) conforme à son tropisme extrême oriental. Cet imaginaire animal se retrouve dans *Saurian*, mais cette fois-ci la pierre n'est plus un galet parfait et le rapport au titre se fait moins illustratif. À première vue, les prismes pointus à facettes évoquent des cristaux. Bien qu'ils soient en contraste formel avec le reste de la pierre, ils semblent avoir poussé naturellement à sa surface. Cette approche naturaliste est contrecarrée par le titre qui transporte l'imaginaire minéral vers une appréhension animale. Le titre a une valeur performative, il permet par la nomination le passage de l'inerte au vivant.

Par ailleurs l'ensemble de ces *Prismes Stones*, sont des évocations des changements géologiques qui ne sont pas étrangères aux préoccupations écologiques ni à la régénération de la vie et des matériaux. Par leur jeu de contrastes elles mettent en exergue une tension qui aujourd'hui apparaît d'autant plus pertinente que l'existence de plastiglomérats (substances hybrides de minéraux et de microplastiques) a été mise en évidence. Sur le dos de ces pierres, les prismes sont autant de gemmes ou d'étranges cristaux industriels. Ils sont beaux et cristallins, mais également un peu effrayants par leurs formes aiguës qui disent aussi quelque chose de ces objets qui permettent certes de voir le monde céleste ou l'univers microscopique mais qui, par ailleurs, sont redoutables en contexte de guerre (périscopes de sous-marin, lentilles d'armes à feu, ...).

Une même ambivalence entre le beau et le dangereux est également perceptible dans les sculptures en *plastique* thermoformé de Lee BONTECOU. Ce sont les œuvres de ce *corpus*

qui sont le plus explicitement figuratives et inspirées de la nature. Ses volumes représentent pour l'essentiel des fleurs et des poissons. Ils sont aussi détaillés que s'ils relevaient d'une observation naturaliste, mais sont le fruit de l'imagination de la sculptrice. Ils sont bio-inspirés et ont parfois eux aussi des aspects biomécanistes. En effet, composés de différentes parties, les corps de ces animaux et de ces plantes de *plastique* aux formes arrondies sont assemblés par des écrous à la manière d'une machine ou d'un objet mécanique.

Liliane LIJN aborde le biomorphisme de manière moins littérale, moins illustrative que d'autres artistes. Plusieurs de ses sculptures proposent ainsi une navigation mentale entre les différentes échelles spatiales. Le court poème de son ami Leonard D. MARSHALL : « *Sky never stops Inner space Outer Space Same Distance* »⁵⁴⁴, est *l'ouvrage potentiel* d'une exploration des limites –ou absence de limite– des espaces intérieurs terrestres et extérieurs, extra atmosphériques. Dans ses œuvres, elle fait de cette spéculation astronomique et philosophique une expérience plastique et non une expérience scientifique. Cependant, ce travail peut être appréhendé comme une contribution esthétique au discours scientifique sur l'univers tout en proposant au public de l'œuvre une expérience physique propice à la méditation. Son emploi du *plastique*, un matériau associé aux nouvelles technologies et au futur, participe à ce qu'Hervé FISCHER appelle « *notre rêve mythique d'unité créatrice de l'univers* ». Cependant, alors que dans le contexte du bio-art des années 2000, auquel FISCHER fait référence, « *le rôle primordial de la Nature ou de Dieu* » a été délaissé au profit du « *pouvoir cyberprométhéen de l'homme* »⁵⁴⁵, dans le travail de Liliane LIJN persiste une humilité poétique et un appel au spirituel.

Dans son œuvre intitulée *Echolights I* (1966), elle utilise un très grand bloc de Perspex® à la manière d'un corps dont l'enveloppe est en dialogue continu tant avec l'intérieur de la sculpture que sa surface ou l'espace dans lequel elle est exposée. Malgré son épaisseur de près de 80 cm, ce parallélépipède en *plastique* transparent et brillant, peint d'un blanc opaque sur l'une de ses faces, reprend pour partie le modèle opératoire de l'écran, de la peau ou de la membrane. Pourtant, en raison de sa transparence, la médiation entre l'intérieur et l'extérieur tend à disparaître. À l'aide d'une seringue l'artiste a créé des gouttes d'acrylique transparentes qui forment de petites lentilles à la surface du bloc et se reflètent à l'intérieur du volume tout en disparaissant de la surface parce qu'elles ont un indice de réfraction semblable à celui du Perspex®. L'expérience est d'autant plus déroutante que le projecteur est placé non pas face à ce bloc mais latéralement, augmentant ainsi cette confusion entre ce qui est dans ou à la surface de cette masse, entre ce qui un ajout de matière et ce qui paraît être de petites bulles vides. Sa lumière animée par une lentille qui effectue des mouvements rotatifs, traverse tout le bloc et est réfléchi. Le faisceau mouvant de la lentille du projecteur vient éclairer les petits prismes d'acrylique qui se projettent dans l'espace et se déplacent au gré des rotations du projecteur. Sans autres couleurs que celles de la

⁵⁴⁴ Leonard D. MARSHALL, poème non publié, figurant sur l'un des *Koans* de Liliane LIJN.

⁵⁴⁵ Hervé FISCHER, « *Mythanalyse du bioart* », *Ligeia*, n°189-191, 2021, p. 113-124.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.cairn.info/revue-ligeia-2021-2-page-113.htm>

« *En liant la technoscience, la vie, et les communications numériques, le bioart participe de notre rêve mythique d'unité créatrice de l'univers ; mais cette fois, en délaissant le rôle primordial de la Nature ou de Dieu, il en porte le crédit au pouvoir cyberprométhéen de l'homme.* »

lumière blanche, cette installation fait écho aux *liquids light show* psychédéliques⁵⁴⁶ qui avaient cours dans certaines discothèques où lors de concerts dans les années 1960. Son installation avec les prismes rappelle davantage le travail de Mike LEONARD pour les PINK FLOYD que la roue à huile et ses mouvements colorés désordonnés. Les motifs du projecteur traversent la matière et se répercutent à la surface du bloc transparent. En raison des propriétés réflexives et de la transparence du matériau qui le constitue, ce bloc de Perspex® n'est pas une surface d'occultation. Les ronds des lentilles semblent se déplacer à l'intérieur du *plastique* cristallin, tandis que la lumière poursuit son trajet vers les murs, transformée par son passage à travers la sculpture dont la surface polie est scandée de lentilles. Cette installation propose une expérience de la liminalité, de l'indétermination qui rappelle notre incapacité à percevoir la dualité onde-corpuscule de la lumière. Cette thématique, qui est au cœur du travail plastique de Liliane LIJN sur la lumière, l'énergie, le mouvement et la matière. Les mouvements giratoires des lentilles, la perte des repères spatiaux et matériologiques induits par la projection, sont propices à un sentiment de confusion qui rappelle certains rites ou passages rituels. Une caractéristique que cette œuvre partage avec les projections psychédéliques. Ici néanmoins le cadre perceptif n'est plus le même, l'œuvre de relativement petites dimensions peut s'adapter à un intérieur domestique et créer des motifs muraux lumineux à l'infini. L'œuvre est double, elle est constituée d'un dispositif qui a des qualités sculpturales, mais elle s'exprime également en tant qu'environnement à travers une projection lumineuse aussi décorative que propice à l'hypnose ou la méditation. Ainsi c'est l'espace domestique ou les murs de la galerie qui se transforment en surface de projection. L'image crée un *all over* qui adouci les angles. Elle efface les limites entre mur, sol et plafond, venant modifier le cadre perceptif de ceux qui déambulent dans cet espace transformé par l'omniprésence des motifs lumineux mouvants. Ces derniers assimilent la pièce où est installée l'œuvre à un tout organique où circule la lumière. Néanmoins l'artiste n'était pas tout à fait satisfaite de cette pièce, notamment parce que l'emplacement des gouttes d'acrylique ne répondait à aucune mise en ordre et ne permettait pas tout à fait d'accomplir le dessin qu'elle souhaitait. En effet, sous l'action du mouvement de la lentille, les gouttes à la surface du bloc ne se comportaient plus comme des points mais comme des lignes. L'artiste savait que, en créant un motif de point adéquat, elle pourrait obtenir par projection une trace significative. Ainsi, pour la réalisation de *Echolight II*, elle a modifié son dispositif non seulement de façon à concentrer l'attention vers l'espace extérieur mais également de manière à créer une spirale évocatrice d'un monde en expansion, grâce au motif de points qu'elle avait conçu⁵⁴⁷.

Aussi bien Eva HESSE que Liliane LIJN ont donc en commun la fabrication d'œuvres susceptibles de manifester un accroissement, mais leurs démarches, processus et esthétiques sont très opposés. Alors que le travail d'Eva HESSE s'appuie sur la géométrie, l'évocation corporelle et l'entropie générée par la reproduction sérielle, celui de Liliane LIJN repose sur les propriétés physiques et optiques des matériaux tout en s'attachant à une mise

⁵⁴⁶ Edwin POUNCEY, *Laboratories of Light, Psychedelic Light Shows*, dans Christoph GRUNENBERG [Dir.], Johathan HARRIS [Dir.], *Summer of Love, Psychedelic Art, Social Culture and Counterculture in the 1960's*, éd. Tate Liverpool Critical Forum, Vol. 8, Pp 155-164.

⁵⁴⁷ Liliane LIJN, "Body and Soul: Interactions between the Material and the Immaterial in Sculpture", *Leonardo*, 1998, n° 1, p. 5-12.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://www.jstor.com/stable/1576541>

en ordre, une simplification. La sensation d'une multiplication des corps dans l'espace n'a pas besoin d'être effective, cette pluralité est obtenue par mouvement et échos lumineux. Ici, pas de duplication des modules, mais un ordonnancement des éléments susceptible de générer visuellement cet infini –immatériel ou presque– fait d'ombre et de lumière. Plus généralement les quatre artistes de ce *corpus* soulignent le caractère génératif de l'œuvre que ce soit en mettant l'accent sur le processus, sur le caractère d'autodétermination du matériau ou sur sa capacité à sortir de la stricte matérialité de l'œuvre.

Ce rapport à la vie comme accroissement ou capacité à se reproduire, ne signifie pas que les artistes qui ont travaillé le *plastique* ne se soient intéressées qu'à la vitalité. Aussi bien Eva HESSE que Lee BONTECOU, Liliane LIJN ou Alina SZAPOCZNIKOW ont créé des œuvres qui évoquent la mort que ce soit à travers des représentations tumorales ou comme déjà embaumées, des visions spectrales voire issues d'un monde aseptisé peu propice à la vie.

De façon générale, ces œuvres entretiennent des rapports différents à la nature, à l'environnement, aux objets naturels, au vivant ou au paysage. Une hétérogénéité qui se manifeste notamment à travers leur façon d'appréhender la matérialité de leurs œuvres ou d'envisager l'objet *sculpture*. Lee BONTECOU et Eva HESSE ont toutes deux privilégié des formes artistiques conçues pour un espace muséographique ou tout du moins pour des espaces intérieurs. Les sculptures d'Eva HESSE ont le plus souvent besoin de structures préalables pour permettre leur fixation, leur appui ou leur suspension. Si certaines sont installées dans son appartement atelier de *Boverly Street* et cohabitent avec une vie domestique, la plupart d'entre elles semblent ne s'épanouir pleinement qu'au sein du *white cube*⁵⁴⁸ qui permet matériellement d'accueillir leur grand format⁵⁴⁹. Pourtant même ce dispositif scénographique neutre, immaculé et clos ne semble pas suffire à l'artialisation⁵⁵⁰, à la conservation et à la sécurisation de ces sculptures dans l'espace muséal. Nombre de photographies d'expositions récentes du travail d'Eva HESSE présentent certaines de ses *floor pieces* (telles que *Seven Poles*, *Repetition Nineteen*, ou encore *Augment*(1968)) sur de petites réhausses blanches qui contrastent avec l'habituel parquet qui tapisse les sols de ces institutions. Le jeu entre art et *non art* que propose ces œuvres suppose des matériaux fragiles, mais aussi des modalités d'accrochage précaires peu compatibles avec les objectifs de conservation et de sécurisation poursuivis par les musées. Leur présentation impose un arbitrage⁵⁵¹. Par ailleurs ces œuvres peuvent pour certaines être présentées selon différentes modalités. C'est notamment le cas des grandes *rope pieces* (sans titre) qu'elle

⁵⁴⁸ Brian O'DOHERTY, Patricia FALGUIERES [Préface], *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, éd.JRP-Ringier, Zurich, La maison rouge – fondation Antoine de Galbert, Paris, 2008.

⁵⁴⁹ Sur les photographies de Gretchen LAMBERT (1966) présentant ses sculptures en ballon des années 1965-1966 dans son atelier, les œuvres d'Eva HESSE sont mises en scène sur un mur blanc et le parquet devant elles a été peint en blanc également. Les séances photographiques plus tardives de son travail ne présentent pas les mêmes caractéristiques.

⁵⁵⁰ Ici il s'agit de la transformation de la nature de l'objet.

⁵⁵¹ Michelle E. BARGER, "A Delicate Balance : Packing, Handling, and Installation of Ephemeral works by Eva Hesse", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 47, n°1, 2008, p. 27-40.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.jstor.org/stable/27784621>

réalise à la fin de sa vie et dans *Expanded Expansion* (1969)⁵⁵² qui peuvent être présentées déployées ou resserrées selon l'espace disponible et les choix curatoriaux.

Les œuvres de Lee BONTECOU sont elles aussi des sculptures d'intérieur du fait des choix de matériaux. Cependant leur volume raisonnable en fait des pièces plus facilement intégrables à un espace domestique, elles ne semblent pas uniquement pensées pour l'espace d'une galerie ou d'un musée. Lors de leur exposition chez Leo Castelli en 1971, les poissons thermoformés étaient présentés dans l'espace, suspendus à des filins comme en attestent les clichés de Sy FRIEDMAN. Le LACMA qui conserve plusieurs de ces volumes les expose désormais soclés sur griffes et protégés par des capots : des modalités de monstration conformes aux impératifs de conservation des œuvres qui, encore une fois, ne rendent pas totalement l'effet de l'accrochage initial. En effet, à la Galerie Castelli, la suspension des poissons par groupe conférait à l'ensemble un aspect beaucoup plus immersif. Comme l'a souligné Elisabeth SUSSMAN⁵⁵³, il s'agissait cependant moins de tendre vers l'installation que de proposer un dispositif de vision propre à redonner un caractère naturaliste à ces poissons dont les matériaux constitutifs étaient peu évocateurs du vivant. L'artiste mettait ainsi en place une dialectique visuelle entre l'inerte et le mouvant, parfaite illustration du comportement de ces poissons prédateurs qui ressemblent à des pierres, tant ils sont massifs et immobiles, mais qui, tendus en arcs inversés, peuvent en un éclair fondre sur leur proie. De même, si la réunion des sculptures appelait à une lecture globale, le degré de détail sur la carapace de ces animaux subaquatiques invitait au contraire à se rapprocher. En *naturaliste de l'étrange*⁵⁵⁴, l'artiste proposait aux visiteurs des volumes très détaillés, ouvragés et structurés dont l'aspect descriptif a pu décontenancer une partie du public qui

⁵⁵² Sherri IRVIN, "Authenticity, Misunderstanding and Institutional Responsibility in Contemporary Art", *British Journal of Aesthetics*, n°3, vol. 59, 2019, p. 273-288.

L'autrice note qu'en 1977, le *Guggenheim Museum de New York* avait reçu une plainte d'un visiteur qui trouvait fautif l'accrochage de *Expanded Expansion* au motif que l'installation ne reprenait pas l'arrangement visible dans la photo de l'œuvre telle que publiée dans *Artforum*.

⁵⁵³ Elisabeth SUSSMAN, *Lee Bontecou Vacuum-Formed Sculptures and Related Drawings*, éd. Knoedler & Compagny, New York, 2007, p. 19.

« *The fish and plant sculptures were shown at Leo Castelli Gallery in 1971. From photographs that survive, it appears that some of the fish were hung in space, like the model airplanes in Bontecou's studio, from plastic filaments. without pressing any point about creating an environmental installation she knew the examples of Oldenburg or Kaprow) Bontecou showed the work this way, I would infer, to make the point that the viewer was looking at objects that were related to visions she had of real things in nature, the way they are now, the way they might become.* »

⁵⁵⁴ Mona HADLER le rappelle, Lee BONTECOU a été qualifiée de « *strange naturalist* » par James R. MELLOW dans son article relatant l'exposition des sculptures en *plastique* thermoformé à la galerie Castelli.

James R. MELLOW, « Bontecou's Well-fed Fish and Malevolent Flowers », *New York Times*, 6 juin 1971, p. 19.

Cité dans Mona HADLER, « Lee Bontecou and Drawing, From the Real to the Strange », *Woman's Art Journal*, vol 35, n°1, 2014, p. 23-32.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://www.jstor.org/stable/24395360>

Mona HADLER, « Lee Bontecou Plastic Fish and Grinning Saw Blades », *Woman's Art Journal*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 12-18.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.jstor.org/stable/2035810>

saluait ses tableaux reliefs. James R. MELLOW écrit ainsi à propos du *show* de Lee BONTECOU chez Leo CASTELLI :

« On pourrait souhaiter que les pièces actuelles de Mademoiselle Bontecou, des poissons et des plantes en plastique thermoformé, ne soient pas aussi illustratives. Le sentiment qui en résulte en visitant son exposition est d'avoir erré dans une foire scientifique ou dans un quelconque coin d'exposition d'histoire naturelle. »⁵⁵⁵

James R. Mellow, 1971

En effet, les poissons qu'elle représente font écho aux baudroies –des poissons des profondeurs rarement observés– mais aussi aux coelacanthes –un taxon rare longtemps cru disparu et qui présente à la fois les caractéristiques d'un animal marin et d'un mammifère terrestre. Les poissons qu'elle crée ont l'aspect de trésor pour cabinet de curiosité. D'ailleurs, ce principe est réaffirmé par la scénographie mise en place par l'artiste dans son atelier. Les petites pièces qu'elle conserve ont été regroupées en ensembles de façon à constituer une collection dont l'esthétique à mi-chemin entre *naturalia* et *artificialia*⁵⁵⁶ a été immortalisée par le photographe Will BROWN en 2003. Les poissons cohabitent avec des sculptures aux formes atomisées et plus tardives ainsi qu'avec des céramiques dont l'allure organique évoque les savoir-faire amérindiens traditionnels. Tous sont posés sur des étagères en bois rustiques, flanquées de larges baies donnant sur l'extérieur. Sur la plus basse d'entre elles, le poisson est suspendu, il côtoie des volumes aux allures de coquillage, de nautilus, d'abri postapocalyptique ou d'astéroïde. Cet agencement rappelle le goût de l'artiste pour les muséums d'histoire naturelle. Dans ce contexte, le poisson aux dimensions plus restreintes s'intègre au cabinet et prend l'allure d'une mue ou d'un fossile. Le tour de force de ces petits poissons c'est de conserver un aspect naturel malgré le choix des matériaux. L'ajout d'aniline, qui contribue à donner une teinte rouge chaleureuse à l'ensemble, rapproche cette sculpture synthétique de l'aspect des arêtes de poisson ou d'un exosquelette de placoderme⁵⁵⁷. D'autres photographies de son atelier montrent une seconde étagère, plus longue qui se détache d'un mur blanc, présentant une sélection de fleurs, elles aussi de petites dimensions (la grande fleur noire ayant probablement été détruite). Elles sont toutes sur leur petit socle de *plastique* transparent dont les arêtes cubiques contrastent avec les nombreuses formes de graine ou de coquille qui s'étalent à leur pied. Si ce sont là des fleurs uniques (une tige, une fleur), d'autres volumes floraux de cette série ont un aspect plus paysager car ils sont porteurs de plusieurs tiges. Ces dernières ont l'allure de maquettes précieuses. Parsemées de détails, elles appellent elles aussi le spectateur au rapprochement. Une proximité à l'œuvre qui se distingue de ses productions précédentes. Sa technique demeure celle de l'assemblage, mais elle a évolué en passant de la collecte de déchets et de rebuts, à la fabrication de pièces conçues artisanalement à la mesure de ses projets. Ses grands reliefs demandaient déjà un sens aigu de la composition et une précision du montage, mais la lecture de ces ensembles aux dimensions architecturales reposait sur un regard panoramique, propice à accentuer la sensation d'écrasement ou de

⁵⁵⁵ James R. MELLOW, 1971, *ibid.*

⁵⁵⁶ Historiquement, les collections des cabinets de curiosités ou cabinets des merveilles occidentaux s'organisaient autour de deux thématiques principales : *naturalia*, c'est à des objets naturels (animaux, végétaux ou minéraux) et *artificialia* (des objets créés ou modifiés humainement).

⁵⁵⁷ Les placodermes sont des poissons cuirassés primitifs connus par leurs fossiles.

vortex produite par ces reliefs. Au contraire pour les pièces thermoformées, l'artiste a changé sa manière d'aborder le volume, non seulement il s'agit de pièces en ronde bosse de stature plus traditionnelle, mais en plus leurs dimensions et leur fini rendent visible le caractère laborieux du travail nécessaire à leur fabrication. Un sentiment qui contraste avec la méthode de production instantanée par thermoformage, pourtant employée lors du processus de création. En rendant visible la minutie et le labeur, les œuvres réalisées par Lee BONTECOU en 1965-1971 viennent contrecarrer la dimension chaotique qui caractérisait l'archétype de la sculpture par assemblage dont l'imaginaire avait été largement modélisé par l'exposition *The Art of Assemblage* au MoMA de New York à laquelle elle avait participé en 1961. Les grands murs de toile *ni peinture ni sculpture* qu'elle présentait à cette occasion lui avaient valu une reconnaissance fulgurante, hissant cette jeune artiste sur les cimaises les plus prestigieuses. Dans les années 1960, Lee BONTECOU est adoubée tant par les tenants d'un art institutionnel que par de jeunes générations d'artistes au rang desquelles figurent les représentants du minimalisme et du pop art. Elle est d'ailleurs la seule artiste femme à faire partie des enchères de la collection Robert SCULL en 1973⁵⁵⁸, une vente qui est considérée comme le premier exemple de mise sur le marché d'une vaste collection monographique⁵⁵⁹ d'art contemporain états-unien des années 1960⁵⁶⁰. Son travail est porté à la connaissance d'un large public, les critiques et les appropriations vont bon train. Ainsi, dans son texte décrivant ce qu'est un *specific object*, Donald JUDD⁵⁶¹ parle de Lee BONTECOU, il précise que dans ces œuvres, « *le trou ne fait pas allusion à un trou noir* » parce qu'il est authentiquement un trou noir. Un trou qui est tout autant un mystérieux objet astrophysique que le fruit d'une détonation violente, le vide laissé par le passage de la balle d'une arme à feu. La menace et la violence qui s'exprimaient dans les premiers assemblages de Lee BONTECOU suivaient les battements de rage d'une génération. Mais ses sculptures patientes, illustratives en *plastique* thermoformé n'ont pas reçu le même accueil enthousiaste. Il y a eu une émulsion créative lors de l'usage de la machine en compagnie de ses amis ; mais l'exposition chez Castelli n'a pas généré le même élan. Les grandes masses sombres des reliefs annonçaient un chaos fracassant à coup de trompettes de Jéricho, alors que cette fois-ci les poissons et les plantes en *plastique thermoformé* sont à l'image d'une nature artificialisée ou d'une post nature où règne la prédation. Mais dans ce monde comme stérile, ni la vie, ni même la mort ne sont certaines. Un message ambigu loin des slogans et d'une réappropriation moins aisée. Peu après ce relatif échec des sculptures en *plastique* thermoformé et pour de multiples raisons, Lee BONTECOU cesse d'exposer. De nature timide, elle avait quitté New York et son studio de *Wooster Street* en 1966, l'année même où elle commence les fleurs en *plastique*, pour se consacrer à son travail dans un atelier à la campagne en Pensylvanie⁵⁶². Après 1971, elle délaisse le *plastique* et ses vapeurs délétères pour se concentrer sur un travail céramique

⁵⁵⁸ Le 18 octobre 1973, lors de la vente *Fifty Works from the Robert C. Scull Collection*, chez Sotheby's, Lee Bontecou n'est pas la star de la vente, son relief dont le prix au marteau est de \$7,500, n'atteint pas l'estimation de \$8,000.

Depuis, la valeur des œuvres de Lee BONTECOU n'a cessé de grimper. Le 11 novembre 2021, lors d'une *20th Century Evening Sale*, un de ces reliefs *Untitled 1959-1960* (108x105,4x20,3cm) a pulvérisé son estimation de deux millions de dollars et a atteint le record pour cette artiste : \$9,176,500.

⁵⁵⁹ Un seul collectionneur.

⁵⁶⁰ Carey LOVELACE, "Optimism and Rage, The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975", *Woman's Art Journal*, n°1, vol. 37, 2016, p. 4-11.

⁵⁶¹ Donald JUDD, "Specific Object", *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 74-82.

⁵⁶² Avec William GILES (dit Bill GILES), son mari depuis 1965, Lee BONTECOU part habiter en marge d'Orbisonia, une ville de moins de cinq cent habitants, du comté de Huntingdon.

notamment autour de la porcelaine. Un matériau très technique, très exigeant, qui cuit à une température affolante et dont elle assemble les pièces en structures modulaires évoquant la science-fiction ou des galaxies en permanente explosion. Des années 1970⁵⁶³ jusqu'à sa rétrospective en 2003, elle n'expose plus et sort des radars de l'art contemporain pendant plus de trois décennies. Elle a soixante-douze ans lorsque la « redécouverte »⁵⁶⁴ de son travail met en lumière l'ensemble de son œuvre depuis les reliefs qui ont fait sa célébrité jusqu'à ses dernières pièces en céramique. Cette manifestation organisée par *The Museum of Modern Art*, New York, *The Museum of Contemporary Art*, Chicago et par *UCLA Hammer Museum*, Los Angeles, présentait pour la première fois ce qu'elle avait produit durant ses années de retrait de la scène artistique. Le commissariat⁵⁶⁵ de cette exposition était centré sur un *corpus* d'une centaine de pièces comprenant un nombre équivalent de volumes et de dessins parmi lesquels les sculptures en *plastique* thermoformé étaient peu représentées car la plupart d'entre elles ont disparu. Cette carence est en partie comblée par la publication *Lee Bontecou : Vacuum-Formed Sculptures and Related Drawings*, écrit par Elisabeth SUSSMAN et s'appuyant sur le témoignage de Lee BONTECOU⁵⁶⁶. Ce catalogue réunit l'ensemble de ce qui reste du *corpus* de dessins et de sculptures, il propose également des pistes d'analyse de ces volumes ainsi que des éléments éclairant les changements de trajectoire opérés par Lee BONTECOU dans son travail. Néanmoins, les recherches portant sur cette période de création sont confrontées à plusieurs ellipses. En dehors du témoignage tardif de Lee BONTECOU et de l'article railleur de James R. MELLOW paru dans le *New York Times*, peu de choses certaines sont connues à propos de la réception des œuvres thermoformées de Lee BONTECOU. L'échec est peut-être à pondérer car cette production à occasionné une exposition monographique à la galerie Castelli, un lieu influent de l'art. De même les jeunes artistes qui se sont enthousiasmés pour le travail de Lee BONTECOU l'ont apprécié pour des raisons diverses, son travail d'échelle, son intérêt pour les matériaux industriels, son rapport à l'image, sa maîtrise des techniques, sa façon de transcender les frontières de la peinture et de la sculpture, pour le caractère tout aussi jouissif que corrosif de la violence comprise dans ses propositions plastiques ; ou encore parce que sa réussite montrait qu'il était possible pour une jeune artiste du Rhode Island d'accéder de son vivant à la notoriété⁵⁶⁷. L'artiste Eva HESSE, par exemple, a beaucoup admiré le travail de structure qui préside à la fabrication des reliefs de BONTECOU⁵⁶⁸. Et, en dépit des oppositions

⁵⁶³ Lee BONTECOU quitte officiellement le *pool* d'artistes de Leo Castelli en 1972.

⁵⁶⁴ Paul TRACHTMAN, "Lee Bontecou's Brave New World, A star of the 1960s Art Scene Returns With a Triumphant Exhibition of Futuristic Works", *Smithsonian Magazine*, septembre 2004.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lee-bontecous-brave-new-world-180940689/>

⁵⁶⁵ Le commissariat d'Elizabeth A. T. SMITH, James W. ALSDORF, Ann PHILBIN et Liliane TONE.

⁵⁶⁶ Elisabeth SUSSMAN, *Lee BONTECOU, Lee Bontecou: Vacuum-Formed Sculptures and Related Drawings*, éd. Knodler & Company, New York, 2007.

⁵⁶⁷ Son travail fait l'admiration de Donald JUDD, de Juddy CHICAGO, Val BRITTON, ...

⁵⁶⁸ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *ibid*, p. 510.

Eva HESSE admirait le travail de structure des reliefs de Lee BONTECOU, une artiste qu'elle a notamment pu rencontrer en 1965.

"Incredible! Spent evening with Giles + Lee Bontecou.

Dinner, they here – we there. I am amazed at what that woman can do. Actually, the work involved is what impressed me so.

évidentes, les sculptures en *plastique* thermoformé et les œuvres précédentes conservaient des problématiques semblables et qualités esthétiques communes. La tension vers l'objet naturel était déjà palpable dans les reliefs, mais leurs agencements fait de matériaux industriels et de rebuts conservaient l'aspect de l'objet fait-main là où les fleurs et les poissons visent une régularité et un systématisme qui les rapproche du produit industriel. De même, les yeux, les bouches, les trous, les orifices ou quelques soient le nom qu'on leur donne, constituent des éléments structurants dans toutes ses œuvres, toutes périodes confondues. Ses reliefs, ses céramiques, ses poissons, ses fleurs sont tous organisés autour d'un vide moins énigmatique qu'empli d'une angoisse existentielle aux origines nébuleuses. Mais si les grands reliefs du début des années 1960 sont ouverts à de nombreuses interprétations du fait de leurs formes abstraites, les fleurs et les poissons en *plastique* thermoformé réalisés en 1966-1970 viennent circonscrire le territoire de la menace. Ce sont ces pièces moins ouvertes aux lectures multiples qui sont réputées ne pas avoir fait l'objet d'une réception favorable au début des années 1970. Néanmoins, ce sont aussi ces sculptures moins expressionnistes, plus illustratives qui ont le plus explicitement exploré l'articulation entre nature et technologie et investi l'imaginaire des sciences naturelles. Ce relatif rejet des œuvres dont le propos serait trop ouvertement celui d'un muséum est en soi révélateur dans un contexte où de nombreux artistes aux Etats-Unis comme en Europe étaient en lutte contre le pouvoir institutionnel des musées. Pourtant ces fleurs et ces poissons demeurent dans une forme d'indétermination prudente et poétique. Bien que parcourus d'écrous, ces créatures ne sont pas totalement devenues des animaux-machines ou des plantes-machines, indices d'une nature totalement artificialisée. Au contraire ce sont des formes de vie qui s'inspirent de la tradition des chimères, revivifiée par la culture *cyborg* et les récits de science-fiction qui ont irrigué les amateurs de cultures populaires états-uniennes des années 1960. Ici, les volumes sont portés par l'hypothèse que ces plantes, ces poissons ont été nourris⁵⁶⁹ avec quelque chose d'inopportun. Ces sculptures sont donc moins illustratives que narratives, à la fois indice d'une mutation ou d'une évolution biologique et point de départ d'un récit spéculatif que chaque spectateur peut continuer, s'il s'en donne la peine. Parallèlement à cette invitation vers la fiction, les détails et la richesse descriptive des corps de ces plantes et des animaux appellent tout autant au regard esthétique du critique d'art qu'à la science du botaniste ou du zoologiste. Cette créatrice timide, connue pour sa vie recluse dans son atelier à la campagne, propose des œuvres à *contempler*⁵⁷⁰ à la manière d'un paysage ou d'une très belle coquille trouvée sur le bord d'une plage. En somme, si ce

The artistic result I have seen+ know. This was the unveiling to me of what can be done, what I must learn, what there is to do. The complexity of her structures, what is involved absolutely floored me.
« Incroyable ! j'ai passé la soirée avec Giles + Lee Bontecou.

Dinner, ils sont ici- nous là. Je suis étonnée de voir ce que cette femme peut faire. En fait c'est le travail demandé qui m'impressionne tant.

Le résultat artistique que j'ai vu + connais. Ça m'a révélé ce qui pouvait être fait, ce que je dois apprendre, ce qu'il y a à faire. La complexité de ses structures, ce que ça implique, m'ont absolument sidérée. »

⁵⁶⁹ James R. MELLOW, 1971, *op.cit.*

Lee BONTECOU, Dore ASHTON, 2009, *op. cit.*, p.46.

« MS. ASHTON: – the monsters that atomic bomb gave birth to.

MS. BONTECOU: Right. Well, it's – what happens, that – they were force fed by tubes. And they were – that's what it was. [...]. »

⁵⁷⁰ Tant par ce qu'elles requièrent une observation attentive, que par la concentration qu'elles suscitent.

sont des sculptures d'intérieur en matériaux technologiques, elles sont appréhendables comme des objets naturels à la datation incertaine. Il pourrait tout autant s'agir de vestiges préhistoriques, que de l'anticipation d'une nature post-apocalypse nucléaire. Ces volumes témoignent de préoccupations qui pourraient aujourd'hui être perçues comme environnementales ou en tout cas l'expression d'une crainte quant au futur des espèces. Un contenu de l'œuvre qui trouve aujourd'hui une certaine actualité.

Les œuvres conçues par Liliane LIJN dans les années 1960 et 1970 sont elles aussi pour l'essentiel des œuvres d'intérieur. Cependant elles convoquent simultanément la présence du monde extérieur, du corps intérieur, des échelles moléculaires et stratosphériques à travers de petits objets au sein desquels la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle, joue un rôle prépondérant. *A contrario*, Alina SZAPOCZNIKOW a créé une diversité de volumes. Certains sont monumentaux, d'autres petits, certains frôlent l'installation alors que d'autres répondent aux attendus de la grande statuaire, certains sont pérennes et d'autres non. Au sein de cette diversité, certaines sculptures sont pensées pour l'extérieur alors que d'autres ne peuvent être présentées que dans des espaces intérieurs. Si ses *Sculptures lampes* sont aujourd'hui présentes dans de nombreuses collections muséales elles ont probablement été davantage appréhendées comme des objets collectionnables utilisables dans un contexte domestique en collection privée. De manière générale, ses sculptures sont des représentations corporelles, mais le corps qui est montré a également des allures de paysage. Cette porosité entre le corps humain et le paysage a notamment été soulignée lors de la rétrospective *Human Landscape* à la *Hepworth Wakefield Art Gallery* en 2018. Un titre d'exposition qui fait écho à la série de dessin *Paysage humain* réalisée par l'artiste en 1971-1972 et dans laquelle des fragments de corps, de fleurs et de paysages sont agencés ensemble. Ici, une femme repose sur une ligne de crête sinueuse évoquant une fosse pelvienne, là une jambe pousse d'un sol dont la ligne d'horizon est verticale, ailleurs, un fracas rocheux prend des allures de tumeurs. Dans ces dessins où les collines ont des nombrils il est difficile de savoir si les corps qui sortent de terre poussent comme des fleurs ou ne sont que des cadavres mis au jour par l'érosion. Dans son travail, l'analogie entre corps humain et corps terrestre est également perceptible dans les *Tumeurs* et les *Tumeurs personnifiées*. Ces groupes sculptés ont été présentés au sol, en extérieur. Les nodules étant alors non plus des organes internes mais externes et ne proliférant plus dans le corps humain, mais à la surface du paysage. Un dispositif qu'ont cherché à reproduire les différents scénographes lors des récentes expositions d'Alina SZAPOCZNIKOW. Ainsi les *Tumeurs personnifiées* initialement présentées en extérieur lors du XXIV^e *Salon de la Jeune sculpture* en 1972, ont été présentées en intérieur, dans des espaces muséaux, mais ces institutions ont su suggérer leurs modalités d'exposition initiales. Ainsi ces pièces ont été disposées sur un substrat de terre sablonneuse au *Hammer museum*, ou sur des gravillons lors des expositions temporaires au *Muzeum Narodowe we Wrocławiu* (Pologne, 1999), au *Hepworth Wakefield Art Gallery* (Royaume-Uni, 2018), au *MoMA de New York* (Etats-Unis, 2012), au *Wiels Museum* (Belgique 2011), au *Kumu Art Museum* (Estonie), ainsi que dans l'exposition de la collection permanente de la *Zachęta Narodowa Galeria Sztuki* (Pologne). Des modalités d'exposition qui ont été rendues possibles par un travail de restauration préalable de cet ensemble et qui donnent une consonance particulière à cette œuvre. En effet, si les *Tumeurs Personnifiées* étaient sur gravillon lors de leur exposition en 1972, c'était le cas de toutes les œuvres de la section dans laquelle Alina SZAPOCZNIKOW exposait. Ce hasard était particulièrement heureux parce que la granulométrie des gravillons répondait

aux formes éclatées des *Tumeurs* bien que leur format diffère. La présence des pierres vient également renforcer l'aspect tombal de cette œuvre. Déposer de petits cailloux à la place des fleurs sur les sépultures est une tradition présente chez les juifs Ashkénazes, en écho au monument funèbre de Rachel bâti de roches par Jacob dans la *Genèse*. Si la coutume veut que la pierre soit posée sur la tombe pour convoquer l'âme du défunt puis retirée, passé le temps du recueil, Alina SZAPOCZNIKOW n'a pas hésité à rendre permanent ce moment du souvenir dans d'autres de ces œuvres. Ainsi elle a sculpté plusieurs stèles funéraires en forme de rocher notamment pour la tombe d'Adam WANG, 1963 cimetière militaire de Powązki, Pologne.

Plus généralement, la sculptrice Alina SZAPOCZNIKOW semble avoir été marquée par sa formation à la grande sculpture d'extérieur lors de sa participation à des chantiers de restauration à Prague où la sculpture baroque est omniprésente et lors des travaux de reconstruction à Varsovie. Elle a été formée pour être capable de répondre aux attendus de la statuaire publique. Une compétence qui lui permet d'inscrire une partie de son œuvre dans les pratiques sociales et culturelles du parc de sculpture, telles qu'envisagées en Europe. Cependant son approche contemporaine des formes et des matériaux lui donnent également accès aux nouvelles modalités d'exposition en extérieur qui se démultiplient dans les années 1960 alors que la notion de *musée de plein-air* fait des émules en France dans le sillage de *la Jeune Sculpture*. Si le nombre de manifestation dans la nature augmente, cherchant à rencontrer de nouveaux publics, à décloisonner le monde de l'art, d'autres artistes renouvellent les formes du jardin de sculptures paysager, à l'instar de Niki de SAINT PHALLE pour le *Jardin des Tarots* en Toscane (Capalbio, Italie, 1979-1993). Parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW qui ont été exposées en plein-air, certaines peuvent indifféremment être présentées ainsi ou en intérieur comme les *Grands-ventres* ou *Table de café* tandis que d'autres volumes gagnent à être couverts de mousse ou revêtent un aspect plus ouvertement *site specific* à l'instar de *Outdoor I*, (*Skulptura Symposium*, Vranicka Banja, Serbie, 1966) qui se reflétait dans un miroir d'eau. Certains écrits de l'artiste permettent également d'affirmer qu'elle était prête à sortir de la statuaire pour créer des œuvres qui pourraient s'apparenter à un environnement. Elle note ainsi à propos de la maquette pour « *Pomone : divinité des fruits et des jardins* » que « *La composition entière représente un environnement dans l'espace qui permettra aux habitants et visiteurs de rentrer parmi les éléments de la sculpture pendant leur promenade.* ». Ce projet de sculpture resté inaccompli devait être installé en Provence, il reprenait le principe des *Sculptures-lampes* et s'éloignait de l'esthétique allégorique traditionnelle. L'agrandissement de la maquette supposait selon l'artiste une fabrication industrielle semblable à celle permettant l'exécution « *d'insignes illuminés pour les stations essence* ». Cette sculpture était l'occasion pour l'artiste de revenir vers une représentation du féminin à travers une iconographie florale, parcourue de seins-*fruits*⁵⁷¹

⁵⁷¹ Dans une autre note inscrite sur un courrier de Edy de WILDE datée du 20 avril 1970, Alina SZAPOCZNIKOW écrit : « *1 Les éléments composant cette maquette qui sont la bouche et le sein ~~représentent~~ symbolise respectivement la fleur et le jardin fruit.* »

Alina SZAPOCZNIKOW, note manuscrite, non datée, vers 1970, Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1392.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1330>

évoqueurs de la fertilité⁵⁷². Une hybridité entre corps féminin et fleur qu'elle a largement explorée non seulement dans ses lampes où les formes de bouches, de sein et de fesses posées sur tiges forment des corolles, mais aussi des volumes tels que *Illuminée* (1966-67) et *Bouquet II* (1966).

Au-delà des effets de mode, la nature, les paysages, les fleurs ont une présence prégnante dans les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW, mais ils sont hybridés, indiscernables, faits de corps qui eux aussi, en désordre, exhibent pêle-mêle leur peau et leurs organes.

III.1.1.3. Des *plastiques* perçus comme organiques du fait de leur capacité à évoquer la peau, les membranes et les organes

Au-delà de l'alphabet des formes courbes, c'est la matérialité même des *plastiques* ainsi que leurs qualités esthétiques qui contribuent à l'appréhension organique ou biomorphique des volumes. Certaines caractéristiques des *plastiques* les rapprochent des êtres vivants notamment parce qu'ils ont la capacité de mimer une multitude de rendus de surface appartenant au monde organique. Employés dès leur origine pour reproduire l'aspect de l'ivoire ou la richesse colorée des écailles de tortue, certains polymères continuent à exercer leurs talents d'imitation. Ils ne se contentent plus de jouer les sosies dans le cadre d'objets manufacturés ou produits industriellement, mais affirment également leurs capacités de mimétisme à l'occasion de la réalisation d'œuvres d'art. Dans les sculptures d'Eva HESSE, le ton laiteux et translucide du latex se transforme parfois en une évocation d'un derme glabre ou de la nudité, les coquilles de polyester moulées d'Alina SZAPOCZNIKOW ont des allures d'enveloppe corporelle et plus généralement, la souplesse de ces matériaux qui ne sont pas froids au toucher, les assimile à un derme.

La peau est à la surface du corps, elle est le lieu de rencontre entre ce que HEGEL définit comme le *tout organique* et ce qui n'appartient pas à ce *tout organique* particulier. Parce qu'elle est une zone barrière elle peut évoquer une architecture ou les parois d'un abri, elle est une zone de frontière semblable à celle de la terre et du ciel, qui ouvre vers une vision paysagère. Cette peau enregistre et transmet son expérience, elle est tannée, ridée, parcourue de cicatrices, mais elle dérobe à la vue la réalité physique des organes internes. La représentation de la peau et *a fortiori* de la peau humaine –dans une aire culturelle largement dominée par l'anthropocentrisme– a longtemps constitué un enjeu fort de la peinture occidentale car dans un contexte de valorisation de la représentation figurative et mimétique, il est important d'être en mesure de signifier plastiquement l'incarnation des corps peints sur le tableau. Or, les microreliefs du derme qui agissent sur sa façon de prendre la lumière, produisent un rendu nuancé, difficile à reproduire. Un coup de chaud, une veine qui palpite ou un afflux sanguin et la peau trahit tout à coup ce changement interne par un quelconque rougissement. Cette présence sous-jacente de la chair, que la peau dissimule imparfaitement, a conduit les peintres à user de glacis pour traduire ces différentes couches dont le corps est constitué. En sculpture, le souci de la représentation de la peau et de la chair est moins évident qu'en peinture. Il est néanmoins présent et a peut-être conduit certains sculpteurs à employer les matériaux polymères justement parce qu'ils offrent de

⁵⁷² Alina SZAPOCZNIKOW, note manuscrite, non datée, vers 1970, Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1393.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1331>

nouvelles possibilités dans ce domaine, ne serait-ce que pour leur capacité de coloration, leur douceur, leur toucher tiède ou leur souplesse.

Par essence, les *plastiques* sont des matériaux capables d'être moulés, ils sont donc également en mesure d'enregistrer un geste ou une empreinte. Le travail sculptural d'Alina SZAPOCZNIKOW est largement fondé sur le moulage anatomique, qu'il s'agisse de son propre corps ou celui de ses proches et modèles. Cette démarche lui permet de transcrire le rendu de la peau en sculpture. Dans ses *Petits Desserts* ainsi que dans les *sculptures lampes* datées de 1969-1971, ses volumes font se rencontrer des bouts de corps, d'objets et de plantes en ce qui pourrait être littéralement perçu comme un cadavre exquis tridimensionnel. *Petit dessert I*, qui a été mis en exergue par la campagne d'affichage de l'exposition *Sculpture undone*, a parfaitement enregistré le rendu des microsillons de la peau. Confondant de vérité, il n'oublie ni les pores du derme ni les plissements des lèvres qui, entre-ouvertes, laissent deviner la muqueuse buccale toute proche. La résine de polyester employée pour sa réalisation brille plus que la peau naturelle, teinté dans la masse, ce matériau est inapte à traduire toutes les nuances subtiles d'une carnation mais il permet de décliner une même forme dans plusieurs coloris ou états. Une possibilité qu'exploite Alina SZAPOCZNIKOW aussi bien avec de la résine dans sa série *Portrait multiple* ("*Portret wielokrotny*") en 1967 que pour les *Ventres-coussins* qu'elle conçoit un an plus tard à l'aide de mousse de polyuréthane moulée à chaud. Les coloris qu'elle adopte sont des évocations des différentes carnations humaines au sein desquelles il n'y a ni blanc ni noir, mais une infinité de sous-tons. La présence de ces différentes carnations peut être appréhendée comme un simple choix esthétique, sorte de déclinaison rendue possible par les capacités industrielles du module, ou au contraire être perçue comme l'indice d'un appel à l'amitié entre les peuples. Quelle que soit sa couleur de peau, la forme reste la même, il y a une identité en partage entre ces éléments que seule la couleur distingue.

Avant de concevoir ces volumes, la sculptrice avait intitulé *Negro spiritualis* plusieurs de ses sculptures (1963). La seconde d'entre elles, un volume en bronze⁵⁷³ déchiqueté, était appuyée sur la pierre noire aux formes organiques que l'artiste réemploya par la suite pour *Noga* (*Jambe*, 1965), constituée d'un moulage de jambe⁵⁷⁴. Le titre *Negro spiritualis* fait écho à une musique sacrée noire états-unienne, dont les gospels s'appuient sur les textes de l'*Ancien Testament*. Dans ces chants, les évocations du *livre de l'Exode* et l'émancipation du peuple hébreux deviennent source d'espoir pour les esclaves états-uniens ou leurs descendants. Ils continuent à chanter ces paroles où le destin tragique des Hébreux de l'antiquité en route vers la Terre promise et celui des noirs états-uniens se confondent. Sorte de syncrétisme inversé, Alina SZAPOCZNIKOW reprend à son compte ces *negro spirituals* qui parlent peut-être aussi de sa souffrance en tant que juive ayant survécu à la Shoah. Les liens entre sa démarche pacificatrice au quotidien, sa volonté de réconciliation entre les peuples et sa façon de représenter toutes les carnations restent encore à découvrir. Cependant, il est possible qu'à cette période, marquée par la médiatisation des soulèvements de Watts (1965),

⁵⁷³ De nombreux bronzes d'Alina SZAPOCZNIKOW datant de la première moitié des années 1960 ont été réalisés à cire perdue par la fonderie Susse. Une entreprise prestigieuse fondée en 1758 qui est désormais reconnue entreprise du patrimoine vivant.

Dans une lettre du 9 juin 1964, l'artiste précise qu'elle est heureuse que l'entreprise ait réalisé ces moulages avec un paiement conditionnel à la vente.

⁵⁷⁴ Alina SZAPOCZNIKOW réalise le moulage de sa propre jambe, moins d'un an après que son fils unique adoptif se soit cassé la jambe des suites d'une chute de ski, durant les vacances de mars 1964. Il restera plâtré de la jambe pendant plus d'un mois.

de la marche de Washington (1963) et du prix Nobel de la paix attribué à Martin Luther KING (1964), Alina SZAPOCZNIKOW ait pu être interpellée par cette actualité. Une oppression des Noirs états-uniens non sans symétrie avec l'ostracisme qu'elle avait subi⁵⁷⁵.

Les premiers *ventre-coussin* sont blancs et noirs, sorte de « non-couleur » ou d'abstraction des couleurs de peau, mais les suivants, sont conçus avec des teintes plus charnelles, des bruns, de l'orangé, des teintes plus claires avec des sous tons jaunes ou rosés. Des choix esthétiques qui n'étaient pas sans conséquence puisqu'en fonction des colorants, leur nature et leur dosage, la réaction chimique de la mousse était modifiée. Elle pouvait expander puissamment en créant de grosses bulles ou au contraire ne pas lever suffisamment pour le moule. Les images d'archives et le *corpus* de sculptures encore existant tendent à affirmer qu'elle n'avait pas essayé de produire des *Ventres-coussin* en bleu, vert, violet ou en toute autre couleur éloignée de la carnation humaine.

Les sculptures qui portent le titre *Portrait Multiple* reposent sur une colorimétrie analogue. Cette fois-ci, Alina SZAPOCZNIKOW ne travaille ni le volume plein, ni le matériau mou, mais elle réalise des formes aux allures de coques ayant une face en bosse et un verso en creux. Ces sculptures associent un module semblable, répété un nombre de fois variable et positionné sur un corps en pierre dont le rendu organique alterne entre zones de martelage et surfaces lisses. Ces portraits sont au moins en partie des autoportraits car les masques faciaux visibles sont issus du moulage du visage de l'artiste, légèrement altéré par un renforcement du menton qui lui ajoute une fossette artificielle. Le module n'est pas issu d'un moulage en une seule pièce mais au contraire constitué de plusieurs éléments. Le masque fragmentaire est entouré par deux épaules à l'horizontal qui forment comme deux petites ailes de part et d'autre du visage. D'un côté au moins, cette forme d'épaule pourrait provenir du moulage d'un genou plié comparable à celui employé par l'artiste dans *Sketch II*. Si la galerie LOEVENBRUCK a présenté dans un dossier de presse⁵⁷⁶ une version pleine de ce module en polyester bleu transparent⁵⁷⁷, aucune de ses sculptures achevées ne présente ce module dans une teinte froide. Le *Portrait multiple* (quadruple est constitué d'un bloc de pierre noire largement poli et évocateur d'un buste. À son sommet, les quatre modules sont empilés et placés comme en équilibre. Ces fragments corporels sont légèrement plus petits que nature du fait du faible retrait de la matière au séchage, ils avoisinent les quarante-cinq centimètres d'envergure. Le premier est marron, le second noir, le troisième a des sous-tons rouges et le dernier arbore un beige rosé à lèvres carmin.

Le *Portrait multiple* (double) , qu'elle expose à Paris lors du XIX^e Salon de la Jeune Sculpture (1967), prend place sur un granit veiné et sombre qu'elle avait taillé quelques années plus tôt et sur lequel elle avait installé dans son atelier un autoportrait en bronze. La succession du module noir et du module beige prend cette fois-ci appui sur une surface plane, ce qui change l'appréhension de la forme vue de face. Ce motif évoque la présence d'un corps à

⁵⁷⁵ Alina SZAPOCZNIKOW avait rencontré un certain Paul Joseph, qui lui parlait de la difficulté d'être noir en Europe dans les années 1950.

Paul Joseph, lettre à Alina SZAPOCZNIKOW, 28 novembre 1953, Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°2030.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapoczniakow/7/1969>

⁵⁷⁶ Exposition *Alina Szapoczniakow, Autoportret – Zielnik* ; FIAC à Paris, 2017.

⁵⁷⁷ Il s'agit d'un bleu comparable à celui qui coiffe la sculpture *Illuminated* , un volume qui présente en partie haute un moulage corporel différent de celui des *Portraits multiples*.

l'horizontal, il pourrait être en train de nager ou de voler si la troncature de la partie haute ne donnait pas l'impression de voir un volume à l'envers. Sorte de négatif d'un corps à moitié enterré ou submergé. La forme générale de la partie en pierre accentue une lecture anthropomorphique de l'ensemble car il évoque lui-même la partie basse d'un visage. Ici le polyester permet à Alina SZAPOCZNIKOW de résoudre certains problèmes pratiques. Elle peut exposer en extérieur des sculptures au volume conséquent sans avoir à assumer les coûts d'un moulage en bronze en grand format. La façon dont elle réutilise certains volumes en pierre pour les associer à différents modules, qu'ils soient en plâtre, en bronze ou en polyester, atteste de sa capacité à accepter la forme déjà faite au sein de son vocabulaire plastique. Elle peut utiliser indifféremment une même pierre comme module qu'elle intègre à différents volumes. Cette pratique met aussi en tension son appétence pour une statuaire de grande dimension et les limites de ses capacités techniques qui ne lui permettent pas toujours de réaliser en atelier de hautes sculptures en *matières plastiques* qui puissent être assez solides pour être exposées en extérieur et satisfaire son public ou les marchands. En effet, en dépit de ses expérimentations, de sa tension vers l'objet, des mises en scènes photographiques des sculptures qui s'approchent d'une forme de performance, elle semble être restée attachée à la forme archétypale de la statuaire dont elle actualise l'expression par ses choix de matériaux ainsi que par son rapport à la figure.

Une des spécificités de son travail est d'utiliser son moule de façon à créer non pas une ronde-bosse classique, mais une coque, à la manière d'un pot ou d'un objet industriel. Cet usage du moulage en pellicules lui permet de jouer avec les positifs et les négatifs d'une même forme. Avant même qu'elle n'emploie le polyester, plusieurs de ses œuvres en pierre reposaient sur un même principe esthétique, une astuce qui permet au volume d'être riche sous tous ses angles et d'apporter toujours de nouvelles surprises au public. Dans le volume en plâtre intitulé *La Torche (Żagiew)*⁵⁷⁸, par exemple, la forme positionnée en partie basse est à la fois concave et convexe suivant l'angle de vue. Lorsque le public observe la face convexe, il voit au-dessus d'elle un volume en équilibre qui serpente l'espace d'une forme aiguë et dentelée, à la manière d'une flamme. Au contraire, depuis la face concave, il découvre une forme organique évocatrice d'un buste décapité, auréolé par ce qui s'apparente à une canopée ou à une voilette. En travaillant ainsi, Alina SZAPOCZNIKOW fait d'un motif entrevu en observant son volume depuis un certain angle, un réservoir d'inspiration pour des sculptures futures. Sa capacité à exploiter le positif et le négatif d'une même forme est décuplée par son emploi de moulages de *matières plastiques* alternant opacité et translucidité.

Les parois de polyester qu'elle moule ont un endroit et un envers, la partie qui touche le moule reste relativement lisse et régulière alors que la contreforme comprend plus d'aspérités. Elle peut aussi différencier les couleurs des deux faces en ajoutant différentes couches de matière colorée. Dans *Lampa (ventres)* de 1968, un assemblage de « mues » corporelles ventrales et d'un sein forment un étrange luminaire. La lumière filtrée par le sein se réverbère dans le creux d'un moulage à la texture brillante d'un ton jaune cru qui contraste avec le beige rosé mat qui caractérise la sculpture en bosse. Ces coques ne peuvent pas être confondues avec une peau mais la sensation de surépaisseur qui se dégage de

⁵⁷⁸ *Żagiew*, ou la torche, désigne le réseau d'agents secret juifs dirigé par Abraham GANCWAJCH qui a collaboré avec les nazis. Cette organisation armée, parrainée par la Gestapo, avait notamment pour mission d'infiltrer les réseaux de résistance juive au sein du Ghetto de Varsovie en échange de privilèges et de rémunération.

l'ensemble peut être analysée à la lueur du concept d'*inframince* développé par l'artiste Marcel DUCHAMP. Ses sculptures habitent l'écart entre le corps moulé, le moule et le moulage. Ses enveloppes ont à voir avec le derme mais n'en sont pas, elles moulent le corps mais s'en distinguent, lieu de singularisation, elles mettent en avant un contact sensible. Dans les *Portraits multiples*, la gangue polymère prend la forme de fragments corporels humains, mais ces fragments ne sont pas pour autant des morceaux de corps en tant que tronçon ou segment. Ils sont comme une étrange mue parcellaire produite industriellement. En dépit de l'effet de différence induit par les coloris, les matériaux et l'épaisseur du *plastique*, c'est bien à la peau que l'œuvre tend à faire référence.

Si, ici, la chair et les organes ont disparu, ils sont au contraire très présents dans d'autres volumes. La matérialisation de la chair sous-jacente à la peau est plus perceptible notamment dans *Torse décapité*, dans laquelle la masse noire de polyuréthane reste visible sous la pellicule de polyester coloré en une teinte beige d'une fadeur morbide. Dans certaines de ses œuvres se retrouve littéralement la peau d'une paire de fesses. Si c'est un derrière rebondi et bien vivant qui est installé comme applique murale dans la *Lampe-fesses* de 1970, avec un coloris proche d'une peau naturelle, il n'en va pas de même dans la *Sculpture-lampe IX* (Rzeźba – *lampa IX*) qui fait désormais partie de la collection PINAULT (François PINAULT, né en 1936 France). Cette très grande lampe sur pied, qui avoisine les 1,30 mètre, est coiffée d'un fessier rouge. Cette partie de corps est une coquille vide traversée par la lumière électrique, son coloris apparaît comme inégal. Orange, rouge, jaune, lui donnent l'air d'être en souffrance. Pourtant ce rougeoiement douloureux est aussi celui qui, de loin, lui donne des allures de pétales de fleurs, alors que de l'anus pousse un pistil en forme de bouche. Alina SZAPOCZNIKOW représente aussi bien la peau saine que malade. Elle traduit ses moulages corporels tantôt par des formes pleines, tantôt par des coques légères qui ressemblent autant à des peaux qu'à des pétales issus du monde végétal.

Eva HESSE va également produire des œuvres où les matières polymères ont l'aspect d'une peau, d'une membrane ou d'un tissu organique. Une caractéristique qu'avait su saisir l'artiste Louise BOURGEOIS dans les œuvres qu'elle présentait à la galerie Stample en 1964 et dont une sélection est reprise par Lucy LIPPARD lors de l'exposition *Eccentric Abstraction (1966, Fishbach Gallery, New York)* à laquelle participe Eva HESSE. De façon générale, le latex est un polymère élastique dont l'aspect et les propriétés sont les plus proches de la peau humaine⁵⁷⁹ mais alors que dans les œuvres de Louise BOURGEOIS le latex brun donne à voir le corps intérieur et viscéral jusqu'à l'abject⁵⁸⁰, dans celles d'Eva HESSE le travail de répétition, la mise en valeur du processus et du caractère cérébral de l'appréciation de l'œuvre d'art vient partiellement apprivoiser la sensation corporelle, érotique ou dégoulinante

⁵⁷⁹ Des maquilleurs peuvent s'essayer sur des têtes en latex ou en silicone, des peaux synthétiques à base de latex sont commercialisées pour s'entraîner au tatouage, ces matériaux permettent également la fabrication de poupées hyperréalistes.

⁵⁸⁰ Marcos CRUZ, *The Inhabitable Flesh of Architecture*, éd. Routledge, Londres, 2013.

qui pourrait se dégager de l'emploi du latex⁵⁸¹. Lucy LIPPARD qui a pu observer l'artiste en train de travailler à son œuvre *Augment*) relève ainsi :

« Je me souviens d'un ou plusieurs [draps] étendus au sol de son atelier recouvert d'une couche beaucoup plus fine et plus pâle de caoutchouc délicat, poudreux, très doux et ressemblant à de la peau (la poudre était un conservateur) [...] »⁵⁸²

Lucy LIPPARD, 1976

Une même esthétique du cutané est observable dans son œuvre intitulée *Contingent* (1969) constituée de huit panneaux de gaze suspendus et enduits de latex additionné de fibres de verre.⁵⁸³ Installés à la verticale, comme en lévitation, ces grands pans textiles de formes plutôt rectangulaires ont un aspect différent selon l'épaisseur de latex qui leur a été appliquée. L'artiste s'est concentrée sur la partie centrale, ce qui peut renforcer la lecture corporelle de l'ensemble (tête, corps, pieds). Une tension anthropomorphique qui est alors récusée par son contemporain Donald JUDD et par nombre des représentants du minimalisme. Ces géants fragiles mesurent 3,50 mètres de haut, ils sont constitués d'une trame textile très fine, dont les pores sont bouchés par endroits par l'emploi d'un latex d'une couleur blanc jaune dont la pérennité dans le temps n'est pas assurée. Le titre fait explicitement référence à la nature éphémère de ce volume, il est aussi une évocation d'un tout organique où les objets sont en relation les uns avec les autres. Le textile suspendu a conservé de sa souplesse, il bouge lorsque le public s'en approche. À son tour la sensation corporelle qui assimile ces pans à de la peau ou à une membrane organique peut se teinter d'un accent existentialiste. À la lumière de la biographie tragique de cette artiste, elle tend à être interprétée à la manière d'une version contemporaine du motif de la vanité et parle sans emphase de l'éphémère de la vie. Néanmoins le titre *Contingent* fait vraisemblablement d'avantage écho à une dialectique entre ordre et désordre, entre systématisme et aléa. L'existentialisme déployé par l'artiste apparaît comme une forme hybride. Il est à la fois héritier de la pensée existentielle des artistes de l'expressionnisme abstrait –une école de peinture d'avant-garde qui a dominé la scène artistique New-Yorkaise des années 1940 et 1950– et en prise avec la pensée du non-sens prônée par son ami Sol LEWITT. Un existentialisme qui tend vers l'absurde et accompagne une crise de la notion d'œuvre d'art,

⁵⁸¹ Incisive vis-à-vis du travail de Louise BOURGEOIS, en octobre 1966 Eva HESSE décrit ainsi l'un de ses rêves où elle se dispute avec Jane (la nouvelle compagne de Tom DOYLE) juste à côté de la file d'attente pour les toilettes du *Museum of Modern Art* :

« Il y avait une longue file vers la salle d'eau. Hommes + femmes ensemble. Le sol de la salle était très sale. Une Kotex [marque de serviettes et tampons hygiéniques] usagée mais qui avait l'air d'un Louise Bourgeois mouillé, comme de la cire. »

Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, op cit., p 728, OBERLIN 1977.52.31A-C, 1966.

“There was a huge line to a bathroom. Men + women together. The bathroom floor was very dirty. Kotex used but it looked like wet Louise Bourgeois, wax like. [...]”

⁵⁸² Lucy LIPPARD, *Eva Hesse*, éd. New York University Press, New York, 1976, p.135.

“She worked on *Augment* for some time, vacillating about the amount of order or chaos to impose on the sheets. I remember one or more lying on the floor of her studio covered by a much thinner and paler layer of delicate, powdery, very soft and skinlike rubber (the powder was a preservative) [...]”

⁵⁸³ Eva HESSE, *Contingent*, huit panneaux, gaze, fibre de verre, latex, corde, 350x630x109 cm, 1969, National Gallery of Australia, Canberra.

ou plus généralement une mise en doute de la rationalité à travers la création contemporaine. Eva HESSE savait que ses œuvres en latex ne seraient pas pérennes, qu'elles n'avaient pas la résistance suffisante pour durer dans le temps. Une caractéristique qu'elle regrettait mais avec laquelle elle avait choisi de composer. Aujourd'hui ses volumes conservés par de grandes institutions internationales représentent un défi de conservation et nécessitent de nombreuses restaurations, voire recréations dans certains cas.

Tout comme Eva HESSE, l'artiste Hannah WILKE (née Arlene Hannah BUTTER, 1940–1993 États-Unis) a elle aussi investi le latex pour sa capacité à évoquer la peau. En déversant du latex sur une feuille de *plastique*, elle obtient de fines formes de latex qu'elle agence pour la réalisation de ses sculptures. Ces formes sont réalisées sans moulage, et les gestes de l'artiste lors du déversement de la matière produisent des formes inégales dont les arrachés rappellent le contour d'un pétale. Ces formes planes sont agencées entre elles par suspensions ou rivetées de manière à gagner en tridimensionnalité. Les tons laiteux, roses, rouges, orangés ou bruns des matériaux évoquent une peau ou une muqueuse tandis que l'agencement des pétales de latex forme des ensembles qui convoquent une imagerie mystérieuse et florale de la génitalité. Tout comme pour Eva HESSE et Alina SZAPOCZNIKOW, cette représentation de la peau induit un déplacement de l'appréciation de l'œuvre qui n'appelle plus seulement à la stricte visualité, mais utilise cette visualité pour convoquer l'univers sensoriel du toucher. Mais alors que cette dimension haptique agit comme une séduction/répulsion au sein de l'œuvre de l'artiste polonaise, elle induit –aussi bien dans le travail d'Eva HESSE que celui d'Hannah WILKE– un décalage par rapport au registre *a priori* abstrait de leurs formes.

L'artiste française Louise BOURGEOIS (1911 France -2010) s'est également emparée du latex pour la réalisation de *Fillette*⁵⁸⁴, une de ses sculptures emblématiques. Ce phallus suspendu à un crochet et mesurant près de soixante centimètres de haut a été réalisé en plâtre peint avec du latex coloré dont les teintes brunes et sourdes lui confèrent l'aspect d'une peau desséchée. Cependant, contrairement à la démarche d'Eva HESSE, le travail au latex entrepris par Louise BOURGEOIS n'est pas aussi centré sur l'exploration du matériau. Le latex est le plus souvent associé à d'autres substances ou incorporé au sein d'une installation, d'une performance. Néanmoins la mise en valeur du processus existe aussi dans son œuvre. Ainsi, la sculpture *Avenza*, dans sa version en plâtre et latex⁵⁸⁵ (1968-1992) a également servi de moule pour la réalisation d'un vêtement anti-anatomique. Louise BOURGEOIS, revêtue de cette sculpture-vêtement sera notamment immortalisée par le photographe Peter MOORE en 1975. *Avenza* est une sculpture aux tons terreux qui est posée au sol. Par son titre et sa forme, elle est une lointaine évocation des montagnes de cette région italienne qui jouxte les carrières de Carrare. Les volumes adoucis ont une allure croûteuse qui peut évoquer l'éclosion d'un énorme cocon d'épeire –ces fameuses araignées dont la symbolique

⁵⁸⁴ Louise BOURGEOIS, *Fillette*, 1968, latex coloré sur plâtre, crochet, 59.7 x 28 x 19.1 cm, MoMA, New York, 386.1992.

Cette sculpture est un don de l'artiste au MoMA en hommage à son ancien directeur, Alfred BARR Jr dont elle était l'amie depuis les années 1940 et qui avait été l'un des premiers à lui acheter une œuvre pour la collection d'un musée. Elle choisit de donner cette œuvre emblématique de son travail, qui fait écho par sa dimension corporelle aux développements de BARR sur l'art organique.

⁵⁸⁵ Louise BOURGEOIS, *Avenza*, Plâtre et latex, 1968-69, couche en latex remoulée en 1992, Tate Modern, Londres, 52x 105x 96,5 cm, T07781.

traverse l'œuvre de Louise BOURGEOIS. Les formes font écho aux sculptures organiques qu'elle réalise à cette époque comme *Double négative*⁵⁸⁶ ou *Cumul I*⁵⁸⁷. Dans ces volumes, les courbes bulbeuses ou sortes de pôles faiblement érigés restent ambiguës, leur croissance évoque tout autant des mamelons, des boutons, des champignons ou des phallus. Une pluralité de lectures possibles qui tend à se resserrer dans la transposition d'*Avenza* en sculpture vêtement. Recouvrant le buste, les bras et les cuisses, les nodules de la sculpture forment un gros cocon protecteur dont les protubérances placées à l'avant du corps de l'artiste sont le plus souvent perçues comme des mamelles. Le répertoire formel de ce vêtement –qui sera par la suite intégré à *Confrontation* (1978)– n'est pas sans rappeler une de ses installations les plus célèbres : *La destruction du Père*⁵⁸⁸. Cette œuvre prend place dans une alcôve tendue de tentures, évoquant un confessionnal en forme d'un cocon inversé. Alors que dans le vêtement, le cocon est une figure substitutive de la mère –absente mais aimée– aux protubérances maternelles. Dans *La destruction du Père*, c'est une imagerie intestine. Le cocon est présent en partie haute et devient presque oppressant tandis que, au sol, les protubérances drapées de velours noir qui entourent la table lui répondent formellement et évoquent des convives. Dans ces volumes, qu'il s'agisse de sculpture, de vêtement ou d'installation, le choix du matériau –le latex peint– contribue à l'appréhension corporelle et organique de l'œuvre. Il ne s'agit pas de convoquer le corps concret, ou d'imposer un empirisme qui se substituerait au regard de l'autre, mais au contraire d'aller au-delà des binarismes en proposant une alliance entre le sensuel et le cérébral, l'intuitif et le conceptuel. Cette sensualité donne à la vue un caractère actif, qui ouvre l'œuvre à une perception multisensorielle. Le spectateur ressentant cette tension haptique est invité à être actif, de même l'assimilation de l'œuvre à une présence corporelle, voire à une présence humaine, met en place une esthétique relationnelle. Une attitude vis-à-vis de l'exploration du champ sensoriel ouvert par les matières polymères qui sera notamment appréhendé sous un angle curatif par Lygia CLARK.

Avec le groupe *Caminhando* (Cheminant) cette artiste Brésilienne conçoit des performances thérapeutiques pour lesquelles elle crée des *objets relationnels* dont la dimension esthétique et organique rappelle son engagement au sein du mouvement néo-concret. À la lisière de l'art thérapie, ou parfois de l'essai clinique, elle mène une démarche radicale où art et vie se confondent. Ses *objets relationnels* à « activer », seul ou collectivement, ont pour but d'instaurer un rapport au présent, d'aller au-delà de la chose corporelle et surtout de permettre une fusion avec ce que l'artiste nomme « l'en face ». Nombre des *objets relationnels* qu'elle élabore contiennent des *plastiques* ou du caoutchouc. Les sacs en *plastique*, les filets en nylon, la bâche transparente, les billes de polystyrène constituent des matériaux de prédilection pour cette artiste. Elle les privilégie du fait de leur texture, leur légèreté, leur transparence, leur mollesse qui les rend manipulables mais aussi pour leur sonorité et leur douceur. Plusieurs dispositifs reposent sur l'emploi de sacs *plastiques* gonflés d'air ou emplis d'eau. La nature du sac évoque une membrane corporelle, le gonfler met en action le souffle qui est à son tour rendu visible par le changement de forme du sachet. Lors de son activation, le sac change de nature, il n'est plus l'objet jetable, si modeste et

⁵⁸⁶ Louise BOURGEOIS, *Double Negative*, 1963, plâtre, latex, textile, herbe séchée, 49,2 x 92,2 x 79,6 cm, Kröller-Müller Museum, KM 119.724.

⁵⁸⁷ Louise BOURGEOIS, *Cumul I*, 1969, marbre, 56,8x 127x121,9 cm, Collection Centre Pompidou.

⁵⁸⁸ Louise BOURGEOIS, *La destruction du Père (The Destruction of the Father)*, 1974 – œuvre partiellement recréé en 2017, latex, plâtre, bois, textile, lumières rouges, 238x 362x 249 cm, *Glenstone museum*, Washington.

appréhendé par l'artiste comme dénué d'identité, un lien organique s'est créé entre l'objet et la personne qui l'active. L'artiste sollicite également la mémoire corporelle à travers des vêtements qui modifient ou perturbent l'appréhension sensorielle. C'est notamment le cas de *O eu e o tu, Roupa-corpo-roupa (Le je et le tu, vêtement-corps-vêtement)*, une performance pour laquelle Lygia CLARK a conçu deux combinaisons ambisexes en matières polymères (caoutchouc industriel, vinyle, Acrylon®, polyuréthane, textile synthétique). Couvrant l'intégralité du corps, elle isole de l'extérieur, munie d'une capuche elle couvre les yeux et dérobe la vue, de plus le tuyau en *plastique* qui relie les deux combinaisons limite les mouvements. Évocateur d'un cordon ombilical ou d'un rapport sexuel, ce tuyau flexible fait communiquer deux corps autrement que par les mots. Dans cette proximité, les acteurs de la performance sont invités à affiner leur sens du toucher. Le corps de l'autre ne leur est pas directement accessible, mais différentes poches munies de fermetures Éclair peuvent être ouvertes et explorées. Elles contiennent chacune des matériaux aux propriétés physiques particulières.

L'artiste Kiki KOGELNIK (1935-1997, Autriche) emploie elle aussi le polychlorure de vinyle pour ses évocations du derme. Qu'il s'agisse d'un matériau élastique comme le latex ou d'un *plastique* comme le vinyle, il est question dans les deux cas de substances qui, tout comme le cuir, ont été l'objet de fétichisme. Cela signifie que certaines personnes ont une attirance érotique et ou sensuelle particulière pour ces matériaux. Aussi bien pour Alfred BINET (1857-1911) que pour Sigmund FREUD (1856-1939), ce fétichisme s'enracine dans la mémoire, il est lié au souvenir. La douceur du vinyle et du latex, le contraste entre leur capacité à faire seconde peau et leur nature non humaine contribuent pour certains à leur attrait. L'étymologie du mot « fétiche » permet d'articuler les notions de fabriqué, de factice et d'enchanté⁵⁸⁹ mais ces trois terrains d'expression de prédilection sont, selon le psychanalyste et critique d'art Jean-Michel RIBETTE, la métaphysique, le capitalisme et l'amour. Des champs au sein desquels les objets fétiches sont tantôt appréciés sous l'angle de la superstition, de la réification ou de la perversion⁵⁹⁰. Ce fétichisme capitaliste explique pour partie la démarche de Kiki KOGELNIK dont les silhouettes découpées dans le vinyle –un matériau évocateur des techniques industrielles– s'accumulent, pendant à des cintres, des portants et autres séchoirs à linge. Ces corps aux couleurs pop dégoulinent, ils n'ont pas de tenue, derrière leur gaieté apparente ils mettent en garde le public face à cet humain désincarné que façonne la société de consommation. Se représentant elle-même en tant qu'artiste armée d'une grande paire de ciseaux, elle manifeste la violence latente de ce corps à la découpe façonné par les attendus sociaux et dépourvu de vie.

⁵⁸⁹ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme, Que sais-je*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2006.

« Le mot « fétiche » provient du portugais *feitiço* qui signifie « artificiel » et par extension « sortilège », étant lui-même issu du latin *facticius* qui a donné le français « factice » [...].

On voit comment l'idée de quelque chose de « fabriqué » a induit celle de quelque objet « artificiel », donc « artificiel », et, par une nouvelle extension, « trafiqué », donc « faux » ou « postiche » et se prêtant, comme « sortilège » à quelque manigance magique »

⁵⁹⁰ Jean-Michel RIBETTES, Jacqueline FRYDMAN [avant-propos], *Fétiches et fétichisme, Dans le défaut de l'objet Religieux, économique & sexuel*, éd. Blanche, Paris, 1999, p. XXII-XIV.

La peau, les organes du corps et les représentations anthropomorphes ne sont pas les seuls registres du vivant que le *plastique* est apte à représenter. Nombre des œuvres de Lee BONTECOU et d'Alina SZAPOCZNIKOW conservent des accents naturalistes. C'est à l'*American Museum of Natural History* (New York) que Lee BONTECOU aime à observer les spécimens naturels et la galerie de l'évolution, un amour des sciences naturelles qu'elle transmet à sa fille Valerie GILES, désormais biologiste dans cette institution. C'est dans ce musée que Lee BONTECOU a pu observer la collection de paléoichthyologie⁵⁹¹ comportant des spécimens remarquables d'ostracodermes (poissons caractérisés par leurs plaques osseuses), de sarcopterygiens (taxon de poissons vertébrés osseux auquel appartient le coelacanthe), de téléostéens et de placodermes (poissons vertébrés qui possédaient une mâchoire). Sur les étagères de son atelier, des pierres, des fossiles, des œufs et des poteries archéologiques jouxtent des sculptures en *plastique* et des maquettes en verre et acier dans un esprit proche de celui du cabinet de curiosité. De même, les formes des œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW s'appuient sur la *ressemblance*, la mise en environnement des sculptures et la mise en ordre des objets naturels, notamment à travers la forme *Herbier*.

L'appréhension organique des *plastiques* se double également parfois d'une considération pour leur potentiel symbiotique. En tant que substance présumée hygiénique et protectrice, les polymères sont largement employés dans le domaine médical, au point que leur présence puisse évoquer un monde aseptisé, à l'instar des installations de *plastique* dans l'adaptation cinématographique de *L'écume des rêves*.

Cette vision du *plastique* dans le contexte de la maladie est portée à l'écran en 1976 avec le téléfilm populaire *The Boy in the Plastic Bubble* de Douglas DAY STEWART (né en 1940, Etats-Unis). Dans cette fiction, partiellement inspirée de faits réels, John TRAVOLTA incarne Tod un jeune garçon au système immunitaire défaillant. Élevé dès son plus jeune âge dans une couveuse aux parois transparentes, il ne connaît le contact physique de ses parents, leur tendresse, qu'à travers des gants en *plastique*. En grandissant il quitte cet incubateur et rejoint la maison familiale où est aménagée sa chambre en enceinte close. Vivant avec un rat de laboratoire dont il partage la condition, il ne sort de cet espace, à l'atmosphère contrôlée, qu'équipé d'un scaphandrier rappelant une tenue d'astronaute ou une combinaison de protection contre les radiations nucléaires. Il va parfois à l'école et ses parents veillent à ce qu'il dispose de tout ce dont peut rêver un garçon de son âge, pourtant Tod demeure seul et isolé. Il passe une existence normalisée et solitaire jusqu'à ce qu'il vive ses premiers émois amoureux avec une jeune voisine. Le couple abat autant que possible les barrières physiques qui se dressent entre eux. Tod est porté jusqu'à la plage dans une sorte de terrarium protecteur, mais le sel de l'existence lui échappe alors qu'il échange ses premiers baisers à travers l'écran d'une bulle de *plastique*. Son amour pour Gina le pousse à risquer la mort et à sortir de sa bulle, une expérience dont il sort indemne et qui feront dire aux médecins que finalement, il avait peut-être développé une immunité suffisante pour vivre à l'air libre.

Au-delà de cet imaginaire promu par le cinéma grand public, cette corrélation entre le *plastique* et le corps humain est également très présente dans la création artistique

⁵⁹¹ La base de la collection de *The American Museum of Natural History* est en ligne, dernière consultation le 20 octobre 2023 : <https://emu-prod.amnh.org/db/emuwebamnh/index.php>

contemporaine. La sculpture performance *Overflowing Blood Machine* réalisée par l'artiste Rebecca HORN en 1970 est sans doute la réalisation la plus emblématique de ce corps augmenté de prothèses, d'orthèses ou d'exo-corps en *plastique*. Aujourd'hui conservé à la Tate Modern de Londres, cet équipement prend la forme d'un piédestal métallique en dessous duquel est installé un aquarium qui peut accueillir le sang qui circulera dans l'ensemble des tubes en *plastique* (situés en partie haute) grâce à un système de pompe à eau. Cette œuvre est le dispositif d'une performance dans laquelle l'artiste ou une personne nue peut monter sur le socle et revêtir cette chasuble de tubes médicaux. Cette performance donne l'impression d'un corps robotisé car les anneaux qui relient horizontalement les tubes ne sont pas sans rappeler les orbites électriques qui entourent le corps de l'androïde dans le film dystopique de Fritz LANG, *Metropolis* (1927). Au contraire, la machine semble vivante du fait qu'elle permet de faire circuler le sang et qu'elle fonctionne visuellement comme un système sanguin de substitution pour le corps humain qui le revêt. C'est d'ailleurs ce même type de tubage médical qui est employé par Eva HESSE dans certaines de ses sculptures telles que *Accession II* ou par Lee BONTECOU dans ses volumes en *plastique* thermoformé.

III.1.2. Une mise à distance des représentations naturalistes

La représentation naturaliste du vivant –plantes ou animaux, algues, humains, insectes et sauriens– tend vers la description. Elle a pour objectif la plus grande précision possible comme si cette précision pouvait donner à voir la chose dans son intégralité. Dans cette conception, la plante ou l'animal sont appréhendés comme une chose finie, mesurable, quantifiable. La vision biomorphique ne se satisfait pas de cette description : la plante ou l'animal ne sont plus compris comme des entités indépendantes, la connaissance de la vision anatomique, musculaire, nerveuse voire moléculaire vient modifier l'appréhension de la chose finie. L'organisme n'est plus uniquement valorisé qu'à travers son unité. L'œuvre d'art s'attache également à sa pluralité et c'est dans cette multiplicité, dans cette variation des échelles, ainsi qu'à travers les interactions entre les choses, êtres et objets, que la représentation trouve sa raison d'être. La vision des échanges entre les différentes espèces ou au sein d'une même espèce n'est plus seulement guidée par une pensée animiste religieuse ou darwiniste, le vivant est appréhendé comme un ensemble ayant une capacité de mouvement, de changement, d'altération, ou de modification. La vision hégélienne selon laquelle plus rien ne subsiste de la fleur dans le fruit est dépassée. Le biomorphisme est aussi une acceptation du changement, de la métamorphose, de la transformation ou de l'entropie. Une liste à la Prévert de ces changements observables dans la nature pourrait chanter les louanges de la chenille devenant papillon, du serpent filiforme dilatant son corps lorsqu'il mange une proie, des ventres gravides qui se déploient comme les gorges du crapaud chanteur, des plantes déformées par les grêles ou encore des arbres assoiffés qui se séparent d'une partie de leur houppier. Pourtant là encore il ne s'agit pas de se satisfaire de ces aspects illustratifs du changement.

Pour les artistes de ce *corpus*, nées entre la fin des années 1920 et la seconde moitié des années 1930, l'appréhension du caractère vivant de ce qui vit, a été changée par l'expérience traumatisante des camps de concentration, par la peur, la vision des corps meurtris, des villes et des populations annihilées. Les interactions et les changements ne sont pas que poésie de la nature. La métamorphose est parfois née de la mutilation. Cette considération a changé de visage du fait d'une transformation des rapports à la technique et au progrès,

mais également en raison d'un meilleur accès aux nouvelles théories scientifiques sur la matière et le vivant.

Le goût pour les sciences n'est pas une nouveauté pour les artistes. Il est évident que les natures mortes de CHARDIN eurent été bien différentes s'il n'avait pas eu connaissance du phénomène de gravité qui donne à ses figures et ses objets une pesanteur particulière. Par ce mode de représentation, le peintre met sur la même échelle d'existence des tables, des cruches, des chats, des poissons morts et des souffleurs de bulles. Sa façon de les dépeindre exprime un rapport autre aux choses, aux espaces, au vivant.

Les artistes qui se sont emparés du biomorphisme dans les années 1960 et 1970, ont aussi laissé une trace de leur vision du monde par leur recours aux formes de la nature. Parmi les quatre artistes du *corpus*, deux d'entre elles ont épousé des modes de représentation figuratifs, les deux autres tentent vers une abstraction plus marquée. Cependant, ni les poissons et les fleurs de Lee BONTECOU ni les corps d'Alina SZAPOCZNIKOW ne se satisfont ni de la vision frontale du réalisme, ni du caractère descriptif des représentations naturalistes. Elles s'émancipent de l'idéal hégélien en proposant une autre vision du mimétisme et de l'organicité. Elles n'expriment ni la supériorité de l'*idéal* contenu dans la nature, ni la supériorité de l'*idéal* de l'œuvre créée par le *génie* sur l'*objet naturel*. Leurs créations prennent position par rapport à d'autres débats.

Les attaques contre la forme sont nombreuses. Le sel de la déformation peut être issu de la dilatation c'est-à-dire de l'augmentation de la forme, il peut également trouver son origine dans la condensation ou le repli caractérisés par une diminution de la forme, mais elle peut aussi être due à la fragmentation c'est-à-dire à la découpe ou au démembrement. Enfin, les artistes déploient également leurs talents pour la réalisation de formes ouvertes ou composites qui remettent en cause la sensation d'unité du volume notamment parce que la forme est plus indéfinie et qu'elle tend vers l'informe ou la difformité.

Au sein des sculptures en *plastique* de ce *corpus*, une opposition fait particulièrement sens : celle qui met dos à dos formes régulières et formes baroques. Cette remarque souligne que la rondeur n'est pas la seule caractéristique formelle qui spécifie le caractère organique d'une forme. Cette hypothèse permet de dépasser une conception trop étroite des notions de forme organique et de biomorphisme en art. Elle conduit à s'intéresser aux jeux de répartition des formes ordonnées et de celles qui affichent leur asymétrie. La sculpture, qui fait plus ou moins « corps » dans l'espace, peut ainsi être appréhendée non seulement comme la représentation d'une forme unifiée ou discontinue, mais aussi comme un volume qui a trait au minéral, au végétal, à l'animal ou à l'humain, comme une incarnation du corps intérieur ou extérieur. Dans ses développements, le philosophe HEGEL se permet notamment d'examiner les différentes parties qui composent l'être humain. Il note, par exemple, que les cheveux ont, par la masse indistincte non libre de leurs mouvements, quelque chose de commun avec le végétal. Cela signifie qu'au sein du corps humain qui atteint un haut degré de *beau naturel*, certaines parties peuvent exprimer un degré d'idéal propre. Ces remarques montrent également qu'au sein d'un corps unitaire, le regard peut se porter sur le tout ou sur l'une de ses parties.

Ces réflexions sur le corps appréhendé par parties, ouvrent la voie sans le vouloir à des penseurs et des critiques d'art qui se sont attaqués à l'idéalisme. Ces derniers se sont départis du récit hégélien de l'*Esprit universel*. Leur regard sur le monde naturel et les œuvres

d'art n'est plus guidé par la recherche du beau en tant qu'objet harmonieux, libre et unitaire dont la contemplation serait hors du champ du désir. Ces artistes et théoriciens ont pris le contre-pied des préceptes de HEGEL et se sont intéressés au corps atrophié (celui auquel il manque quelque chose), augmenté (celui qui a des éléments en surplus), morcelé (celui qui ne réalise plus une unité organisée), inversé (celui qui fait apparaître ce qui est normalement dissimulé), dépendant (celui qui a besoin de quelque chose pour assurer son existence), disharmonieux (celui qui ne dissimule plus ses formes nécessaires sous l'apparence d'une forme accidentelle par exemple), ou hybride (celui qui assume une hétéronomie). C'est la conjugaison de ces rapports à la morphologie des sculptures qui est au cœur de cette recherche. Elle a notamment pour but d'analyser les tensions entre des formes identifiables qui ont une forte capacité à faire contour et d'autres qui n'ont pas ces caractéristiques. Les mots déformation, difformité, transformation, métamorphose, antiforme ou leur forme adjectivante telle que « informe » ou « amorphe » témoignent de la multiplication de ce vocabulaire exprimant la disparité et rappelant combien les volumes n'ont pas tous la même capacité à assurer l'unité de la forme et de l'*Idée*.

III.1.2.1. Des imaginaires du mou, de la liquéfaction et de l'informe

La perte de la rigidité du matériau de la sculpture peut impliquer une moindre durabilité dans le temps. Non seulement cela réduit la résistance du matériau lors de l'inscription de la forme dans la masse à sculpter mais en plus cette altération de la texture a une incidence sur les formes qui peuvent être exécutées. Les matériaux polymères, *plastiques* et élastomères, ouvrent à de nouvelles qualités physiques. Les sculptures sont désormais susceptibles d'être souples, élastiques, moelleuses, mousseuses, gélatineuses ou d'aspect liquide. L'aptitude à conserver la forme d'une matière présentant ces caractéristiques peut être compromise et générer des déformations. Qu'il s'agisse de matériaux achetés ou récupérés choisis pour leurs propriétés physiques, leur souplesse et leur rendu esthétique, les artistes de ce *corpus* expérimentent. Elles s'aventurent tout autant vers l'épanchement de la matière flasque soumise à sa pesanteur, que vers la bulle de savon en fragile apesanteur. Entre ces deux pôles, la *soft sculpture* fait siennes toutes sortes de textures et de rendus. Les matériaux qui s'écoulent, rompent, s'effritent ou explosent mettent en image moins les limites de ces matières que leur caractère indocile.

Pendant ces caractéristiques ne sont pas exclusivement négatives car cette mollesse, cette flexibilité ou cette souplesse propulsent les *matières plastiques* au rang d'ingrédient incontournable pour les partisans de la *soft sculpture*. Cette évolution radicale de la sculpture au XX^e siècle se popularise au cours des années 1960. Elle désigne une tendance artistique qui a pour principale caractéristique le recours à des matériaux mous. Les *plastiques* utilisés en *soft sculpture* sont des textiles polymères lisses, ajourés ou poilus, des mousses, des films ou des peaux synthétiques qui peuvent être laissés avachis ou se dresser mollement lorsqu'ils sont remplis d'air. S'éloignant de l'idéal hégélien de la matière dure et pérenne qui oppose sa propre résistance, la *soft sculpture* s'intéresse à des matériaux souples. Traditionnellement, cette souplesse se retrouvait dans le domaine des arts décoratifs : en broderie, tapisserie, etc. Des travaux d'aiguilles souvent considérés comme une pratique artistique subalterne et qui était associés dans une large partie de l'Europe à un savoir-faire *féminin*. À cet ancrage féminin s'ajoute chez de nombreux acteurs de la *soft sculpture* un refus matériel de l'érection de la sculpture, parfois interprété comme une négation

symbolique de son caractère viril⁵⁹². La *soft sculpture* telle qu'elle se développe à partir des années 1960 tourne le dos aux arts textiles conventionnels. Cependant, aussi bien Eva HESSE qu'Alina SZAPOCZNIKOW ont employé des fibres et des textiles dans leurs œuvres. Si l'artiste états-unienne a employé des ficelles, cordes, fibres, draps, cotons et gazes dans sa création, elle a également parfois mis en place une esthétique de la couture, notamment dans *Seam*, qu'elle présente en 1968 à la galerie John GIBSON pour l'exposition *Anti-Form*. *Seam* signifie couture, mais ici les différents pans de latex mat sur grillage n'ont pas été réunis à l'aide d'un fil et d'une aiguille. Le volume fait la jonction entre le mur et le sol, permettant à l'ensemble de s'étaler également sur les plans horizontaux et verticaux et camoufle l'angulosité de la rencontre du sol et des murs en se déroulant en douceur. Ce passage entre les deux plans est néanmoins souligné par la couture centrale en relief qui unit les deux morceaux de grillages de format identique, recouverts par plusieurs couches de latex qui les dissimule tant sur l'endroit que sur l'envers. Alina SZAPOCZNIKOW a quant à elle eu un usage très dissemblable des textiles. Elle y a recours le plus souvent à travers l'emploi d'anciens vêtements (sous-vêtements, chemises, etc.), linges de maison ou lainages qu'elle avait elle-même tricotés. Ce choix a un caractère fétichiste⁵⁹³, en ce qu'il utilise comme des reliques, ces objets intimes ayant été en contact avec le corps ou la vie de tous les jours. Elle les utilise de différentes manières en fonction des séries dans lesquelles elle les intègre. Des bas nylons, des gants en plastique ou des manches peuvent servir de moule (*Ça coule en rouge* 1967 mais aussi dans *End of day's Work*, *Les gants roses* et *Alina's*

⁵⁹² Yves MICHAUD, préface, dans Maurice FRECHURET, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, éd. Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 11. « Dans le Dictionnaire des idées reçues, Flaubert notait au terme érection : « Ne se dit évidemment que des statues ». Maurice Fréchuret s'intéresse, lui, si l'on peut dire, à la débandade de la sculpture. »

⁵⁹³ Comme pour beaucoup des œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW les sculptures de cette série sont alternativement dénommées en anglais, en polonais ou en français. Leur titre s'orthographe donc *Fétiche*, *Fetish* ou *Fetysze* suivant les publications. Dans ces sculptures se cachent des chemises, des tabliers, des sous-vêtements, des bas nylon, une chaussure, une veste zipée, etc.

Alina SZAPOCZNIKOW, *Sans titre, Fétiche I*, 1970, collection non identifiée, il existe encore et était présenté lors de l'exposition *Alina Szapocznikow : Sculpture Undone, 1955–1972*, au Wiels Museum à Bruxelles, Belgique, en 2011. De forme plutôt ramassée comme celle des *Tumeurs*, cet assemblage mêle laine de verre, papier journal, plâtre, et tablier recouvert de polyester teinté.

Alina SZAPOCZNIKOW, *Sein en chiffon vert, Fétiche II*, 1970-1971, veste, chaussure en cuir, résine de polyester renforcée de fibres de verre, peinture verte, 35x53x31 cm, centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, AM 2013-276.

Alina SZAPOCZNIKOW, *Bouche en marche, Fétiche III*, textile, résine polyester, ruban en plastique, vitrine plexiglas, 18x37x24 cm, collection privée, Londres.

Alina SZAPOCZNIKOW, *Sculpture, Fétiche IV*, 1971, résine de polyester, bas, lingerie, planche en bois, peinture, 26x34x39.5cm,

Alina SZAPOCZNIKOW, *Le pied, Fétiche V*, 1971, résine de polyester teintée, bas nylon, verre, laine, socle en plexiglas, 27x60x25,5 cm, Andrea Rosen Gallery, New York, Etats-Unis.

Alina SZAPOCZNIKOW, *La chemise, requiem pour le cul, Fétiche VI*, 1971, résine de polyester, chemise, 57x43x32 cm, collection privée, Suisse.

Alina SZAPOCZNIKOW, *sans titre, Fétiche VII*, 1971, résine de polyester teintée, bas nylon, laine sur socle de bois, 35x50x40 cm, Collection Ursula Hauser, Suisse.

Alina SZAPOCZNIKOW, *Lampe III, Fétiche IX*, 1971, résine de polyester teintée, textile, câble en plastique, système d'électrification, 10x45x25 cm, collection Muzeum Sztuky Nowoczesnej, Varsovie, Pologne, MSN: 4300-8/2008.

Hands en 1970), offrir une charge à la résine permettant la création de volumes à l'équilibre précaire (*Le pied, Fétiche V* ; et *sans titre, Fétiche VI* tous deux daté de 1971), ou jouer avec la tradition antique du drapé (*Sculpture-Lampe III, Fétiche IX*, 1970. *Larme (Tear)* ; *Sein en chiffon vert (Fétiche II)* 1970-1971) en intégrant de vrais tissus à la texture particulière. Ses plissés très dynamiques sont exagérés par l'imprégnation des vêtements et des papiers froissés dans de la peinture ou dans la résine colorée. Avant la diffusion de la *soft sculpture*, le rendu fluide du drapé constituait un enjeu de virtuosité qui a contribué à la réputation de sculpteurs tels que Gian Lorenzo BERNINI, dit le BERNIN (1598–1680 Italie). Une esthétique baroque qui s'épanouit tout particulièrement en Bohême au XVII^e siècle et dont Alina SZAPOCZNIKOW a pu s'imprégner lors de sa formation artistique en république Tchèque. Les jeux de déséquilibre, les plis accusés des drapés, les grappes de personnages constituant des ensembles caractéristiques de sa grammaire artistique ne sont pas sans parenté avec les célèbres sculptures de Matyáš Bernard BRAUN (1684-1738) pour le château de Kuks⁵⁹⁴. Un héritage baroque et rococo particulièrement fécond en Bohême et dont certains archétypes ont connu de nombreuses ramifications jusqu'au début du XX^e siècle. Les formes mouvantes, plissées, déchiquetées, à l'équilibre instable ont muté au grè des évolutions stylistiques. Cependant leur prégnance se lit tant dans la statuaire monumentale inscrite dans l'espace public –avec de grands ensembles sculptés comme celui de *Krakonoš (Cronos dévorant ses enfants)* par Ladislav ŠALOUN, à Hořice(1908)– que dans les arts décoratifs de l'époque art nouveau dont les céramiques Royal Dux constituent un exemple particulièrement parlant et populaire. D'autres volumes d'Alina SZAPOCZNIKOW incarnent un type de drapé particulier : celui du voile ou du recouvrement. Une esthétique qui, à travers la statuaire religieuse chrétienne, connaît des développements spécifiques en Europe à la fin du XIX^e siècle avec des sculpteurs comme Medardo ROSSO (1858-1928 Italie) dont Alina SZAPOCZNIKOW a pu admirer le travail lors de ses visites au Musée Rodin et au Musée d'Orsay. Une présence du voile évocatrice de la transparence incomplète à mi-chemin entre révélation et dissimulation qu'avait su exploiter Louise BOURGEOIS sans son marbre intitulé *Cumul I* (1969). Ce voile peut avoir une consonnance mortuaire ou fantomatique notamment dans les *Tumeurs personnifiées* et dans *Fétiche IV* où les formes de bouches, de seins, de drapés caractéristiques du travail d'Alina Szapocznikow, ont été entièrement recouverts d'un textile peint en noir. Une esthétique du recouvrement notamment popularisé par CHRISTO (Christo JAVACHEFF 1935 Bulgarie–2020 Etats-Unis) et JEANNE-CLAUDE (Jeanne-Claude DENAT DE GUILLEBON 1935 Maroc–2009 Etats-Unis) des artistes qui fréquentent un temps le groupe parisien des nouveaux réalistes et dont Alina SZAPOCZNIKOW ne peut avoir ignoré la démarche.

Par ailleurs, invitée à participer à l'exposition *WoolArt : 36 artistes et la laine*⁵⁹⁵, Alina SZAPOCZNIKOW fait évoluer son usage du textile dans ses derniers travaux *Wool Tumeur I* et *II* ainsi qu'*Hiver doux à Malakoff*, tous trois réalisés en 1972. Aucun de ces volumes ne font appel à ses talents de tricoteuse. Dans les deux *Wool Tumeur*, qui s'inscrivent dans la lignée

⁵⁹⁴ Des sculptures qu'Alina SZAPOCZNIKOW a pu étudier et voir, comme en témoigne une photographie où elle et ses camarades de classe visitent Kuks en compagnie de son professeur le sculpteur Josef WAGNER.

Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuky Nowoczesnej, Varsovie, n° 197.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/840/197>

⁵⁹⁵ Auteur(s) inconnu(s), *Woolart : 36 artistes et la laine* [Cat. Expo], éd. Fondation Woolmark, Paris, 1972.

des *Grandes tumeurs*, elle remplace le derme de photos personnelles par des brins multicolores. Alors que les rares fibres –laines, chanvre, laine de verre, coton, gaze, etc.– qu'elle avait utilisées par le passé dans certaines de ses sculptures comme *Fetish VII* ou *Bouche sur tige*⁵⁹⁶ en 1971, formaient des amas déroutants, semblables à des poils ou à des cheveux en désordre, les couleurs des *Wool Tumeur* se font plus joyeuses. Le volume final entièrement couvert de résine translucide et rose reste dur, mais sa forme est douce, moins anguleuse. Les *Wool Tumeur I* et *II* ressemblent moins à de grosses pelotes de laine qu'à des volumes organiques mêlant rose tendre, rouge, jaune, et brins de laine bleue parcourant l'ensemble comme autant de veines. Les circonvolutions de ces fils et la douceur fibreuse sont emprisonnées, contenues dans une *matière plastique* et maîtrisées par une forme ramassée qui atténue la sensation de mollesse. Au contraire, la sculpture *Hiver doux à Malakoff*, qui peut être perçue comme une pièce testament, s'épanouit en une forme plus libre : une sorte de fleur étrange dont le monopied est couvert de laine rose malabar. S'épanouissant vers le haut, les fibres se font plus légères et cotonneuses, alliant fibres jaune clair et amas roses semblables à des barbes-à-papa. Un traitement de la matière allant plus explicitement vers les attendus du *wool art* et plus aisément rattachable à la *soft sculpture*.

Liliane LIJN, quant à elle, ne s'empare véritablement du potentiel plastique et sémantique des matériaux mous qu'à la toute fin des années 1970, guidée par des problématiques de genre. Dès le début de sa carrière elle explore la vulnérabilité de ses matériaux à travers ses séries de *Cuttings* et de *Drillings*, mais son vocabulaire formel restait celui des formes géométriques solides. La lumière qui parcourait ses cylindres mouvants tapissés de fils de cuivre venait déformer la linéarité de la surface du volume, mais il s'agissait avant tout de jouer avec la lumière et le mouvement pour donner à voir l'impalpable. De même le Perspex de ses cônes motorisés était moins choisi pour sa flexibilité (qui était totalement dissimulée par la perfection de sa forme conique), que pour sa transparence et sa brillance. Avec *Feathered Lady*, en 1979, un changement s'opère dans son travail. À travers ce volume anthropomorphe, sorte de grande colonne, l'artiste continue à travailler les prismes et la lumière, mais elle s'engage également dans des recherches autour de ce qu'elle appréhende comme des matériaux potentiellement *gender specific* comme la plume et les fibres. Dans cette œuvre, elle associe les savoir-faire artisanaux de la plumasserie, dont le boa glamour est l'un des représentant les plus célèbres, à des cordes de piano semi rigides. Les plumes qu'elle emploie ne sont pas celles des maîtres plumassiers, mais de petites choses ternes et brunes, arrachées à des plumeaux ménagers. Un travail sur des fibres non traditionnelles qu'elle continue à explorer tout au long des années 1980 ; contribuant ainsi à alimenter les contrastes entre lyrisme des matériaux mous et formalisme géométrique dans ses travaux plus récents.

Par-delà les limites du *wool art* et des arts textiles, la *soft sculpture* repose le plus souvent sur l'emploi de matériaux peu conventionnels. La nature même de ces matériaux modifie l'objet sculpture. Ils sont les agents d'une atteinte à la statuaire en tant que forme dressée pérenne, érigée dans l'espace. Ces volumes ne sont pas constitués de matières triomphantes, leur mise en forme repose sur des processus de création et des esthétiques

⁵⁹⁶ Alina SZAPOCZNIKOW, *Bouche sur tige / Lips on a Stem / Usta na łodydze*, 1971, résine de polyester, chanvre, tige d'aluminium, 33cm de haut, collection Ursula HAUSER, Suisse.

qui modifient l'aspect du volume et participent parfois de l'informe ou du biomorphisme. Cet engouement fait l'objet d'une théorisation essentiellement postérieure aux années 1970. Ainsi Lucina WARD, commissaire de l'exposition *soft sculpture* en 2009⁵⁹⁷, a défini sept pôles de réflexions pour aborder cette tendance artistique : le tombant, le duveteux, le liquide, le plastique, le bouffi, le visqueux. Maurice FRECHURET dans *Le mou et ses formes* propose quant à lui une autre typologie. Son intérêt ne se porte pas sur la classification des différents mous ou des différents *softs* possibles. Son approche tend à concevoir une grille d'analyse nouvelle capable d'envisager ces volumes. Il propose des critères particulièrement précis qui s'intéressent au mode d'appréhension de l'objet (le toucher, le visuel, le musculaire, l'olfactif, etc.) ayant un impact sur la stabilité du volume, la nature aléatoire ou non de la forme, le caractère entropique de l'œuvre, le rapport au temps, etc. Ce diagramme complexe repose sur la conviction que le recours aux formes molles et aux matériaux mous est un geste de transfiguration, une modification sensible du mode de représentation, qu'il soit figuratif ou abstrait. Il précise ainsi :

« [...] nous venons d'esquisser une sorte de paysage où la forme molle est induite par le postulat surréaliste de l'image dé-réalisée, « bougée » et d'essence fictionnelle. Les artistes, auxquels nous avons consacré ces pages, ont recours aux matériaux élastiques parce qu'ils savent trouver en eux le moyen par lequel l'image se dote d'une identité nouvelle. Ils utilisent la fourrure, la bande Velpeau ou la mousse polyuréthane parce que la matérialité spécifique de ces produits déstructure l'image, provoque une sorte de précipité où les formes d'origine de l'objet subissent une érosion émolliente, propre à les transfigurer. »⁵⁹⁸

Maurice FRECHURET, 1993

Cette dernière précision montre qu'en portant atteinte à la forme, les artistes n'ont pas seulement égratigné le statut d'objet de la sculpture, ils en ont également ébranlé le devenir-image. Les artistes du *ready-made* avaient déjà cherché à se soustraire de l'image à travers l'artificialité de l'objet reconnaissable pour lui-même, mais cette fois-ci l'informe, occasionné par l'amollissement, aboutit à une sorte d'unification de l'image. Tas, flaques, amas n'ont plus le même particularisme de la silhouette. Pourtant, parce que le mou peut être perçu comme un état de matière instable, lieu d'une transition entre le dur et le liquide, il devient l'agent d'un processus dynamique. Son épanchement met en emphase la matière au détriment de l'image-faite-forme, tout en révélant un processus temporel. L'image n'est plus accessible directement, mais une ou plusieurs images peuvent être mentalement recomposées à partir des éléments encore lisibles de la forme. Après un temps d'adaptation, la plupart des objets iconiques traduits en *soft sculpture* par Claes OLDENBURG, par exemple, peuvent être identifiés. Cette reconnaissance n'est pas une révélation de l'image latente, mais plutôt une mise au jour de la trace d'une image désormais difforme ou méconnaissable. Un phénomène qui aboutit parfois à des situations antagonistes où la matière molle donne à voir sa soumission à la gravité en s'affaissant vers le bas, tout en tendant vers une dématérialisation. Le matériau se fait moins matière que substance, sa configuration montre

⁵⁹⁷ National Galerie of Australia, Canberra.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/default.cfm>

⁵⁹⁸ Maurice FRECHURET, 1993, *op. cit.*, p.101.

d'avantage son obéissance aux lois de la physique qu'au *faire* de l'artiste et sa déformation perçue comme vestige de forme ou trace d'image en fait un volume fantomatique ainsi qu'en avait déjà eu l'intuition Claes OLDENBURG en créant notamment une « *ghost version* » de *Soft Pay-Telephone* en 1963. Non-forme, informe et dématérialisation ont cependant des destins croisés non superposables.

Comme le relève le catalogue de l'exposition *l'informe mode d'emploi*⁵⁹⁹ en balayant l'image, c'est aussi parfois une crise du sujet, un refus de l'objet, une préséance de l'haptique sur le visuel, une volonté de désublimation de l'œuvre d'art, une mise en doute de l'identité élémentaire ou encore une affirmation des sentiments et des sensations – faisant barrage à la stricte rationalité –qui s'expriment.

L'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW développe un rapport complexe à l'image. Si l'hybridation du corps, son morcellement, sa recombinaison et sa représentation peuvent relever du *bas corporel*, la perception des formes générales de ses volumes est modifiée par l'esthétique du mou et de la coulure, corolaire de l'emploi de matières instables. Non seulement ses formes tumorales perdent en lisibilité, mais les images photographiques qu'elle intègre dans ses sculptures sont défigurées par leur passage de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Le statut des images qu'elle utilise ainsi que leur nature, leur matérialité, diffèrent d'une création à l'autre. On peut distinguer des portraits, des coupures de presses, des images médiatiques présentant des célébrités, mais aussi des photographies personnelles. La plupart de ces images ont été découpées et ne conservent plus leur forme carrée ou rectangulaire originelle. Les images peuvent être seules ou constituer des ensembles dans un esprit de collage. Certaines d'entre elles ne sont utilisées qu'une seule fois et peuvent présenter un caractère interchangeable, alors que d'autres sont répétées, démultipliées sur plusieurs supports, déclinées dans différentes tailles. La plupart sont en noir et blanc⁶⁰⁰, une circonstance étonnante puisque la photographie en couleur s'était largement diffusée dans les années 1960. Alina SZAPOCZNIKOW, qui connaît l'inventivité de l'école polonaise de l'affiche et qui vit au côté du graphiste Roman CIESLEWICZ, a une culture de l'image et de son détournement. L'un de ses premiers travaux intégrant des images est la sculpture aujourd'hui disparue *Photomaton* (1966) . Cette œuvre est un clin d'œil aux célèbres cabines de photographies instantanées, inventées au milieu des années 1920 et dont l'usage connaît un pic dans les années 1950. Les photographies en noir et blanc de cette sculpture, conservées dans le fond d'archive⁶⁰¹ d'Alina SZAPOCZNIKOW, ne transcrivent qu'imparfaitement ce qu'elle a pu être, du fait de leur surexposition et de leur représentation lacunaire du volume. Néanmoins, ces clichés permettent de discerner une sculpture de taille moyenne, formant une silhouette modulaire humanoïde dont chaque segment comprend une photographie du visage de l'artiste à différentes époques, avec ou sans lunettes, suivant des angles de vue variés. Ces clichés recoupés en forme de carrés plus ou moins égaux, ne sont probablement pas d'authentiques clichés de photomaton mais

⁵⁹⁹ Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, *L'informe : mode d'emploi* [Cat. Expo.], éd. Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1996.

⁶⁰⁰ Des photographies en noir et blanc à l'exception de quelques pages de magazine en couleur intégrées dans des sculptures sans titre réalisées en 1967 et désormais disparues.

⁶⁰¹ Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustration n° 5107, 5103, 733 et 732,.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/445/5042>

ils sont autant de démultiplication du moi et de la face, représentés sur toutes les parties du corps sculptural. Le *plastique* encadre les clichés, les encapsule à la manière d'un écran de télévision. La référence au photomaton, un objet de culture populaire qui a quelque chose à voir avec la fabrique de l'identité, est signifiant dans l'œuvre de cette artiste qui a beaucoup travaillé sur le corps et le visage. Sa dernière carte d'identité⁶⁰², réalisée moins d'un an avant sa mort, la représente les yeux presque clos, le visage légèrement tourné, la bouche sans sourire. En bas du document administratif, l'empreinte de son index gauche est comme un troublant écho à son expression artistique autour de la trace. Il n'est pas certain que ce mode d'apparition pour ses papiers soit volontaire, cependant ses paupières closes rejouent certains des moulages d'œil fermé présents dans ses sculptures⁶⁰³. Cette carte d'identité pourrait par ailleurs être perçue comme le geste d'une presque disparition. Seule sa chevelure se détache de cette image palie –avec ce fond blanc, sa chemise blanche et son teint clair– où son visage décentré lui donne l'allure d'être prête à sortir du cadre. Il est difficile de savoir si cette image, possiblement réalisée dans un photomaton, constitue ou non un écho volontaire à *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Ce photomontage collectif est une œuvre surréaliste datée de 1929. Elle est constituée de la reproduction d'une peinture à l'huile de René MAGRITTE représentant une femme nue, entourée par seize portraits d'homme réalisés dans un photomaton. Chacun d'entre eux représentent les surréalistes belges et français les yeux clos⁶⁰⁴. Cet aveuglement volontaire dialogue avec la peinture centrale, chaque membre du collectif étant représenté en rêveur. Cependant, cette œuvre agit aussi comme une fermeture de rideau en étant publiée dans le dernier numéro de *La révolution surréaliste* en décembre 1929, donnant à cette image un caractère plus morbide. Une caractéristique qui n'échappera pas aux détracteurs⁶⁰⁵ de André BRETON qui reprendront son portrait les yeux fermés en lui ajoutant une couronne d'épine pour l'illustration du pamphlet *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* en janvier 1930. Au-delà du détournement, ce photomontage fait date car il est l'un des premiers en France à populariser l'usage de la photographie de photomaton comme matériau de l'œuvre d'art avant que la pratique ne se répandent notamment dans les années 1950 à travers l'œuvre de photographes célèbres tels que Richard AVEDON (1923-2004 Etats-Unis).

Dans le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW la photographie est à la fois image, objet, témoignage, produit, rebut et trace. Elle peut être une simple feuille arrachée d'un journal ou revêtir un caractère personnel voire intime. Les visages, les yeux, les bouches qui crient mais aussi les villes sont ses sujets de prédilection. Néanmoins la concentration sur les visages est la plus visible. Au point que certains motifs ou images redondants viennent hanter

⁶⁰² Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustration n° 7365, © The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris. All rights reserved.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://archiwum.artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/745/7304>

⁶⁰³ La plupart de ses volumes n'ont pas d'œil ou de regard car cette partie-là du corps a été tronquée, mais des moulages de paupières sont parfois visibles notamment dans *Fétiche III*, 1971 ; *Bouquet II*, 1966 ; *Bouches en marche*, 1966 et *Nanny*, 1967. Ce refus n'est pas dû à une difficulté technique, ses premières sculptures, telles que *l'étude d'une femme avec un foulard sur la tête* (1950) montrent qu'Alina Szapocznikow sait travailler la forme de l'œil.

⁶⁰⁴ Maxime ALEXANDRE, Louis ARAGON, André BRETON, Luis BUÑUEL, Jean CAUPENNE, Salvador DALI, Paul ÉLUARD, Marx ERNST, Marcel FOURRIER, Camille GOEMANS, René MAGRITTE, Paul NOUGE, Georges SADOULE, Yves TANGY, André THIRION et Albert VALENTIN

⁶⁰⁵ Notamment Jacques BARON, Georges BATAILLE, Jacques-André BOIFFARD, Alejo CARPENTIER, Robert DESNOS, Michel LEIRIS, Georges LIMBOUR, Jacques PREVERT, Raymond QUENEAU, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Max MORISE et Roger VITRAC.

plusieurs de ses volumes. Ils apparaissent sur le derme d'un certain nombre d'entre eux, issus de séries différentes. Dans une note évoquant les *mythologies individuelles*⁶⁰⁶ l'artiste écrit au sujet des images :

*« [...] Les rapports entre les imagerie [sic]
artistique et non artistique
comme réalité de tous les jours
Le portrait de souvenir (documents)
(d'évènements)
obsessions personnelles
Je suis œuvre d'art
recherche d'identité
[...]
procès de pensée visualistes
Réalité de l'Image
Identité entre l'image et l'Image. »*⁶⁰⁷

Alina SZAPOCZNIKOW, vers 1972

Ces quelques lignes éclairent la pensée de l'artiste et mettent en avant son travail sur la recherche d'identité. Enlucées dans de la résine de polyester, les images gagnent en corporéité mais aussi en déformations, certaines sont recoupées, changent d'échelle ou s'anamorphosent. Parmi elles, une photographie d'enfance la représentant sur les épaules de son père⁶⁰⁸ et un agrandissement du visage d'une femme morte en camp de concentration⁶⁰⁹ occupent une place centrale de son iconographie de même que des

⁶⁰⁶ *Mythologies individuelles* est une exposition à la Documenta V de Kassel organisée par Harald SZEEMANN en 1972.

⁶⁰⁷ Alina SZAPOCZNIKOW note manuscrite non datée, vers 1972, archives Alina Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n° 1915.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1853>

⁶⁰⁸ Cette photo fait partie des rares clichés des années 1930, représentant l'enfance heureuse de l'artiste. Une image survivante, tout comme elle, qui a échappé à l'effacement et la destruction systématique de certaines personnes, annihilant leur mémoire, leurs souvenirs, leur corps.

Alina Szapocznikow grandit dans une famille juive. Elle vit à Pabianice, une banlieue prospère de Łódź, auprès de son frère, de sa mère pédiatre et de son père qui exerce le métier de dentiste. Son père meurt de la tuberculose en 1938, mais elle, sa mère Ryfka et son frère prénommé Miroslav intègrent le ghetto de Pabianice en 1940 avant d'être transférés vers celui de Łódź où ils travaillent de 1942 à 1944. Suite à l'évacuation du Ghetto de Łódź, la famille est divisée puis conduite vers des camps de concentration différents. Son frère meurt à Theresiensadt en Janvier 1945, mais Alina et sa mère survivent, elles se retrouvent à la fin de l'année 1945 grâce à l'aide de la Croix rouge.

Tomáš POSPISZYL, « *Alina Szapocznikowá in Prague* », in Agata JAKUBOWSKA [Dir.], *Alina Szapocznikow, Awkward Objects*, éd, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie, 2011, p. 233-244.

La photographie est visible dans le fonds d'archives numérique Alina SZAPOCZNIKOW du Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustration n° 282.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/780/282>

⁶⁰⁹ Plusieurs versions recadrées de la photographie sont visibles dans le fonds d'archives numérique Alina SZAPOCZNIKOW du Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n° 3998 et 5009.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/780/3937>

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/780/4948>

photomontages combinant ces deux images⁶¹⁰. Elles se retrouvent notamment dans les différentes séries de *Tumeurs* réalisées entre 1969 et 1971 (*Petites tumeurs, Tumeurs, Grandes tumeurs I et II, Tumeurs accumulées*), dans les *Souvenirs* (*Pamiętki* 1971) mais aussi dans des sculptures individuelles telles que *L'enterrement d'Alina* (*Alina's Funeral, Pogrzeb Aliny, 1970-1972*). Il arrive qu'Alina SZAPOCZNIKOW ait un rapport plus distendu à l'image mais ces projets où l'iconographie n'a été choisie qu'à titre indicatif⁶¹¹ demeurent minoritaires. Le plus souvent l'image a du poids, elle devient indissociable du corps, de la *Tumeur* ou des *Souvenirs*. Elle est répétée à satiété jusqu'à ce qu'il soit impossible de l'oublier même si elle est parfois déchirée, dissimulée sous des linges ou d'autres couches d'images. La façon dont elle expose ses *Grande tumeur I et II* lors du XXII^e Salon de la Jeune Sculpture en 1970 rend difficile leur perception sur toute les faces. En les installant sur un socle le long de la petite barrière protégeant la pelouse, elle impose aux visiteurs qui empruntent le chemin la vue de ses volumes sous un angle particulier. Elle met ainsi en emphase le contenu iconographique de ses sculptures qui reprennent toutes les deux sur leur face la plus lisse un même photomontage. Une femme nue, les yeux fermés comme en pleine étreinte d'amour⁶¹², est joué contre joué avec le portrait d'une victime de camps de concentration la bouche ouverte en un cri et les yeux révulsés. Cette seconde tête est plus grosse mais elles sont toutes deux issues d'images qui présentent le visage en contreplongée. Agrandies sur la surface des *Grandes tumeur* qui avoisinent chacune les 95 cm de diamètre, les figures de ce photomontage regardent vers le spectateur qui les observe en plongée. Image d'*Eros* et de *Thanatos*, le photomontage se déploie à même échelle sur les *Grandes tumeurs I et II*. Une démultiplication qui crée un effet de mouvement. La disposition des sculptures, leurs reliefs, induit une cinématique du glissement et de la déformation qui en renforce le caractère fantomatique. Plus généralement, les photographies de visages sont sur-représentées dans les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, créant des effets de foule et obligeant les faces au « joué contre joué ». Une proximité qui modifie la perception des individualités qui sont comme dépassées par le contact tactile qui les unit à une autre personne. Un être à deux physique qui peut s'avérer dérangentant comme dans les *Grandes tumeurs* ou avoir des accents plus sensuels voire érotiques dans des petits volumes tels que *Autre chose* (1967) et l'un des *Souvenirs*. Cette idée du contact est globalement présente dans toutes ses œuvres, que ce soit à travers le montage photographique, la

⁶¹⁰ Plusieurs versions du photomontage sont visibles dans le fonds d'archives numérique Alina SZAPOCZNIKOW du Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustrations n° 284 et 987.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/780/986>

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/780/284>

⁶¹¹ Alina SZAPOCZNIKOW, Jerzy CHUDZIK, Zbigniew PARADOWSKI et Roman CIESLEWICZ, notes relatives au projet de *Monument in Honour of Fighters for the Freedom of Nations de Milan, 1970*.

« Le monument étant situé dans un grand complexe urbain, les auteurs ont choisi pour sa forme une masse compacte. Cette forme rappelle une énorme roche brute sur laquelle les images se dessinent comme des empreintes de l'histoire.

Ces images ont été conçues à partir de documents iconographiques de l'époque de la Résistance, basés sur les moyens d'information modernes.

Les documents utilisés pour le modèle n'ont pas l'ambition d'être les choix définitifs ils ont été utilisés à titre indicatif. [...] »

Note consultable dans le fonds d'archives numérique Alina SZAPOCZNIKOW du Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustration n° 2284.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/782/2223>

⁶¹² Un visage qui rappelle celui d'Anouk AIMEE étreignant Jean-Louis TRINTIGNANT à la fin du film *Un homme et une femme*, Claude LELOUCH, 1966.

rencontre de matériaux aux propriétés distinctes, l'usage esthétique de l'empreinte, l'accumulation ou la mise en lumière des plis du corps : ventres, paupières, fosse poplitée et jonction des lèvres. Ces rencontres de formes, de matériaux, de corps morcelés et de plantes charrient non seulement une dimension haptique mais conduisent également à une mise en doute de l'identité. S'oublier dans le contact de l'autre (*Autre chose*), apprécier la sensation produite par la présence de sa propre épaule contre sa propre joue (*Alex*), obliger le vivant à voisiner avec un cadavre, démultiplier une même image ou une même forme jusqu'à son épuisement sont autant d'invitations à éprouver les limites de ce qui définit un individu. À travers les différentes séries de *Tumeurs* Alina SZAPOCZNIKOW représente une maladie⁶¹³ qui était encore largement tabou dans la société française : le cancer. Cette maladie qui a emporté sa mère et dont elle souffre elle-même⁶¹⁴ prend parfois de troublants accents d'autoportrait. Les tumeurs prolifèrent, elles envahissent le sol, certaines s'accumulent (*Tumeurs accumulées*) formant des tas excrémentiels où se reconnaissent encore par endroits des photographies, des lèvres rouges et des souvenirs. Certaines d'entre elles, les *Tumeurs personnifiées* donnent à voir le visage parcellaire de l'artiste dans les nodules de polyester blanc nacré, renforcé par une armature de grillage. La beauté de ces objets, la préciosité de leur ciselure çà et là entrecoupée par des voiles, la pureté de leur blancheur contraste non seulement avec des parties plus informes mais également avec l'image médicale des tumeurs malignes. La façon dont les visages fusionnent avec la matière et dont les voiles se dissipent n'est pas sans rappeler les productions du sculpteur impressionniste Medardo ROSSO, dominées par le même rendu cireux. Dans ces volumes, comme dans les *Tumeurs personnifiées*, la suavité frissonne et donne vie à des apparitions mouvantes comme en perpétuelle métamorphose. Dans ces sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, la tumeur –cet élément du corps issu d'une croissance anormale des tissus qui forme des masses internes au corps– est visible en dehors du corps, elle prolifère dans l'espace, mais fusionne avec le visage du corps qu'elle a colonisé. Cette conjugaison du visage moulé et de la boulette informe, qui manifeste la tumeur, induit une ambiguïté. Ces volumes peuvent tout autant refléter une figure tombale, dont le corps n'est plus que tumeur et la face réduite au masque mortuaire déformé, qu'une figure plus positive et amusée dans laquelle l'artiste renverse la situation pour devenir à son tour les protubérances et proliférer à la surface de la tumeur.

Dans *Souvenir*, un rectangle de résine de polyester armée a des allures de photographie froissée. Le sujet le plus aisément reconnaissable est celui d'Alina SZAPOCZNIKOW enfant dans son maillot de bain rayé, mais le visage de la femme exterminée est reproduit plusieurs fois dans l'eau où elle se baigne. C'est le même visage en différentes tailles, recoupé, retourné qui est reproduit avec constance. Par deux fois il affleure à la surface relativement plane de la sculpture et une troisième fois, il semble sortir de l'image pour devenir un volume tumoral prenant place là où, dans le cliché d'origine, figurait le portrait de son père. Vue de côté, cette sculpture prend l'allure d'un visage difforme. Cette création étrange domine ce qui s'apparente à une installation et s'intitule *Souvenir de la table de noces d'une femme heureuse*, exposée à la *Galerie Aurora* de Genève⁶¹⁵, Suisse. L'ensemble prend la forme

⁶¹³ SYLOS CALO Carlotta, « Personificare la Malattia : I tumori di Alina Szapocznikow », *Horti Hesperidum*, VI, 2016, p. 323-342.

⁶¹⁴ Tout comme sa mère, Alina SZAPOCZNIKOW a un cancer du sein. Elle subit une mastectomie en 1972, après une légère rémission, son cancer se propage. Elle décède loin de chez elle au sanatorium de Praz Coutant (Haute-Savoie), qui rapprochait de la Suisse, un pays où l'euthanasie était possible.

⁶¹⁵ Exposition monographique dont les images sont consultables dans le fonds d'archives numérique Alina SZAPOCZNIKOW du Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, illustration n° 1130.

d'une table nappée d'une gaze blanche poussée à l'angle d'un mur. Au centre, sous le *Souvenir*, *La Bouche sur tige* est entourée de deux *Tumeurs personnifiées* l'une représentant Alina SZAPOCZNIKOW et l'autre son fils, au-devant d'eux, une cuillère a été posée sur une *Petite tumeur*. De part et d'autre, de petits volumes en bronze et en polyester d'allure plutôt informe ont été dispersés. Il s'agit d'une évocation du repas et de la consommation qui sont également un *leitmotiv* du travail de cette artiste. Par ailleurs cette obsession de la photographie comme trace ou témoignage, sa transfiguration de la planéité à la tridimensionnalité qui en affirme le statut d'objet se retrouve également dans l'œuvre de Józef SZAJNA⁶¹⁶, un scénographe polonais qui a lui aussi survécu aux camps de concentration. De même s'y retrouve l'idée de la grande figure constituée par une multiplicité de petites figures. Néanmoins, le travail de Józef SZAJNA ayant recours à la photographie comme matériau de l'œuvre, se fait sans l'expression anxigène d'une encapsulation telle qu'elle a pu être pratiquée par Alina Szapocznikow à travers l'usage du *plastique*. Cependant cette association entre matières *plastiques* transparentes et photographie n'est pas unique au travail de cet artiste. A partir des années 1970 elle devient notamment un ingrédient incontournable du travail de Darío VILLALBA FLORES (1939-2018 Espagne), dont les photographies agrandies et découpées accèdent au statut de sculptures monumentales⁶¹⁷. Ses encapsulations qui présentent les photographies en noir et blanc de déments, de délinquants, de prisonniers et fous les retiennent prisonnières d'une capsule de plastique. L'effet théâtral de l'encapsulation est similaire à celui des *Tumeurs* et de *Souvenirs*, mais à la différence de ces derniers, les œuvres de VILLALBA sont centrées sur un sujet unique, loin des effets de foule et de ressemblances troublantes qui irriguent le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW.

Les enjeux de la *soft sculpture* ne se résument néanmoins pas à ces questions du rapport à l'image. L'une des expressions archétypales de la *soft sculpture* est la création de structures ou objets gonflables. Une option qui n'a pas ou peu été expérimentée par les artistes de ce *corpus*. Seule Eva HESSE a effleuré cette possibilité dans ses volumes réalisés en 1966 à l'aide de ballons de baudruche, de pare-battage nautique, ou de ballon de plage. En se concentrant davantage sur l'emploi du latex et de la fibre de verre armée à partir de 1968, Eva HESSE laisse de côté ce pan spécifique de la *soft sculpture*. Contrairement à de nombreux artistes de son époque, elle ne semble pas avoir exprimé de curiosité particulière pour les « objets gonflables ». En effet, ses ballons lui servent de structure souple qui est systématiquement recouverte de corde ou de papier mâché. Elle a très peu exploité l'effet d'envol, le caractère explosif, la légèreté ou la possibilité de grand format offerte par cette technique. Seule une photo de Gretchen LAMBERT réalisée dans l'atelier de l'artiste en 1966 montre Eva HESSE en train de souffler dans un grand ballon de forme allongée dont l'extension jusqu'en dessous des genoux de la sculptrice mettent en image un dangereux risque d'explosion, qui est par ailleurs absent de ses réalisations artistiques. Une problématique pourtant omniprésente dans de nombreux travaux d'artistes des années 1960 et 1970. Ces possibilités esthétiques des pneumatiques ont pu faire l'objet d'un saisissement par des artistes d'art brut (comme c'est le cas des chambres à air dans les œuvres de Carol RAMA) ou par des artistes plus institutionnels. Andy WARHOL, qui admirait le travail de Carol

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/597/1129>

⁶¹⁶ Józef SZAJNA, *Sylwety i cienie*, 1973.

⁶¹⁷ Darío VILLALBA FLORES, exposition *Crisálidas-Encapsulaciones*, à la Galeria Vandrés, Madrid, 1974.

RAMA, s'était lui aussi laissé tenter par les formes gonflées. Délaissant les matériaux de récupération, il avait créé de grands coussins emplis d'hélium en film Mylar® argenté. Ces œuvres pneumatiques sont emblématiques de la production des années Pop et peuvent occuper un espace très variable. Très petites ou immenses, ayant une échelle manipulable, portable, monumentale ou environnementale. Ces sculptures innovantes ont parfois bénéficié d'un relais médiatique valorisant leur caractère ludique. C'est notamment le cas des œuvres d'Heidi BUCHER dont les sculptures vêtements *Shells* et *Body Shells* ont donné lieu à des performances filmées. De façon encore plus visible, de monumentales installations artistiques gonflables ont parfois accompagné de grands événements sociaux-culturels, une circonstance qui leurs a permis non seulement de toucher un plus vaste public mais aussi d'obtenir plus de financements. À ce titre l'ambition de *l'évent ressearch group* est exemplaire de même que certaines actions de *gutai* au Japon. Mais force est de constater que dans ce paysage de l'œuvre d'art géante à visée événementielle, ce sont surtout des hommes qui parviennent à se tailler une réputation. Aucune des artistes de ce *corpus* ne s'est essayée dans ce domaine et seules les grandes installations, performances et autres expérimentations de l'artiste Lea LUBLIN (1929 Pologne-1999 France) semblent avoir fait date en Argentine, en France et au Chili.

Engagée dans la lutte féministe, Lea LUBLIN emploie des matériaux innovants avec le soutien du *Centro de Artes Visuales de l'Instituto Di Tella*, un centre de recherche culturel et artistique expérimental fondé à Buenos Aires. Cet investissement dans un collectif lui permet de voir les choses en grand. En 1969, son installation participative, immersive et engagée intitulée *Terranautas* invitait les spectateurs à enfiler un casque de mineur et à déambuler dans un labyrinthe gonflable mêlant nature et produits technologiques. Dans cette œuvre, la diffusion d'odeurs et de musique, le jeu des lumières guidaient le spectateur vers des expériences sensorielles. Dans cet environnement autre, les visiteurs actifs étaient engagés à participer à l'œuvre, à questionner leur sexualité, leur rapport à la politique et aux stéréotypes sociaux. Cette traversée, aux allures de passage initiatique, a emporté un tel succès que quelque mois plus tard l'artiste a été commissionnée pour réalisation d'une nouvelle installation dans le cadre d'un projet culturel institutionnel gigantesque lui permettant de disposer de plus de 900m² pour le parcours *Fluvio Subtunal* une œuvre dont les tunnels gonflables représentaient explicitement simultanément des organes sexuels féminins et masculins.

Outre ces installations exceptionnelles de Lea LUBLIN, d'autres artistes femmes ont proposé d'autres formes de sculptures gonflables, plus discrètes, moins monumentales, à l'instar de l'artiste Lygia CLARK dont de nombreuses œuvres et performances relationnelles reposaient sur l'emploi de sacs *plastique* gonflés dont la membrane pauvre et industrielle pouvait devenir, le temps d'une séance, un objet poétique, sorte de poumon extérieur propre à matérialiser le souffle. Cette artiste a elle aussi fait de cet artefact en matière polymère un objet transitionnel paradoxal qui, par sa capacité à passer du mou au dur en fonction du volume d'air dont il est rempli, pouvait gommer les oppositions de genre. Sa peau douce pouvant conserver, même une fois distendu, l'attitude physique de la mollesse.

Au sein de chacune des sculptures de Lee BONTECOU, Liliane LIJN, Eva HESSE et Alina SZAPOCZNIKOW, le degré d'amollissement de la forme accompli par l'usage du *plastique* est très variable et produit des effets divers.

Eva HESSE et Alina SZAPOCZNIKOW sont les artistes de ce *corpus* qui ont le plus travaillé la souplesse des matériaux au cours des années 1960 et 1970 et sont plus explicitement

rattachables au phénomène de la *soft sculpture*. L'artiste états-unienne travaille non seulement à partir de modèles durs qui engendrent une forme molle, mais expérimente également des processus de mise en forme de matières liquides ou visqueuses sans passer par le truchement du moulage. Pour parvenir à ce résultat elle a régulièrement recours à des ficelles qui non seulement agissent comme une manifestation physique et tridimensionnelle du trait mais aussi comme l'âme, la structure de certaines de ses sculptures en latex. En cela sa démarche se distingue des *Pourings* de Lynda BENGLIS dont les déversements de latex colorés se répandent en flaques qui suivent discrètement les infimes aspérités du sol et épousent parfois les angles des murs ou des détails architecturaux. En effet, Eva HESSE demeure, au contraire, dans une forme de contrôle de la matière, elle cherche à magnifier la fluidité quintessentielle des matériaux polymères qu'elle utilise. Les cordes et ficelles qu'elle enduit de matières liquides sont trempées plusieurs fois pour obtenir une quantité de matière suffisante sans aller jusqu'au surplus qui créerait un égouttement de matière non maîtrisé, et donc non souhaité par l'artiste. Les cordes qu'elle emploie sont drues et utilitaires, elles n'ont pas les qualités de régularité et de finesse des matériaux employés pour la réalisation des tableaux de fils tendus sur clous dont la mode se propage tout au long des années 1970 aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe. Ces œuvres de *String Art* déploient le plus souvent un vocabulaire esthétique ornemental proche de celui de l'*Op Art* ou des courants de l'abstraction géométrique. Bien que certaines artistes comme Claire FALKENSTEIN (1908-1997 Etats-Unis) aient cherché à habiter de façon plus organique la technique du *String Art* notamment dans son œuvre *Body Centered Cubic*⁶¹⁸. De façon générale, l'esthétique de ce médium demeure diamétralement opposée à celle d'Eva HESSE. L'œuvre de cette artiste ne s'accorde pas tout à fait non plus aux débordements organiques des différentes formes d'art textile qui ont le vent en poupe tout au long des années 1970. Non seulement l'art du macramé étend son empire depuis l'univers des loisirs jusqu'aux sphères de l'art ou du design, mais plus largement le *Fiber Art* souffle un vent nouveau qui bouleverse la création contemporaine aussi bien dans les pays qui bordent l'Amazonie avec des artistes comme Olga de AMARAL (née en 1932, Colombie) qu'en Europe où des artistes telles que Magdalena ABAKANOWICZ (1930-2017 Pologne) participent à l'essor de la « Nouvelle Tapisserie ». Toutes ces pratiques de l'art textile qui prospèrent contribuent à façonner le visage de la *soft sculpture* et certaines formes plastiques issues des artistes de la « Nouvelle Tapisserie » ne sont pas sans rappeler le vocabulaire formel d'Eva HESSE qui, peu après son diplôme, travaille à temps partiel en tant que designer textile (1959-1960). Néanmoins, le travail sculptural de cette dernière est avant tout centré sur le processus, son approche conceptuelle de la corde la rapproche davantage d'artistes comme Richard SERRA et plus particulièrement des œuvres que ce sculpteur réalise à son retour d'Italie alors qu'il est encore tout imprégné de sa découverte de l'Arte Povera. Aussi bien la série *Belt* que la *Rosa Esman's Piece*, mise en forme par Richard SERRA entre 1965 et 1967 explorent les propriétés intrinsèques des matériaux : ici du caoutchouc vulcanisé.

De façon plus générale, le vocabulaire formel du tube, du câble ou de la corde, dépoussière le catalogue des formes de la sculpture, permettant aux artistes d'explorer les lignes pendantes, de jouer avec les ligatures, les expansions et contractions de la forme ou de créer des sculptures sensorielles. Dans les œuvres d'Eva HESSE, ces structures filaires ou tubulaires sont relativement simples et la lisibilité du processus qui en découle a des accents

⁶¹⁸ Claire FALKENSTEIN (1908-1997 Etats-Unis), *Body Centered Cubic*, vers 1960, fils d'or et de fer, verre, environ 74 cm de côté, Crocker Art Museum, Sacramento, Californie, don de The Falkenstein Foundation, 2009.34.2.

de récit téléologique potentiel. Des œuvres peuvent reposer sur des structures et des logiques semblables tout en dévoilant des aspects différents. La tension entre le dur, le mou, le structurant et le chaotique, la forme géométrique et l'informe est palpable. Au-delà de l'expression presque scolaire des recherches plastiques de son époque, cette tension, cette quasi permanente incapacité des sculptures à tenir toutes seules ont souvent été interprétées comme une forme d'autoportrait ou de paysage mental. Dans son journal, Eva HESSE note ainsi que la sculpture intitulée *Laocoon*, comprenant une structure rigide et des serpents amollis, peut être comprise comme ayant pour :

- « thème sous-jacent
Les forces contraires en Eva*
1. *La force mère : instable
créative
sexuelle
menaçant ma stabilité
SADIQUE-Agressive*
 2. *La force père, belle-mère :
bonne petite fille
obéissante
soignée, propre, organisée
masochiste »*⁶¹⁹

Eva HESSE, 1966

Des propos qui ont parfois conduits les critiques et chercheurs à privilégier une analyse psychanalytique du travail d'Eva HESSE et des matériaux qu'elle a employé. Pour revenir à une approche plus matérielle, il est aisé de constater que cette artiste a employé un large très large spectre de matériaux souples, liquides ou malléables : du plâtre⁶²⁰, du papier maché, de la terre crue, des carreaux de plâtre, des disques de cire, des ficelles, des cordes, du tulle, de la gaze, du latex, de la résine de polyester, résine époxy, du polyuréthane, du tuyau chirurgical en silicone, des ballons de baudruche, au moins un ballon de plage, des pare-battages de bateau, de la ficelle nylon, de la peinture acrylique, de l'émail en spray, des tubes en PVC pour la plomberie, du fil élastique, des filets de pêche, des chambre à air en caoutchouc, du polyéthylène sous forme de film transparent, de tuyaux ou de fibres ; du ruban adhésif, de la colle Elmer, du vernis brillant, des feuilles d'aluminium, du coton, de la

⁶¹⁹ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *op. cit.*, p.586, OBERLIN 1977.52.29, 1966.

“Underlying Theme / conflicting forces inside Eva

1. mother force: unstable/creative/sexual/ threatening my stability / SADISTIC-Agressive

2. father, stepmother force: / good little girl / obedient / neat, clean, organized / masochistic”

⁶²⁰ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [Sous la direction de], 2016, *ibid.* p.412, 10 Décembre 1964, OBERLIN 1977.52.28, 1964.

Avant de travailler avec les matériaux polymères ; Eva Hesse s'est intéressée au plâtre dans son journal elle écrit :

« Le plâtre ! j'ai toujours aimé ce matériau. C'est souple, pliable, facile à manipuler tant c'est léger, rapide à travailler.

Sa blancheur est bien. »

“Plaster! I have always loved the material. It is flexible, pliable, easy to handle in that it is light, fast working.

Its whiteness is right.”

peinture époxyde, du carton, du grillage, des draps, des textiles enduits de caoutchouc, des fibres de verre renforcées, des pigments, du câble d'aluminium, etc.

Une liste impressionnante de matériaux qui se superposent entre eux et sont associés par collage, enfermement ou ligature. Des gestes que l'artiste ne réalise que rarement seule. Elle est aidée par Tom DOYLE en 1965, par l'artiste Ray DONARSKI ⁶²¹(1935-1996, USA) pour *Laocoon*, par Doug JOHNS, Martha SCHIEVE et la société Aegis entre 1967 et 1968,⁶²² puis à partir de la fin de l'année 1968, alors qu'Eva HESSE se sait condamnée, c'est désormais Jonathan SINGER, Bill BARRETT et David MAGASIS qui l'ont aidée ou qui ont intégralement réalisé les pièces en suivant ses dessins⁶²³.

Son œuvre connaît plusieurs évolutions qui se manifestent à travers son approche des formes géométriques et aléatoires, allant jusqu'à impacter son usage des matériaux. Le plus souvent elle met en œuvre un contraste entre le dur aux qualités structurantes appréhendées comme viriles et le flexible plus souvent associé au féminin et qui a pris plusieurs formes. Dans ses sculptures *Vertiginous Detour*, *Untitled (Three Nets)* ou encore *Not Yet*, toutes trois réalisées en 1966, elle utilise des filets suspendus contenant des masses sphériques dont la soumission à la pesanteur est graduellement soulignée. Le poids de la grosse sphère (plus de 40cm de diamètre) en plâtre et papier mâché contenue dans *Vertiginous Detour*, est accusé par la tension du filet soutenu par une double corde. La vanité de l'effort de contention est figurée par les ficèles qui s'échappent du filet et dont le désordre apparaît comme le prolongement organique de la sphère. Dans *Untitled*, au contraire, les trois filets sont accrochés à trois points d'attaches différents et les masses, moins sphériques que vaguement patatoïdes, sont désormais en papier-mâché lesté. La présence des poids est suggérée par la façon dont les filets épousent les formes qu'ils contiennent et par la déformation de leur trame. *Not Yet* repose sur un principe similaire, avec encore plus de filets, des formes imparfaites et des poids dissimulés. Cependant, cette fois-ci, elle oppose au filet noir des masses en sac *plastique* et en fibres de polyéthylène. Les masses blanches, imparfaites et duveteuses apparaissent à la fois comme de molles évanescences et de pesantes corporéités.

Ses œuvres suivantes rejoueront pour partie ce processus de superposition des matériaux. Pour *Laocoon*, la perfection de la structure en tube PVC fabriquée par Ray DONARSKI est entièrement recouverte d'une couche irrégulière de papier-mâché. La perception de la régularité des cubes ou des échelles est altérée par la présence des cordes qui s'enroulent autour de ces structures. Une sensation d'irrégularité amplifiée par l'asymétrie axiale puisque le premier élément horizontal intervient à quelques centimètres du sol alors que les derniers barreaux s'arrêtent bien avant la fin des montants verticaux. La taille de ces modules répond

⁶²¹ Cet artiste peintre et sculpteur, époux de Mary Lou DONARSKI, avait étudié à la Art Students League of New York en même temps que Lee BONTECOU, il habitait *Hester Steet* à quelques pas de *Bowery street* ou se situaient l'appartement et le studio d'Eva HESSE (qui étudiait au *Institute of Fine Art* ; New York University).

⁶²² En 1967 Eva HESSE est sollicitée par la professeure et historienne de l'art Ellen H. JOHNSON (1910-1992, Etats-Unis) pour présenter ses dessins en tant qu'artiste invitée à *Oberlin College*, où se situe le *Allen Memorial Art Museum*, l'institution qui conserve désormais les archives Eva Hesse. Un patrimoine archivistique essentiellement constitué du don de sa sœur Helen et des documents trouvés par Gioia TAMPANELLI, une amie d'Eva HESSE, dans l'atelier de cette dernière.

⁶²³ La mémoire de ces collaborations a été transcrite par Bill BARRETT, cet ancien étudiant de la *School of Visual Arts*, New York où Eva HESSE, enseignait à temps partiel entre 1968 et 1969 est devenu son assistant.

Bill BARRETTE, *Eva Hesse: Sculpture*, [Cat. Raisonné], éd. Timken, New York, 1989.

également aux possibilités spatiales et matérielles de son atelier. Ces cordes qui sont comme autant de serpents qui montent et descendent, dégringolent ou escaladent. Il s'agit du seul exemple de sculpture d'Eva HESSE utilisant ce type de tube, plus tard, dans *Accretion* ou *Expanded Expansion*, elle privilégie désormais la fibre de verre renforcée, un choix qui lui permet d'obtenir un effet de transparence. Ces tubes sont des structures incertaines, elles sont adossées au mur car elles ne peuvent se tenir droites par elles-mêmes, de plus leur transparence, si elle n'ôte rien à leur rigidité réelle, évoque une immatérialité peu compatible avec leur rôle structurant.

La rythmique d'*Accretion* est à son tour perturbée dans *Expanded Expansion* où les mêmes modules en fibre de verre renforcée de résine polyester sont désormais associés aux textiles peints avec plusieurs couches de latex selon le procédé que l'artiste avait déjà utilisé dans *Aught*. Des pièces horizontales deviennent verticales, et la précarité du soutien offert par les pôles est soulignée par la façon dont les pans s'affalent de leur support. La souplesse de ce matériau aux allures de voile rappelle les emballages de l'artiste CHRISTO par sa propension à s'adapter à l'espace. Elle peut tout aussi bien suivre un grand mur que plusieurs, drapant ainsi toute une pièce. Cet ensemble peut être rapproché des *Skinings (Häutungs)* réalisés Heidi BUCHER dans les années 1970. L'artiste suisse proposait alors de vastes installations par suspension de textiles enduits de latex. Cependant alors que les propositions d'Eva HESSE demeurent essentiellement abstraites, celles d'Heidi BUCHER sont les moulages de boiseries intérieures, sorte de peau fantomatique des bâtiments dont ils portent l'empreinte. Les deux artistes produisant à leur manière une tension entre évanescence et monumentalité. L'emploi de pans, de plaques, de fils, de cordes, de tubes, permet de constituer rapidement de grands volumes économes en matières premières. Les œuvres d'Eva HESSE et de Heidi BUCHER demeurent néanmoins essentiellement différentes dans leur rapport au mou et la structure. Au sein des installations de l'artiste suisse, les éléments sont soutenus par le haut grâce à des suspensions discrètes et à des bois de bambous dissimulés dans l'ourlet supérieur du textile, permettant à l'ensemble de conserver une certaine forme.

Dans *Expanded Expansion*, il n'y a plus de fils permettant de soutenir les pans depuis le plafond. Les textiles enduits de latex sont solidaires des pôles verticaux qui sont eux-mêmes adossés de façon précaire au mur. Cette solidarité du dur et du mou rend le flexible tout aussi structurant que le rigide. Cet ensemble est pareil à un colosse au pied d'argile, immense, charismatique mais fragile. Un jeu de tension qui, selon Ellen H. JOHNSON, relèverait cette fois-ci moins d'une opposition entre le dur et le mou qu'entre l'ordre et le chaos⁶²⁴.

Dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW, le mou peut également être perçu comme un vecteur de désordre, mais ce dérèglement se fait moins rythmique et abstrait. Cette artiste a exploré un autre pan de la *soft sculpture* à travers son emploi de la mousse de polyuréthane mais aussi par l'esthétique de la coulure et du comestible qui font partie intégrante de son imaginaire formel.

Lee BONTECOU est l'artiste dont la tension vers la *soft sculpture* est la moins perceptible, néanmoins son rapport à l'image témoigne d'une imprégnation de plusieurs esthétiques au sein desquelles le dessin occupe une place prépondérante. Son dessin, qu'il soit graphique

⁶²⁴ Ellen H. JOHNSON, "Order and Chaos from the Diaries of Eva Hesse", *Art in America*, vol 71, n°6, 1983, p. 110-118.

ou sculptural, se focalise sur l'hyper-description et les structures. Une façon d'envisager les formes qui pourrait, en première intention, sembler être plus ou moins conforme au naturalisme. Mais l'imbrication des formes qu'elle développe a quelque chose à voir avec la luxuriance des dessins de l'Allemand Ernst HAECKEL (1834-1919 Allemagne). Un biologiste qui, outre ses compétences en anatomie comparée, avait développé un sens du dessin donnant une plasticité sans précédent aux représentations de la nature grâce à ses dessins précis des micro-organismes, des orchidées, des méduses, des chauves-souris, etc. Cette iconographie colorée, marquée par une mise en emphase de la symétrie, se popularise par la publication des cahiers *Kunstformen der Natur* (*Formes artistiques de la nature*) initialement publiés entre 1899 et 1904. Si ses théories scientifiques et sa pensée sont aujourd'hui sujettes à caution son héritage esthétique se perpétue encore aujourd'hui. Quelque chose de l'imbrication des formes, leur donnant l'aspect d'un corps en croissance à partir d'un point ou d'un axe central est présent dans le travail de Lee BONTECOU. Mais aussi dans certaines œuvres du psychédélisme dans lesquelles dialoguent du vivant à plusieurs échelles et en dehors de tout système perspectif. Certaines fleurs de Lee BONTECOU ont en ce sens des points commun avec celles dessinées par des artistes comme Isaac ABRAMS (né en 1939, Etats-Unis) dans *All Things Are One Thing*⁶²⁵.

Quant à Liliane LIJN, si le tournant vers le *soft art* ne s'amorce véritablement que vers la toute fin des années 1970, sa pratique est en lien avec le mouvement et la fluidité, elle fait appel à différents matériaux, notamment à des fluides dans la série des *Liquid reflexions*.

III.1.2.2. Une hybridité des corps qui tend vers la représentation du *bas corporel*

L'amollissement de la matière, propice à l'épanchement, peut également être perçu comme une affirmation du principe matériel, une valorisation du surplus aux allures de farce. Les images et les formes déformées, méconnaissables, font office de passage pour de multiples glissements dont les bruissements répondent au pouls de la vie organique. En mêlant certains avatars issus de la culture populaire à des *topoi* naturalistes, les représentations du *bas corporel* brouillent les classifications et alimentent le lexique de la créature hybride, moins contre-nature qu'*extra-ordinaire* ou risible. Ainsi que le définit en creux Mikhaïl BAKHTINE :

« A la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes ramifications et excroissances [...]. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans des actes tels l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. C'est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c'est un

⁶²⁵ En couverture de Robert E. L. MASTERS, Jean HOUSTON, Barry N. SCHWARTZ et Stanley KRIPPNER, *L'art Psychédélique*, éd. Robert Laffont, Neuilly-sur-Seine, 1968.

maillon dans la chaîne de l'évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l'endroit où ils se joignent, où ils entrent l'un dans l'autre »⁶²⁶

Mikhaïl BAKHTINE, 1970

Des caractéristiques qu'épousent notamment les productions d'Alina SZAPOCZNIKOW et d'Eva HESSE par leur esthétique de l'incomplétude, de la dépendance, de l'excès et de la mutation. *Laocoon* mis à part, aucune sculpture d'Eva HESSE ne tient seule, elles sont dépendantes de suspensions et d'appui additionnels. Celles d'Alina SZAPOCZNIKOW mettent en scène des équilibres précaires à l'exemple de *Piotr*, 1972, un moulage intégral grandeur nature de son fils dont le corps mi-hiératique, mi-abandonné a besoin d'un support pour maintenir son inclinaison. Le corps allongé du fils, son allure juvénile et sa chevelure le rapprochent d'une figure christique. Renversé, son corps est soutenu par d'invisibles forces, écho des peintures religieuses représentant la Vierge Marie portant le Christ dans la *Descente de croix* ou de la *Pietà*. La joie transpire des photographies qui témoignent de la fabrication de ce volume. Pourtant, entre les rigolades nées de la joie de créer, Alina SZAPOCZNIKOW se sait condamnée à plus ou moins brève échéance lorsqu'elle réalise cette œuvre. Dans ce portrait où elle ne figure pas, elle est comme la Vierge Marie invisible qui porte le corps de ce fils né de l'immaculée conception. Image d'un soutien et d'un amour indéfectible par-delà la mort, elle donne à voir une sensibilité aux accents humanistes de la pensée évangélique, en dehors de toute doctrine religieuse⁶²⁷. Ces sculptures qui ont besoin d'appui expriment non seulement une dépendance mais aussi une incomplétude radicale. Les volumes d'Eva HESSE, qui ne cessent d'invoquer l'accroissement dans nombre de ses titres, évoquent l'infini à travers leur principe modulaire, offrant ainsi aux spectateurs l'opportunité de prolonger mentalement indéfiniment le volume qu'ils perçoivent. À travers l'emploi de modules, en recourant au moulage et en jouant sur la sérialité, aussi bien Eva HESSE qu'Alina SZAPOCZNIKOW mettent en scène la création. Leurs œuvres s'articulent autour de l'engendré et de l'engendrement, même si cet engendrement peut naître d'une destruction ou la susciter. Un moule fabrique plusieurs pièces, une œuvre peut servir de moule pour un autre travail, un même principe ou des modules semblables peuvent être réutilisés mais composer une œuvre différente. Ces figures de l'engendrement ont également parfois une dimension sensuelle, sexuelle ou érotique qui été mainte fois

⁶²⁶ Mikhaïl BAKHTINE, Andrée ROBEL [trad.], *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. Gallimard, Paris, 2008, p. 35.

⁶²⁷ Alexandra SCHILLINGER, Piotr STANISLAWSKI, 2015, *op. cit.*

Piotr STANISLAWSKI s'inscrit en faux face à cette lecture christique de la sculpture qui le représente. Cette interprétation a selon lui beaucoup à voir avec la façon dont son beau-père avait scénographié ce volume lors de l'exposition rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Piotr STANISLAWSKI précise : « *Alina n'était pas religieuse, ni dans un sens, ni dans l'autre, ni juive, ni catholique, ni musulmane, ni rien. Avec du recul, c'était soit le hasard, soit la volonté de la part de quelqu'un d'aller dans ce sens là -religieux.* »

Sans aller jusqu'à cette question de la religiosité, la ressemblance entre *Piotr* et une figure filiale de la *Pietà* peut être appréhendée de manière plus laïque, en effet c'est une scène émouvante qui peut susciter une identification populaire, par-delà les obédiences. Il existe plusieurs exemples de sculptures de *Pietàs* Laïques, notamment celle de Paul NICLAUSSE à Metz. Dans cette œuvre, ce sculpteur qui a été le professeur d'Alina SZAPOCZNIKOW aux Beaux-arts de Paris en 1948, reprend le motif de la *Pietà* pour la création d'un monument aux morts où la figure de la mère est une allégorie de la Patrie tandis que le fils est un soldat défunt ou blessé.

soulignée par la critique⁶²⁸ mais plus ou moins assumée par l'artiste elle-même⁶²⁹. Si à l'aune de l'analyse du travail de Claes OLDENBURG⁶³⁰ Eva HESSE reconnaît que « *la répétition infinie peut être considérée érotique* »⁶³¹ ce sont d'autres aspects de la sérialité qu'elle affirme vouloir explorer. Avec un mélange de sérieux et de jeu, elle écrit ainsi :

“*SERIES SERIAL : SERIAL ART,
IS ANOTHER WAY OF REPEATING ABSURDITY.*”⁶³²

Alors que dans sa vie elle se sent parfois chanceler, écrivant par exemple « *Il n'y a absolument rien que je ressente comme stable ou adéquat.* »⁶³³, dans son œuvre la série devient le lieu d'un dialogue réjouissant entre l'ordre et le désordre. Elle met en œuvre un contraste systématique entre des valeurs antagonistes, tel que le dur et le mou, l'ordre et le désordre, jusqu'à l'absurde et au grotesque. Une mise en dérision qui la singularise du sérieux des œuvres du minimalisme et a parfois été perçue comme une forme de *catharsis*. La dépendance aux autres dont elle souffre se meut en geste artistique dans ses sculptures. Elle transforme ainsi son angoisse existentielle en célébration amusée de l'absurde faite de

⁶²⁸ Le texte de médiation qui accompagnait la présentation de l'exposition *Eva Hesse Studiowork* à la Fundació Antoni Tàpies, décrit *Untitled (Berkeley Boat Bumpers)* 1968 en ces termes :

« *Lorsque Hesse a acheté des parre-battage en toile à un fournisseur de matériel maritime, elle les a recouverts de ficelles pendantes comme autant de poils pubiens.* »

“*When Hesse bought some canvas boat bumpers from a marine supplier she covered them with dangling strings like so much pubic hair.*”

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://fundaciotapias.org/en/exposicio/eva-hesse-studioworks/>

Briony FER, *Eva Hesse Studiowork* [cat. Expo. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Camden Arts Centre, London, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Art Gallery of Ontario, Toronto, University of California, Berkeley Art Museum], éd. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2009.

Lucy LIPPARD, *Eros Presumptive*, tapuscrit, 16 janvier 1967, archives Eva Hesse en ligne, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 1977.52.54.2A-L.

Anna C. CHAVE, “Eva Hesse: A “Girl Being a Sculpture””, in Maurice BERGER, Anna C. CHAVE, Maria KREUTZER, et al, *Eva Hesse: A Retrospective* [cat. Expo. Helen A Cooper, Yale University Art Gallery], éd. Yale University Press, New Haven et Londres, 1992, p. 99-117.

⁶²⁹ NEMSER Cindy, HESSE Eva, MOLESWORTH Helen, WEATHERFORD Mary, ENGLISH Darby, *Eva Hesse Oh, More Absurdity!*, transcription d'un entretien réalisé en 1970, Getty Center.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.getty.edu/recordingartists/downloads/transcripts/hesse.pdf>

“*HESSE: I think the circle was really very abstract. I could make up stories of what the circle means to [inaudible] to man, but I don't know if it was that conscious. I think it was a form, a vehicle. I don't think I had a sexual, I mean, or anthropomorphic or geometric or, you know— It wasn't a breast and it wasn't a circle representing life and eternity. Maybe on an unconscious level, but that's so opposed to say it was an abstract, you know, life symbol or it was a geometric— There you have the two opposite— an opposition.* »

⁶³⁰ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], *Eva Hesse Diaries*, 2016, op cit., p 853, OBERLIN 1977.58.28 -44 et 1977.52.77.57.

“*Oldenburg: as eroticisme his work is abstract / the stimuli arise from pure sensation rather / than direct association with object depicted*”

« *Oldenburg : bien qu'érotique son travail est abstrait / les stimuli proviennent d'une sensation pure plutôt / que d'une association directe avec l'objet représenté* »

⁶³¹ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *ibid.*, p. 854.

⁶³² Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], 2016, *ibid.*, p. 857

⁶³³ Cité dans Robert J. SEIDMAN, “Books : All About Eva”, *Art in America* [en ligne], 1^{er} août 2017.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/books-all-about-eva-63282/>

“*There is absolutely nothing I feel stable or adequate about.*”

formes érotiques et d'humour noir. Une opération de rire transgressive, où même le nihilisme est écorné. Hors d'elle après sa séparation avec Tom J. DOYLE, elle donne vie à la sculpture *Total Zero* et écrit dans son journal :

« *“Blank Zero”*

“Total Zero” voilà comment Sol [LeWitt] appelle la petite amie de T.J. [Tom J. DOYLE]

*Je devrais nommer ma pièce en pneu en hommage à sa vacuité. »*⁶³⁴

Eva HESSE, 1965

Concrètement son “hommage” rendu à celle qu'elle nomme “TZ” (abréviation de *Total Zero*) et qui partage désormais la vie de son ex-époux, a des allures d'annihilation symbolique. La sculpture *Total Zero* a une forme suggestive. Suspendue à une corde ou à une chaîne, elle est constituée d'un cercle noir évidé en pneu parcouru par une forme tubulaire qui s'accroche à elle, à la manière d'un cordon ombilical, d'un spermatozoïde ou d'un parasite. Dans l'atelier de l'artiste, cette sculpture, qui a l'air plus pesante que les autres, est suspendue aux côtés de plusieurs volumes, notamment *Several* (1965), *Vertiginous Détour* (1966) et *Long life* (1965) qui ont elles aussi une forme ludique –ronde ou oblongue– évocatrice d'un ballon. Si elle a utilisé les ballons de baudruche pour la fabrication de certains de ces volumes en cordes ou papier-mâché –tel que *Ingeminate*– elle a préféré opter dans *Total Zero* pour une superposition de matériaux : pneu caoutchouc, plastique, époxy, polyuréthane, métal, papier-mâché, peinture acrylique. Il y a dans cette superposition-même une expérience particulière des matériaux. Imperceptible dans l'objet fini, la nécessité de ce processus relève peut-être d'une nécessité intérieure de l'artiste ne pouvant se satisfaire d'une seule couche pour la figuration de ce vide. Cette sculpture n'existe plus aujourd'hui car elle a été détruite en 1970 à la demande de l'artiste, peu avant sa mort prématurée, à trente-trois ans des suites d'une tumeur du cerveau. Une requête qui relève peut être d'un geste de pardon, d'une volonté de maîtrise de l'image de son œuvre, à moins qu'il ne s'agisse d'un aboutissement carnavalesque semblable à la mise à mort de Monsieur Carnaval.

Ses nouages, ses couleurs indécises, ses formes parfois déchiquetées ont également ouvert à une appréciation de son travail comme relevant de l'abject. Anna C. CHAVE décrit *Contingent* (1969) non plus à la manière d'une peau légère, sorte de mue poétique et délicate, mais comme un vieux pansement ou comme la trace d'un dépècement⁶³⁵. Une lecture faisant basculer l'interprétation du travail d'Eva HESSE du côté du *bas* matériel, abject et grotesque. Néanmoins, il semble que le travail de cette artiste ne franchisse pas totalement la porte de l'infâme, elle explore la lisière, se tenant à distance du *joli* et de l'*ornemental* par son usage sensible des matériaux et des compositions mettant visuellement en scène une forme d'incomplétude. Une attitude qui la distingue des artistes du Minimalisme qu'elle

⁶³⁴ Eva HESSE, Tamara BLOOMBERG, Barry ROSEN [dir.], *Eva Hesse Diaries*, 2016, *op cit.*, p 473, 8 mars 1965, OBERLIN 1977.52.27.

« *“Blank Zero”*

“Total Zero” is what Sol [LeWitt] call T.J. [Tom J. Doyle] girlfriend.

I shall call my tire piece after in homage to her blankness.”

⁶³⁵ Anna C. CHAVE, “, in Maurice BERGER, Anna C. CHAVE, Maria KREUTZER, et al, 1992, *op. cit.*, p. 101.

“Contingent of 1969, while looking like a ghastly array of giant, soiled bandages or, worse yet, like so many flayed, human skins (distantly evocative of the Nazis' notorious use of human flesh to make lampshades) [...]”

côteie. Elle aussi travaille les formes élémentaires de la sphère et du cube, elle aussi s'empare des matériaux industriels, mais en optant pour des superpositions et pour une emphase du processus la conduisant à renouveler son approche du moule et à accepter voire à se laisser séduire par l'indocilité de matériaux tels que le latex. De même, sa mise en échec de l'arithmétique face au chaos, dans des sculptures emblématiques *comme Seven Poles*, atteste de son intérêt pour la thématique de l'*entropie* qui connaît alors une certaine actualité dans le milieu artistique. Cependant l'aspiration à la représentation du *bas* matérialisme et du *bas* corporel chez Eva HESSE connaît des limites évidentes. Entre autres à travers l'affirmation de la prépondérance du caractère essentiellement abstrait de son travail, dont l'expression corporelle, sexuelle, ne serait que fortuite ou l'émanation d'un inconscient psychique. Bien qu'éloignée des discours surréalisants, Eva HESSE a mené une longue thérapie comportant des rendez-vous réguliers avec son praticien et ayant un impact non seulement matériel mais aussi intellectuel dans son quotidien, au point que ses nombreux journaux intimes deviennent parfois le terrain d'une autoanalyse psychique. En niant le caractère corporel et sexuel elle a ainsi pu entériner ce que Georges BATAILLE appréhendait comme « *une consécration de la censure inconsciente, c'est-à-dire de la honte secrète et des lâchetés* ⁶³⁶ ».

Le rattachement de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW au *bas* matériel et au *bas* corporel est plus évident. La matière triturée, ses représentations du corps par morceaux, ses jeux d'hybridation ou encore son intérêt pour la laideur, le dégoulinant, le trivial ou le dégoutant font partie de son vocabulaire.

L'appréhension du corps sculptural par morceaux ne représente pas une innovation dans la seconde moitié du XX^e siècle. En France, le sculpteur Auguste RODIN (1840–1917, France) avait déjà largement contribué à la diffusion de l'esthétique du fragment corporel par son usage des abattis. Ces derniers, qui désignent originellement des fragments de matériaux issus de la démolition sont, dans l'œuvre de RODIN, une partie de modèle en plâtre obtenue par découpe. Le sculpteur, qui les collectionnait, pouvait par la suite employer ces éléments de corps partiels comme un catalogue de forme dans lequel puiser. Un pied, un bras ou une main pouvait être reproduit et employé dans plusieurs sculptures aux thématiques différentes. Ce sculpteur réputé était tout particulièrement apprécié par Alina SZAPOCZNIKOW, qui avait pu exposer à plusieurs reprises au *Musée Rodin* ou dans les jardins attenants. Si le travail d'assemblage ou de combinaison de parties est employé par RODIN, c'est vraisemblablement avant tout par pragmatisme car cela lui permettait de travailler plus vite et de réaliser plus facilement de grands ensembles. C'était une pratique également courante en peinture puisque des études de posture, d'expression ou de chevelure pouvaient être réemployées d'une peinture à l'autre. Dans le cas des portraits notamment, le modèle ne posait jamais tout du long de la réalisation, certains détails permettaient de singulariser la personne tandis que d'autres éléments reposaient sur une représentation plus stéréotypée. Néanmoins, dans les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, la déstructuration du corps et l'usage de ce qui pourrait être assimilé à des abattis ne relève pas uniquement du pragmatisme, il s'agit d'un geste esthétique.

⁶³⁶ Georges BATAILLE, « Dali hurle avec Sade », première version de « Jeu lugubre », *Œuvres Complètes II*, éd Gallimard, Paris, 1970, p.113 cité dans Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, 1996, *op. cit.*, p.46.

Dans un article publié dans la revue *Galerie Jardin des arts*, Jean-Jacques LEVEQUE enquête sur les nouveaux matériaux de la sculpture : les polymères. Daté de 1974, ce texte ne se fait nullement l'écho du récent choc pétrolier et se concentre sur ces *plastiques* qui sont utilisés par les artistes comme « matière brute » ou présents dans les volumes en tant qu'« objet manufacturé ». Les artistes qui les emploient font, selon ses dires, « *main basse sur le monde* » en reprenant et en interrogeant ces *objets-matériaux* au sein de leur travail artistique. Le geste d'appropriation est en lui-même significatif, car il présuppose que l'artiste veuille faire sien un objet industriel, fabriqué par une machine. Au contraire, parmi les artistes qui utilisent le *plastique* comme matière brute, il salue tout particulièrement les *Expansions* de CESAR. Il compare ces œuvres à des éruptions volcaniques issues d'un geste spontané qui laisse place selon lui à « [...] *la matière libérée, évoluant selon sa nature envahissant l'espace sans concept préalable, comme une évidence de la nature* ». La matière est donc livrée aux transformations de sa chimie organique, son processus d'expansion, son évolution s'apparentent à la croissance du vivant tandis que son rendu final, comparé à de la lave par l'auteur, agit à la manière d'un fragment de paysage. Il est une sédimentation, produit du temps et des événements terrestres qui bien qu'inerte est en interaction permanente avec le vivant qui l'habite ou le traverse. Dans cet article, Jean-Jacques LEVEQUE s'arrête également sur l'usage qui est fait des *matières plastiques* dans le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW. En laissant les empreintes de son corps et de celui de ses proches dans la résine de polyester, elle a employé cette matière technologique comme un « réceptacle » susceptible d'inventer « *une nouvelle peau : négatif de la vie, pétrification de celle-ci* ». Dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW les empreintes sont de natures variées. Ses sculptures réalisées par assemblages de moulages corporels donnent naissance à des corps impossibles, des corps qui n'existent pas. Sa tentative de mouler intégralement son fils adoptif Piotr est à l'origine d'une sculpture extrêmement hiératique. Les cheveux, les poils ont une apparence tout aussi solide et sculpturale que les autres parties de son corps, ils n'en miment pas la souplesse. Ici, elle a recréé par son travail de moulage ce fils qui n'est pas son enfant naturel, mais le résultat final n'est pas une sculpture hyperréaliste. Au contraire la coloration de la sculpture ne respecte pas la carnation du modèle, la technique de moulage employée a permis de créer un corps creux, sans organe ni fonctions organiques. D'ailleurs il est installé en équilibre précaire, adossé à un mur. La réalisation de cette sculpture a occasionné de nombreux déchets, des tirages imparfaits qui ont été employés à leur tour, pour la réalisation de l'*Herbier* corporel (*Kruźłowa*). Cet *herbier* tend à rapprocher des formes corporelles humaines à celles de la végétation. Il est également un travail de mise à plat du volume qui entraîne des distorsions et des découpes semblables à celles de pièces archéologiques tels que les masques mortuaires. Mais à la différence du *Masque d'Agamemnon*, les volumes initiaux de l'embossage n'ont pas été modifiés par leur séjour souterrain mais par le processus de démoulage ainsi que par un geste artistique d'abaissement ou d'écrêtage du volume.

De ce fait, la sculpture renonce pour partie à sa tridimensionnalité pour faire image. Ce passage à l'image n'est pas invisibilisé, au contraire, les sculptures de l'*Herbier* gardent la trace de cette volonté d'aplatissement : des bosses, des plis et des coupures sont visibles. Certaines découpes habilement placées rappellent que cet herbier humain a quelque chose à voir avec les écorchés, si ce n'est que cette fois-ci, ce n'est plus l'intérieur du corps qui est exposé, mais seulement la peau, le corps évidé sans os ni viscères. L'œuvre constitue donc un double enregistrement. Le premier, en creux, issu du moulage est le négatif physique du corps tandis que le second, mis en herbier, tend vers l'enregistrement. La mise en herbier

de la plante se fait usuellement par coupe du végétal vif, puis collage sur une planche pour s'assurer du bon positionnement et enfin un séchage sous presse. La plante ainsi traitée conserve une partie de ses couleurs et attributs, bien qu'elle ne soit plus vivante. Elle peut intégrer les planches d'un livre ou d'un cahier d'herbier permettant potentiellement une observation aisée, une collecte et une organisation. Les productions à la planéité incomplète s'assimilent à des reliefs qui ont été perçus comme un potentiel *chemin de croix* par Agata JAKUBOWSKA⁶³⁷. Fragments de polyester laiteux portant les traces de corps, ces pièces ont été agencées sur du médium peint en noir, une présentation communément employée pour l'exposition des vestiges de frises ou de reliefs gallo-romains. Une façon de magnifier la blancheur du marbre contrastant avec les tons sombres de la caisse américaine. Un soclage à la verticale qui donne à voir leur placement originel dans l'espace, au-delà des manques.

Cet herbier humain, propose une hybridation poétique humain-végétal. Entre le modèle et la trace l'écart se creuse, l'un se détachant de l'autre par sa dissemblance. La production de cet *Herbier*, est également liée à la fabrication d'autres sculptures. Elle réutilise des moulages préexistants voire des tirages insatisfaisants de précédentes sculptures. Son *Autoportrait Herbier* reprend le moulage thoracique déjà employé dans ses *Expansions Torse décapité* et *Plongée*, mais y ajoute les jambes de *Sketch I* et le visage des *Tumeurs personnifiées*. Ainsi tous ces moulages sont utilisés, il n'y a pas de déchet, même le « raté » peut être intégré à un autre projet⁶³⁸. Tout comme pour Eva HESSE, des sculptures donnent naissance à d'autres sculptures, la création crée à son tour. Cependant la question du « raté » est à mettre en lien avec les difficultés techniques inhérentes à la mise en œuvre de la résine de polyester. Pour que la réaction de polymérisation ait lieu, il est nécessaire de mélanger deux composés et éventuellement d'ajouter des colorants. La fabrication de la résine de polyester repose donc sur un art du mélange, dont le touillage est déterminant non seulement parce que seul un mélange homogène permet d'obtenir un degré de transparence optimum mais aussi parce que ce brassage de la matière occasionne un risque de bulles s'il n'est pas correctement réalisé. Une opération dont la technicité augmente lorsqu'il s'agit de préparer de grandes quantités de polymère. En comparant le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW avec celui de Sara HOLT, il est aisé de constater que l'approche des matériaux n'est pas la même. L'artiste états-unienne réalise surtout des petits volumes qu'elle construit patiemment par strates successives. En ayant à chaque fois une faible quantité de mélange, elle parvient à obtenir un résultat très homogène, presque sans bulle, dont la transparence est magnifiée par un important polissage. Dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW, la résine peut être transparente ou opaque, des bulles sont parfois visibles à la surface de certains moulages et le degré de polissage est variable. Nombre de ses volumes ont été renforcés par l'usage

⁶³⁷ Agata JAKUBOWSKA, Ewa KUCELMAN [Trad.], Monika MAZUERK [Trad.], "Kruźlowa and The Head of Christ by Alina Szapocznikow", *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, n°6, 2013, p. 119-131.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

https://www.academia.edu/41522553/Kru%C5%BCIowa_and_the_Head_of_Christ_by_Alina_Szapocznikow

⁶³⁸ Les deux films de Christopher TCHORZEWSKI, réalisés dans l'Atelier d'Alina SZAPOCZNIKOW à Malakoff peu de temps après sa mort en 1973, attestent de la présence de tirages imparfaits ou lacunaires dont un certain nombre sont réunis dans un sachet en *plastique* transparent. Sur les étagères de son atelier, des bris de polyester jouxtent des sculptures achevées suivant une mise en place qui semble être volontaire. De même plusieurs tirages de *Piotr* sont visibles.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://vimeo.com/28405709>

<https://vimeo.com/28404894>

de textiles, de laine, de gaze ou de fibre de verre, d'autres sont armés d'une structure métallique ou de grillage en assurant la résistance. Les différents traitements de résine dans les œuvres d'Alina SZAPOCZNIKOW sont le fruit d'une expérimentation, d'un jeu entre brillance et matité, tons criards et couleurs sourdes, transparence et opacité. Le fini brillant comme mouillé du *Dessert IV* ou de certains *Fétiches*, les font volontairement basculer vers le mauvais goût. Dans ses séries des *Desserts* et *Petits desserts* (1971) elle regroupe des éléments de moulage corporel colorés, brillants et comme dégoulinant dans des ramequins et des coupes. La présence des moulages identifiables s'apparentant dans ces compositions tout autant à une forme de cannibalisme du corps qu'à une invitation mentale à l'iconophagie⁶³⁹. Cette pratique séculaire, qui consiste dans le fait de manger des images, est connue dans plusieurs contextes –notamment, religieux, rituels, fétichistes– dans lesquels l'expérience visuelle de l'image ne suffit plus. Manger l'image ou ce qui l'a touchée est en incorporer le pouvoir, consommer l'image faite forme –une ostie, une galantine en forme d'oiseau exotique, un pain d'épice en forme d'humain– ce n'est pas seulement la détruire c'est en expérimenter la matérialité, la dimension sensorielle, sonore, gustative, olfactive, ce peut être la partager collectivement. Dans cette éventualité le rapport à l'image se déplace, il évoque un autre pan de la *soft sculpture*, l'art comestible, que développait notamment une amie d'Alina SZAPOCZNIKOW à la même époque, l'artiste Dorothée SELZ. La seule œuvre potentiellement comestible d'Alina SZAPOCZNIKOW ne l'est en fait pas⁶⁴⁰. Elle prend la forme d'une performance participative où les convives d'un diner –auquel elle ne peut se rendre du fait de sa maladie– sont invités à utiliser une plaquette de beurre comme cendrier⁶⁴¹. L'artiste avait réalisé plusieurs sculptures cendrier⁶⁴², mais celle-ci est particulière parce qu'elle propose une expérience de la liquéfaction de la matière, de l'annihilation de la forme. Cette image de la fonte et de la liquéfaction est également présente dans le projet de *Patinoire dans le cratère du Vésuve* qu'elle rédige en vue de sa participation à *Operazione Vesuvio*, qui proposait d'installer une compétition de patinage sur un miroir de glace

⁶³⁹ Jérémie KOERING, *Les iconophages, une histoire de l'ingestion des images*, éd Actes Sud, Arles, 2021.

⁶⁴⁰ Il s'agit de la suggestion d'une iconophobie, car en pratique les sculptures sont essentiellement appréciées à travers leur visualité.

⁶⁴¹ Lettre d'Alina SZAPOCZNIKOW à Annette MESSAGER, 1972, Archives Alina Szapocznikow, non datée, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1526.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/526/1464>

⁶⁴² L'atelier A avait sollicité la participation d'Alina SZAPOCZNIKOW pour une exposition dédiée aux cendriers. Une lettre de François ARNAL, accuse réception d'un projet de cendrier en verre déposé avec un visuel de « *Cendrier pour célibataires sadiques* » en résine de polyester, et deux photos de « *cendriers périssables d'ambiance* ».

Lettre de François ARNAL à Alina SZAPOCZNIKOW, Archives Alina Szapocznikow, non datée, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1809.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1747>

Lettre de François ARNAL à Alina SZAPOCZNIKOW, Archives Alina Szapocznikow, 3 mai 1972, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1810.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1748>

En 1969, l'artiste François ARNAL fonde l'atelier A., dont Pierre RESTANY rédige le Manifeste. Voué à la création de mobilier, il édite des modèles d'artistes notamment Hervé FISHER, Annette MESSAGER, César, etc. L'atelier ferme ses portes en 1975 après avoir donné naissance à plus de 200 modèles, dont une trentaine de cendriers. Parmi eux un « *Cendrier cancer* » signé Arman a été fondu en 1970. Françoise JOLLANT KNEEBONE, Chloé BRAUNSTEIN, *Atelier A, rencontre de l'art et de l'objet*, éd. Norma, Paris, 2003.

improvisé au cœur du volcan⁶⁴³. Une fantasmagorie de la déliquescence à la fois matérielle et corporelle. Les matières se changent en masses confuses qui défigurent la forme, les figures de patinage deviennent impossibles à réaliser. Pire, la glace artificielle créée dans la cavité ne peut résister à la lave naturelle et chaude du volcan. Promettant une mort certaine aux patineurs en tutu colorés et pailletés, ce drame est orchestré sous le rythme d'une musique entraînante. Cette situation absurde repose sur l'emploi de la glace, un matériau dont l'usage n'est pas sans faire écho au travail de son ami artiste d'origine Slovaque Alex MLYNARCIK⁶⁴⁴ (né en 1934). Cette proposition épouse également les attendus théoriques de son ami Pierre RESTANY par son aspect ludique, participatif, mais aussi parce qu'elle fait du réel un matériau de l'œuvre. Cependant cette œuvre plaisanterie présente une double tragédie. Celle de la mort certaine des patineurs mais aussi, la possible comparaison entre les dépouilles antiques de Pompéi et celle de ces hypothétiques contemporains dont la mort en plein amusement pourrait incarner la société du spectacle qui est la leur.

Les *Cendriers d'ambiance* qu'elle proposent reprennent cette dimension participative et ludique. En effet qui pourrait vouloir parfumer son intérieur au mégot et au tabac froid en en diffusant l'odeur dans un corps gras ? Cette expérience est également celle d'une modification ou transformation de la matière. Ici, la plaquette de beurre parfaitement moulée fond sous l'assaut des brûlures, elle passe de solide à liquide, l'aliment devient inconsommable, il est gâché par son usage en tant que cendrier –gras et cendres fusionnent. Ces motifs de la fusion, de l'amalgame sont omniprésents dans ce travail sculptural où les enveloppes corporelles ne sont jamais tout à fait impénétrables ni à l'extérieur, ni à leur vitalité organique. Une caractéristique qu'elle partage avec l'œuvre d'Eva HESSE dont de nombreuses sculptures reposent sur l'emploi de tubes ou de structures ouvertes, évoquant les frontières poreuses entre la forme et le monde. Les précédentes sculptures cendrier d'Alina SZAPOCZNIKOW n'étaient pas en beurre mais en résine de polyester luisante, moulée en forme de visage, de ventre ou de sein. Outre l'aspect kitsch de cette obsession de l'objet, *Le Cendrier de célibataire I*⁶⁴⁵ (1972) tend vers l'abject. Il prend la forme d'une figure gémellaire, sorte de Janus féminin et parcellaire. Chacun des deux visages est coupé à la naissance des narines, comme brisés, ils exposent l'intérieur de la tête. Cette dernière est emplie de mégots de cigarettes et d'allumettes consumées, englués dans une résine transparente et brillante, comme salie par la cendre. Les deux visages qui le composent sont différents, ils présentent les mêmes couleurs, mais ne sont pas issus du moulage de la même

⁶⁴³ *Operazione Vesuvio* est une exposition itinérante dont Pierre RESTANY est le curateur, elle a lieu en 1972 à la Galleria Il Centro, à Naples.

Alina SZAPOCZNIKOW, Patinoire dans le cratère du Vésuve, 1972, n° 7380.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7319>

Liliane FROGER, « L'Art japonais autour de 1970 : technologie, environnement, matière », *Critique d'art* [en ligne], n°50, 2018.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://doi.org/10.4000/critiquedart.29351>

⁶⁴⁴ Alex MLYNARCIK avait organisé en 1970 le premier *Snow Festival* lors de l'exposition *Multiplés realities*. Proposant à un large public des expériences artistiques ludiques et éphémères.

Alex MLYNARCIK, qui est probablement le modèle de la sculpture *Alex* réalisée par Alina SZAPOCZNIKOW, était proche de l'artiste polonaise avec laquelle il avait déjà été exposé notamment lors de *Inter-étrennes* un événement qu'il avait organisé avec Liliane VINCY et Pierre RESTANY.

Alex MLYNARCIK fait partie des artistes exposés lors de l'*Operazione Vesuvio*.

⁶⁴⁵ Cette sculpture est présentée lors de l'exposition *Cendriers et projets de cendriers* à la galerie de l'Atelier A., novembre 1972- janvier 1973, dont le commissariat était assuré par François ARNAL.

personne, l'un est souriant⁶⁴⁶, l'autre exprime une moue, les commissures de la bouche sont infléchies vers le bas⁶⁴⁷. Il s'agit ici d'une sculpture contenant les restes d'un cendrier, mais qui n'est pas fonctionnelle. Cet objet dont le cou gracile fait office de piédouche suscite le dégoût par l'accumulation des déchets de combustion qui l'emplissent. Les visages blêmes qui le composent ont les lèvres si pâles qu'elles sont évocatrices d'un cadavre. Une sensation qui contraste avec ses autres moulages de bas de visages réalisés pour des séries telles que les *Sculptures lampes* dans lesquelles le traitement des lèvres en valorisait toujours la féminité par un traitement coloré. Ici, la violence latente produite par le morcellement du corps est accrue par la présence inhabituelle de la pointe du septum, accusant l'absence de nez. Le second *Cendrier de célibataire* (1972) a été pensé différemment, cette fois-ci les mégots ne sont pas inclus dans l'œuvre, la sculpture pourrait être fonctionnelle. Le réceptacle des cendres en forme de sein est posé en équilibre sur un support arqué : un moulage de ventre dont le nombril est visible. En termes d'usage, il est envisageable que le ventre ait été pensé comme une zone contre laquelle écraser sa cigarette avant de la jeter dans le creux du sein. Cette possibilité convoque un sadisme symbolique mais non dénuée d'humour. Un tel cendrier nonchalamment posé sur une table est forcément sujet de conversation. Bien qu'il soit peu probable que le modèle original ait été utilisé comme cendrier, sa dimension d'objet appelle à l'interaction, une composante non négligeable dans un contexte créatif qui valorisait un art accessible et participatif. C'est tout autant pour son caractère trivial que convivial que le cendrier a été choisi dans un contexte où le tabagisme est largement installé dans les pratiques sociales⁶⁴⁸. Mais si ce sein cendrier aurait pu porter à la plaisanterie dans certaines circonstances, la multiplication, des fesses, seins, bouches, ventres et phallus dans son œuvre a pu être jugée obscène. Ce fut notamment le cas lors de la présentation à la vente par l'étude Binoche en 1972 de la *Fiancée folle blanche* (1971), une statuette en résine de polyester représentant une femme nue appuyée sur un sexe en érection stylisé et de couleur rose tendre⁶⁴⁹.

⁶⁴⁶ Modèle non identifiée, mais il ne s'agit pas de la bouche de l'artiste, cette pièce n'est pas matériellement un autoportrait.

⁶⁴⁷ Le modèle de moulage avec une grande bouche non souriante, à l'arc de cupidon peu marqué, semble similaire à la *Sculpture-Lampe VIII*, vers 1970, avec sa lèvre supérieure plus mince et sa lèvre inférieure marquée d'un pli central, il pourrait s'agir de la bouche de l'actrice Julie CHRISTIE.

⁶⁴⁸ La « loi Veil », n° 76-616 du 9 juillet 1976 est la première à lutter contre le tabagisme en France. Elle impose des restrictions aux publicités pour le tabac, un message signalant « abus dangereux » et une interdiction de fumer dans certains lieux publics tels que les hôpitaux et les écoles.

⁶⁴⁹ Le commissaire-priseur Jean-Claude Binoche, de l'étude Binoche, a été le commissaire de l'exposition *Travaux d'aujourd'hui* au Palais Galleria à Paris, du 29 février au 9 Mars 1972. Les pièces exposées faisaient par la suite l'objet d'une vente aux enchères. La pièce qui a failli être retirée de la vente en raison de son sujet est finalement maintenue, mais son prix au marteau n'atteint pas le prix de réserve fixé par l'artiste.

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon de lettre adressée à Maître BINOCHÉ, non daté, 1972, archives Alina Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1749.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1687>

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon d'une lettre tapuscrite pour Maître Laurin, 16 Mars 1972, archives Alina Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1833.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1771>

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon d'une lettre tapuscrite pour Maître Jean Binoche, 17 Mars 1972, archives Alina Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, n°1834.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1772>

La représentation du *bas corporel* et du *bas matériel* dans l'œuvre d'Alina Szapocznikow prend donc plusieurs aspects depuis l'intégration de déchets ou de rebuts à la représentation de parties corporelles dévalorisées, jugées triviales ou grotesques. En effet, outre l'emploi de beurre ou de mégots, cette artiste produit également une série de *Photo-sculptures* dans lesquelles des chewing-gums mâchés, portant des traces de dents et de mastication, accèdent au statut de sculpture à travers la prise photographique. Ici le produit de grande consommation, symbole d'une américanisation de la société européenne de l'après-guerre, est craché avant d'être mis en scène. À ces matériaux excrémentiels répondent des choix de sujets qui font écho à la vie organique notamment dans *Ça coule en rouge*. Une œuvre qui évoque explicitement les menstruations dans un volume de grand format où l'intégration d'une colonne cannelée fait écho à la sculpture classique mise en ordre dans le décor architectural. C'est donc une œuvre de contraste qui détourne le vocabulaire classique pour le confronter à un sujet, des matériaux et une esthétique qui ne le sont pas. Dans cette sculpture qui parle de la liquéfaction du corps, la silhouette dégouline de la colonne en un mouvement serpentin. Ce volume prend l'apparence d'un humain monopode qui a une culotte en guise de tête et dont le corps a la forme d'un intestin constitué à l'aide de bas nylons et de chaussettes rembourrés. Aux trois extrémités se reconnaissent une culotte, un pied et un moulage de ventre avec nombril, soit trois parties associées au *bas corporel*.

D'autres œuvres mettent également en emphase ce corps trivial notamment dans les *Fétiches* où des seins, des pieds, des bouches, des fesses sont reconnaissables. Une célébration volontaire, comme atteste le titre provocateur de l'un d'entre eux : *Fétiche VI, La chemise, requiem pour le cul*. Cette plaisanterie aux accents de blasphème fait se rencontrer *le requiem*, une musique sacrée vouée à la célébration des morts et une expression française imagée. « Comme cul et chemise » est sans doute ce qui a servi de détonateur à cette création en 1971. Ce titre forgé à partir d'un jeu de mot grivois incarne une mise en dérision absurde du geste de nomination de l'œuvre. Cette méthodologie n'est sans doute pas étrangère aux actions du groupe Panique dont faisait partie le mari d'Alina SZAPOCZNIKOW, Roman CIESLEWICZ, mais aussi son ami proche, l'artiste Olivier O. OLIVIER. L'expression « cul et chemise » part de cette intimité entre le corps et le vêtement pour incarner une métaphore de l'amitié. Pourtant un dernier tour ajoute à la confusion dans cette œuvre. En choisissant le déterminant « le », elle ne se focalise plus seulement sur la partie anatomique dont il est question dans l'expression imagée pour évoquer plus largement la sexualité, « le cul ». Dans cette sculpture, une chemise blanche au plissé baroque est maintenue dressée par l'ajout de résine. Sa disposition générale évoque un corps décapité en *contrapposto* avec les bras levés en orant. À ses pieds une forme rebondie évoque la pomme d'une fesse conférant une consonance morbide à cette création dans son jeu entre vertical et horizontal.

III.1.2.3. Du vitalisme à la représentation de la maladie, du macabre, de la mort et du tombal

Le caractère non-dégradable du *plastique* a creusé un sillon vers des formes artistiques particulières. La contrefaçon de la mort et de la maladie compte parmi les curiosités qu'il a occasionné. Ces deux états que sont la mort et la maladie n'apparaissent plus nécessairement dans ces volumes comme des versions dégradées de la vie mais acquièrent une dimension grandiloquente qui valorise la destruction comme lieu de l'engendrement vital ou se décline en une parodie de la figure du deuil telle qu'elle est socialement normée.

Refuser la mort est un archétype de la littérature et du cinéma que l'on retrouve à travers les personnages de morts-vivants, de zombies et de vampires. Toucher au repos de la mort, tel qu'il est appréhendé culturellement, profaner le cadavre, sont des tabous auxquels se sont attaqués de nombreux auteurs de la peur, de l'étrange et de la dystopie. Parmi eux, Raymond ROUSSEL fait inventer la « resurrectine » (une substance permettant de ramener temporairement à la vie un être décédé) à l'un des personnages de *Locus Solus* (1913), le scientifique Martial Canterel. René BARJAVEL propose quant à lui, dans *Ravage* (1943) une société du progrès scientifique et des technologies où les familles gardent leurs ancêtres morts en milieu réfrigéré dans leurs maisons ou appartements. Faire du cadavre un acteur de l'histoire constitue tout autant une exaltation de la mort qu'une expression sadique. Des caractéristiques dérangementes qui se retrouvent dans la production sculpturale en *plastique* des années 1960 et 1970.

Ainsi Evelyne AXELL (née DEVAUX, 1935-1972, Belgique), a laissé inachevé une installation intitulée « Musée archéologique du XX^e siècle » (1970) offrant une réflexion singulière sur le *plastique*. Cette artiste dont l'œuvre teintée de pop art évoque le surréalisme belge, avait conçu ce projet pour la *Galleria Apollinaire* de Milan⁶⁵⁰. Dans une note d'intention, l'artiste présente son archéologie du présent en ces termes :

« Ce musée archéologique du XX^e siècle était centré sur le département « Âge du Plastique (2^e Millénaire après J.-C.) ». Il se présentait comme le « résultat des fouilles entreprises dans le Tumulus dit “ d'AXELL ” (Nord Ouest du Continent Asiatique dans la région anciennement appelée “ EUROPE ”)

Pour échapper à toute fausse interprétation sur la civilisation de cette époque lointaine, l'Intéressée s'est chargée elle-même de rassembler tous les objets précieux de cette salle.

L'Ensemble constitue ce qu'on appelait aux environs [sic] de 1970 un “ ENVIRONNEMENT ” »⁶⁵¹

Éveline AXELL, vers 1970

Cet environnement jouait avec les codes de la scénographie muséale pour proposer une œuvre immersive. Dans une salle presque carrée, dont le centre est occupé par une confortable banquette ronde juchée de fleurs artificielles, le public est invité à suivre un parcours pédagogique édifiant. Il longe un panneau explicatif sur le *plastique* puis avance progressivement vers « *La Vénus aux plastiques* » une « *œuvre originale (1970 ?) d'Axell* ».

A mi-chemin entre le produit de fouille et l'œuvre d'art, la *Vénus aux plastiques* est « sacralisée » au fond de l'espace, bien centrée, protégée par un cordon de sécurité et

⁶⁵⁰ Il s'agissait alors d'une galerie très en vogue. Portée par la collaboration de Guido LE NOCI (1919, Italie – 1981, Angleterre) avec le critique d'art Pierre RESTANY (1930–2003, France), elle avait accueilli Yves KLEIN en 1961, CHRISTO en 1963, Daniel BUREN en 1968.

⁶⁵¹ Bernadette BONNIER, Véronique CARPIAUX, Jean-Michel FRANÇOIS, et al., *Evelyne Axell, From Pop Art to Paradise/ Le pop art jusqu'au Paradis* [cat. Expo. Namur Musée Félicien Rops et Maison de la Culture, éd. Somogy, Paris, 2004, p.15-23.

accompagnée d'un panneau de médiation consistant à propos du contexte de création. Elle est directement mise en confrontation avec une de ses copies réalisées au XXI^e siècle. Une porte ouvre sur un cabinet de petite taille, où seuls quelques privilégiés peuvent, moyennant finance, accéder à l'exposition des œuvres érotiques d'AXELL. Dans la salle principale, l'exposition continue, une première vitrine rassemble l'ensemble des objets en « *plastique* » trouvés dans le « *tumulus d'Axell* » puis une seconde livre aux yeux de tous la momie plastifiée d'Axell elle-même.

Ce projet est complexe, il renvoie aux critiques adressées par les artistes aux institutions muséales et galeries au tournant des années 1960⁶⁵², il fait notamment écho au « *Musée d'art moderne, Département des Aigles* », lieu d'art autoproclamé de l'artiste belge Marcel BROODTHAERS (1924-1976)⁶⁵³. Evelyne AXELL en reprend le dispositif –une critique de la marchandisation des œuvres rendue perceptible par la présence de la boutique de musée dans la salle-même de l'exposition et par la présence de gardiens motivés par l'appât du gain– mais semble aller vers une conception moins élitiste du musée⁶⁵⁴. Son musée archéologique du XX^e siècle existe comme un dispositif normatif, le sens de visite est réglementé, l'attitude corporelle du visiteur est déterminée de même que la présence forte des panneaux de salle standardise la compréhension intellectuelle des objets présentés.

Cette artiste, très investie dans le travail des polymères dans son œuvre, mène également ici une réflexion sur les matériaux qu'elle utilise. Elle fait remonter son ère du *plastique* au

⁶⁵² BUREN Daniel, « Fonction du Musée », dans *Function of the Museum* [cat. expo.], éd. Museum of Modern Art, Oxford, 1973.

ZABUNYAN Elvan, « *Artistes versus musées, enjeux d'une pensée critique* », *Cahiers philosophiques*, 2011, n° 124, p. 66-83.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2011-1-page-66.htm> consulté le 28-07-2017

POULOT Dominique, BENNETT Tony et MCCLELLAN Andrew, « *Pouvoirs au musée* », *Perspective* [en ligne], n°1, 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://journals.openedition.org/perspective/460>

⁶⁵³ Barbara HESS, « Über Evelyne Axell im Museum Abteiberg, Mönchengladbach », *Texte zur Kunst*, n° 83, septembre 2011, p.196.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.textezurkunst.de/83/lorigine-du-pop/>

« *Vielleicht auch als Reaktion auf eine männlich dominierte Kunstwelt konzipierte Axell 1972 ein fiktives Museum, deren Gegenstand sie selbst war: In ihren farbigen Entwurfszeichnungen zu einem "Musée Archéologique du xxème Siècle, Département: Age du Plastique" (Axell hatte 1968 an Broodthaers' Einweihung seines Brüsseler "Musée d'Art Moderne" teilgenommen) skizziert sie sich humorvoll mal als "plastifizierte Mumie", mal als "Venus aux plastiques" und inszeniert Fundstücke aus dem "sogenannten Axell-Hügelgrab in einer ehemals als ‚europa‘ bezeichneten Region". So gesehen, kam Axells Wiederentdeckung im Zeitalter des Narzissmus bei allem Weitblick früher als von ihr selbst erwartet.* »

« *C'est peut-être en réponse à un monde artistique dominé par les hommes qu'Axell a conçu en 1972 un musée fictif dont elle était elle-même le sujet: dans ses dessins colorés du Musée Archéologique du XXème Siècle, Age du Plastique (Axell avait été en 1968 à l'inauguration de l'œuvre de Broodthaers à Bruxelles), elle se dessine avec humour tantôt comme une «momie plastifiée», tantôt comme une «Venus aux plastiques» et met en scène des pièces trouvées dans le tumulus d'Axell venu de cette région autrefois connue sous le nom d'«Europe». En ce sens, la redécouverte d'Axell à l'âge du narcissisme, en toute prévoyance, est arrivée plus tôt qu'elle ne l'avait prévu. »*

⁶⁵⁴ Le « *Département des Aigles* » jouait déjà avec les notions de « copie » et d'œuvre historique avec d'une part le rôle joué par les cartes postales et d'autre part l'importance accordée à son faux musée d'objets du XIX^e. Ce qui singularise la démarche d'AXELL, c'est moins le regard archéologisant que l'on trouvait déjà dans les œuvres des Nouveaux Réalistes et notamment celles d'ARMAN, que sa compréhension d'un tourisme culturel de masse.

deuxième millénaire après J.-C., elle fait donc abstraction de tous les polymères utilisés au moins dès l'antiquité égyptienne, composés de résine, de colle, d'os, de caséine, d'albumine, etc. Les archives ne permettent pas de connaître le texte exact qu'elle avait imaginé pour ce musée. Il est difficile de savoir quelle était sa connaissance réelle de l'histoire des *plastiques*. Le « *Tumulus d'Axell* » semble fonctionner comme une « *capsule spatio-temporelle* », un « environnement » typique des années 1970 où AXELL elle-même sert d'étalon à la compréhension de l'Europe à « *l'âge du plastique* »⁶⁵⁵. L'œuvre d'AXELL rend explicite la conscience qu'ont certains artistes de l'historicité du *plastique* et de ses usages dans la vie quotidienne. Cependant cette « conscience » demeure pour partie insondable, imbriquée dans des récits subjectifs, des sensations individuelles, cette pensée n'est peut-être guère plus qu'une « *incomplétude en procès de production* »⁶⁵⁶. La conscience aiguë qu'a AXELL de cet « *âge du plastique* » se manifeste à la fois dans les domaines de l'art, de l'objet et du corps. L'œuvre phare de cette exposition demeure la « *Vénus aux plastiques* », une œuvre non réalisée⁶⁵⁷ d'AXELL, dont il existe seulement un dessin d'intention⁶⁵⁸.

La *Vénus aux Plastiques* est nue. Autoportrait de l'artiste, elle porte des lunettes et une abondante chevelure, elle est identifiable à ses attributs : différents échantillons de *plastiques* qu'elle tient de sa main droite. Cette œuvre d'AXELL peut être perçue comme un indice du développement populaire de l'appellation « *plastic age* » ou « *âge du plastique* », des notions qui apparaissent plus souvent dans la littérature savante comme un corollaire de « *l'ère du pétrole* » ou de « *l'ère industrielle* ». Cependant la « *Vénus aux Plastiques* » ne constituait pas l'attraction principale de ce tumulus factice. Elle était supposément éclipsée par la présence de la momie plastifiée d'Evelyne AXELL. Cette œuvre est elle aussi demeurée à l'état de projet mais elle fait écho à la plastification des corps déjà anticipée par Roland BARTHES. Cette proposition artistique est déroutante car ce qui pourrait être une œuvre sérieuse, la valorisation d'une momie et des découvertes archéologiques, se transforme en une douce parodie qui souligne le faux sens du sacré de l'époque contemporaine. Tous les détails de ce projet d'envergure élaboré en 1970 s'appuient sur une fascination pour la représentation de la mort joyeuse où la mise en scène de la mort devient le support du rire. Une thématique qui n'est pas isolée puisque plusieurs artistes qui travaillent le *plastique* se sont intéressés à la représentation du cadavre et de la momie.

⁶⁵⁵ Cette présentation tient également de la mégalomanie, tout ici n'est vu qu'au travers d'AXELL : ses œuvres et leurs copies, les objets en *plastique* qu'elle a choisi de mettre dans son tumulus et enfin sa momie. Cet élément la distingue sensiblement du projet de Marcel BROODTHAERS qui vendait plus cher des cartes postales reproduisant des œuvres du DOUANIER-ROUSSEAU (1844-1910) ou d'INGRES (1780-1867) que ses propres œuvres uniques faites à la main.

⁶⁵⁶ NORTH WHITEHEAD Alfred *Procès et réalité : Essai sur la cosmologie*, 1929, cité dans NOYER Jean-Max, CARMES Maryse, « *L'irrésistible montée de l'algorithmique : méthodes et concepts en SHS* », *Les Cahiers du numérique*, vol. 10, n°4, 2014.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00911858

⁶⁵⁷ Un autoportrait similaire, mais ayant pour attribut un pot de peinture et un pinceau a été réalisé par l'artiste et constitue le décor de son monument funéraire.

⁶⁵⁸ La terminologie « *Venus* » évoque à la fois la beauté féminine et une typologie corporelle antiquisante ayant, durant des siècles, servi d'alibi aux artistes masculins pour représenter une jeune femme dénudée. Conformément au goût antique pour les épithètes, elle donne à sa vénus le nom de « *Vénus aux Plastiques* ». Le choix de ce pluriel peut tout à la fois renvoyer à la multiplicité des matières *plastiques*, ou agir comme un jeu verbal. La vénus la plus communément représentée étant celle qui est nommée callipyge, ce qui est traduit par « *Vénus aux belles fesses* », un qualificatif qui en dit long sur les intentions d'une foule d'artistes académiques prétextant l'anticomanie.

En 1971, Alexandre BONNIER, peintre et sculpteur, publie un texte étonnant dans la revue *Pétrole-progrès* où il anticipe l'hypothèse d'un usage social de la plastification des corps des défunts :

« [...] Je puis désormais imaginer mon corps enrobé dans cette matière [plastique] comme le sont les papillons et les scarabées au sein des porte-clefs de luxe. Mon corps mort, fardé et embaumé, pourrait être inclus et protégé en ce pain de glace. Pour la première fois, l'on peut imaginer les ancêtres visibles à la maison, au milieu des meubles et des enfants, le corps momifié, retenus sous cette matière cristalline. J'imagine le mort présent en son bloc, dans la position de l'homme assis, bloc transportable et fonctionnel, amené à la table familiale les jours d'anniversaire, ou blocs empilables faisant se succéder les générations assises sur les genoux les uns des autres (20 vies de grand-mères successives nous mènent jusqu'au Christ).

*Je me défendrais d'avoir évoqué ici une fiction. L'idée de la mort assise me fascine lorsque je la vois familiale et utilitaire. »*⁶⁵⁹

Alexandre Bonnier 1972

Une hypothèse qui relève non pas uniquement de la science-fiction, mais aussi de la réalité. La technique de la *plastination* développée par le docteur Gunther VON HAGENS en 1977 en remplaçant l'eau et les liquides organiques des tissus par du silicone, permet ainsi de développer de nouvelles méthodes pour créer des écorchés et des corps anatomiques à partir de polymères. Ils ne sont pas tout à fait emprisonnés dans la résine comme les décrit Alexandre BONNIER, mais ils sont figés en une posture étudiée. L'exposition itinérante des plastinations de VON HAGENS, « *Body Worlds* », a fait l'objet de multiples contestations en raison de son manque d'éthique mais aussi pour le caractère voyeuriste de sa démarche. Nul doute que la proposition « *familiale et utilitaire* » de BONNIER aurait été elle aussi considérée comme transgressive. Néanmoins, l'artiste se borne à l'énonciation de ce qu'il imagine sans lui donner corps véritablement. Cette absence de passage à l'acte, loin d'être une lacune, permet au contraire à tout un chacun de se faire sa propre image. Il le laisse seul avec le sentiment confus d'une sorte de carnage acceptable et aseptisé. Le choix du matériau envisagé, le *plastique*, est à la fois structurel et symbolique.

Structurel parce qu'il a la capacité de contenir des matériaux organiques (comme le montrent les inclusions d'Arman) tout en les montrant grâce à son caractère transparent.

Symbolique, car il n'est pas anodin de rendre un cadavre humain comparable à un gri-gri tel « *qu'un porte-clé de luxe* ». Cette assertion est une provocation qui fonctionne d'autant mieux que le *plastique* est une matière kitsch et rabaissée, aux antipodes de ce qu'il est socialement jugé convenable pour rendre hommage aux morts. La trivialité nauséuse de l'exposition des cadavres rencontre le matériau qui incarne la pacotille. Par sa proposition, il montre le caractère insoutenable du programme néolibéral supposé du pop art : la réconciliation de l'objet produit et de l'objet d'art, qui prend ici une forme répulsive, celle de la transformation du cadavre en produit utilitaire, comme l'avait fait le régime nazi.

⁶⁵⁹ Alexandre BONNIER, *Pétrole-Progrès*, n°91, printemps 1972, cité dans Pierre RESTANY, *Le plastique dans l'art*, éd. Sauret, Monaco, 1973.

Si Alexandre BONNIER n'en restait qu'à une hypothèse impersonnelle et immatérielle, d'autres artistes comme Paul THEK (*The Tomb*, parfois renommée *Death of a Hippie*, 1967) ou Alina SZAPOCZNIKOW ont mis en scène leur propre enterrement ou leur propre mort. Plusieurs œuvres de cette sculptrice représentent explicitement des cadavres. La première s'intitule *Ekshumowany (Exhumé)* réalisée en 1955. Elle représente un corps appréhendé politiquement. Cette sculpture, initialement baptisée *Légitimé*, a été conçue en hommage au militant hongrois Lászlo RAJK torturé puis assassiné lors des purges staliniennes. Un volume qui pointe du doigt les faux hommages et les dérapages d'une mémoire imposée par un pays qui porte aux nues ceux qu'il a lui-même contribué à éliminer parce qu'il avait besoin de martyrs. La seconde est *Stella*, une expansion réalisée en 1968. Alina SZAPOCZNIKOW avait déjà réalisé des stèles mortuaires lorsqu'elle travaillait dans le domaine de la marbrerie funéraire, mais il s'agit cette fois-ci d'une sculpture qui prend la forme d'une tombe mi-corporelle, mi-paysagère. Composée de l'assemblage de trois plaques de polyuréthane avec inclusion de moulage en polyester, elle a une forme en angle droit. Au sol, reposent les jambes noires sur fond noir, à demi enterrées. Plus haut, une paire de genoux pliés et roses, comme désossés, assurent la jonction des parties horizontales et verticales. L'angle qu'ils décrivent est contraire à celui du volume, par leur couleur claire, ils peuvent être le point focal de l'attention du public. Enfin, en partie haute est intégré le fragment inférieur d'un visage. Par sa composition qui joue sur les plans verticaux et horizontaux, cette sculpture a une dimension paysagère qui se double par sa composition d'allures architecturales. Des caractéristiques qui la rapprochent de sa série de dessins « *Human Landscape* » (*Paysage humain*) qu'elle réalise en 1970-1971. Cette sculpture et ces dessins partagent un même jeu avec la ligne d'horizon qui est à fois magnifiée et niée, parce que les volumes se poursuivent sans qu'il soit possible de déterminer ce qui émerge et ce qui est sous-terrain, ce qui est corps et ce qui est paysage. Cette sculpture a quelque chose à voir avec l'incarnation, bien qu'il soit difficile d'identifier formellement ce qui est représenté. Peut-être une personne s'agenouille-t-elle devant une tombe au point de n'être que deuil. Peut-être encore est-ce l'impossibilité de ce deuil qui est suggérée.

L'œuvre intitulée *Enterrement d'Alina* est plus explicite. Constituée de volumes qui rappellent ses *Grandes Tumeurs* et les amas de *plastique* dessinant une silhouette informe qui évoque vaguement celle d'un corps. L'ensemble est collé sur une plaque aux côtés d'autres petites tumeurs qui forment un amas détaché du corps. Cette sculpture a été exposée publiquement lors du *XXIII^e Salon de la Jeune Sculpture*, en 1971. Elle était installée à la manière d'un tableau, en accroche murale, et non disposée au sol comme une véritable tombe. Par son titre, cette œuvre agit à la manière d'un autoportrait, ce caractère personnel est renforcé par la présence de photographies et d'objets inclus dans la matière qui se rattachent directement aux souvenirs intimes de la sculptrice. Pourtant, au premier regard, il n'existe pas de ressemblance entre Alina SZAPOCZNIKOW et le corps informe qu'elle a représenté. La Alina qui est enterrée est celle qui est malade et n'est plus que tumeurs et souvenirs, un corps aliéné couvert d'un grand linceul d'amitiés. Dans les photographies d'archives, l'artiste pose, souriante aux côtés de son ami le peintre Olivier O. OLIVIER (né Pierre Marie OLIVIER 1931-2011, France), membre du groupe Panique, devant la sculpture de *l'Enterrement d'Alina*⁶⁶⁰. Concrètement, après des années de maladie l'artiste n'avait

⁶⁶⁰ Cette sculpture étant désormais perdue ou détruite, il n'est pas envisageable d'en proposer une lecture iconographique. Les photographies d'archives ne permettent pas d'identifier tous les portraits qui constituent les tumeurs.

envisagé son décès qu'artistiquement. Ainsi que le révèle son fils Piotr STANISLAWSKI elle n'avait pas de tombe ni de caveau au moment de sa mort, obligeant sa famille à différer ses obsèques officielles lors du second enterrement⁶⁶¹. Une attitude duale entre pulsion de vie et tentative d'acceptation de l'imminence de la mort qui se retrouve dans ses derniers écrits. C'est au crayon à papier qu'elle couche ses pensées, dans un français imparfait, mais dans lequel elle a choisi de s'exprimer plutôt que dans sa langue natale⁶⁶².

Alina SZAPOCZNIKOW a également réalisé de nombreuses œuvres mettant en scène la maladie à travers la multiplication de ses œuvres tumorales, dont la prolifération des métastases, amalgamaient en leur corps des objets, des images et des formes. D'autres artistes telles que Ree MORTON ont quant à elles exprimé un rapport plus ambigu à la maladie à travers des sculptures et des installations.

Dans une sorte de jeu, elle réalise en 1974 *The Plant That Heals May Also Poison* une sorte de grande bannière ornementale en *Celastice* illuminée de cinq ampoules d'où partent des phylactères de *plastique*. Le nœud arqué et illuminé exprime une pompe tout aussi joyeuse que potentiellement funèbre. Le titre est bien visible en lettres embossées, de même que les noms des plantes sur chacun des rubans qui serpentent. Cyclamen, solanacée, hellébore, aconit, datura dont l'œuvre convoque la présence par l'inscription de leur nom, sont des fleurs tantôt utilisées pour leurs vertus thérapeutiques tantôt pour leur toxicité ou leur caractère de poison. *La plante qui guérit peut aussi empoisonner* sonne comme une menace, le dicton issu de la sagesse populaire prend des accents protestataires. C'est à la fois l'expression d'une prise de pouvoir féminine, la figure de l'empoisonneuse étant essentiellement genrée, et le lieu de l'affirmation du rôle de la fleur au-delà de sa simple joliesse. Dans cette œuvre la présence des ampoules donne à la sculpture des allures d'enseigne publicitaire et en renforce le caractère d'objet. De plus le positionnement en arc de ces dernières a un aspect passéiste – ce ne sont pas des tubes fluorescents, mais des bulbes incandescents qui rappellent l'entourage glamour des coiffeuses des *stars*. Une autre couronne réalisée la même année et intitulée *Of Previous Dissipation* se situe dans l'indistinction entre prédiction positive et menace. C'est à la fois l'évocation météorologique d'une dissipation de la brume et des nuages, mais aussi l'image d'une perte d'énergie et d'une disparition.

⁶⁶¹ Alexandra SCHILLINGER, Piotr STANISLAWSKI, *op. cit.*, 2015.

⁶⁶² « *Quelle coquetterie de dire, j'ai ne pas beaucoup de temps devant « moi donc »...*

Même pense comme ça est malhonnête

1. *On n'est jamais ne crois jamais que ça s'est vrai, on n'admets pas de délai de son séjour terrestre.*

2. *Si on arrive à assumer sa propre mort (ça qui m'est arrivée récemment) tous les démarches quotidiennes même les plus extraordinaires et à lesquelles nous tenons le plus, même ceux, que nous considérons, comme ceux qui nous serviront pour la postérité.*

Ils deviennent d'un coup sans intérêt.

Je parle ici pour moi. Au-delà c'est l'angoisse envahissante, qui avec laquelle je ne peux pas m'accomoder.

Le seul façon s'accomoder c'est arriver à ne croire pas. »

Alina SZAPOCZNIKOW, note, 1972, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1909.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1847>

III.2. Une production sculpturale qui s'étend au-delà de l'humanisme technologique esquissé par Pierre RESTANY

Le *plastique dans l'art* de Pierre RESTANY était un des premiers à proposer une approche théorique unifiante de l'usage des *matières plastiques* en art à travers la notion d'*humanisme technologique*. Cette dernière a trait à une réconciliation entre nature, culture et technologie. Elle permet d'appréhender une partie de la production sculpturale polymère de la double décennie 1960 et 1970 notamment les œuvres des nouveaux réalistes et les représentations artistiques de l'ère spatiale. Néanmoins, cette théorie qui n'a cessé d'évoluer sous la plume de son auteur jusqu'au début des années 2000 peine à prendre en charge l'analyse de la diversité des rapports que les artistes de ce *corpus* ont pu exprimer vis-à-vis des technologies, des savoir-faire techniques mais aussi des sciences.

III.2.1. Du mythe du plastique à sa contribution à l'humanisme technologique

Le *plastique dans l'art* de Pierre RESTANY et Hervé FISCHER est un ouvrage à part dans la bibliographie dédiée au *plastique* parue au cours des années 1960 et 1970. Il s'agit tout d'abord d'un livre en langue française, édité par André Sauret à Monte Carlo, c'est un objet luxueux. L'Europe à cette époque n'est pas un foyer de publication aussi important que les Etats-Unis d'Amérique en ce qui concerne le *plastique* en art. De plus l'éditeur choisi, André Sauret, n'a pas une dimension aussi grand public que Reynold ou Watson Goupil. Il est spécialisé dans les livres d'art, mettant en page des grands noms de l'art moderne tels que CHAGALL, ROUAULT, MATISSE ou PICASSO. Le décalage de cette publication est donc multiple : géographique vis-à-vis de la sphère principale de publication, matériel au vu de la mise en page qualitative⁶⁶³ impliquant un prix de vente plus élevé, commercial car n'étant pas tout à fait conforme à la politique éditoriale des éditions Sauret, ce qui induit un décalage en termes de contenus. En effet, si les éditeurs américains publient de nombreux ouvrages à l'attention des créateurs, il s'agit ici d'un livre proposant aux amateurs d'art un panorama des artistes travaillant avec les *matières plastiques*. Pierre RESTANY et Hervé FISCHER y inscrivent en introduction des propos qui mettent en lumière leur appréhension culturelle et sociologique des *plastiques*, une vision qui s'articule à un discours spécifique aux œuvres d'art.

Ce livre est non seulement l'occasion pour Hervé FISHER de prolonger à sa manière les réflexions de Roland BARTHES sur la *mythologie du plastique*, mais il offre également à Pierre RESTANY l'opportunité d'offrir de nouveaux développements aux textes théoriques esquissés dans le cadre des manifestes du Nouveau Réalisme. Il fait notamment de l'*humanisme technologique* un levier du réenchantement de son époque. Un choix inattendu

⁶⁶³ Ce livre entoilé à couverture rigide comporte une jaquette imprimée sur papier glacé, à l'intérieur le texte est inscrit en gros caractères noir sans sérifs sur des pages en papier fort de couleur brune tandis que les illustrations sont reproduites sur un épais papier glacé, accompagnées par des demi-pages (dans le sens de la hauteur) présentant les artistes. C'est un objet étrange, qui reprend des éléments du livre d'art luxueux avec la couverture entoilée dont le dos fait figurer le titre en lettres d'or, mais c'est aussi une mise en page en contrastes : d'un côté des pages sombres où la très élégante typographie maigre est difficile à lire, et de l'autre un papier glacé d'un blanc éclatant. S'ajoute à ce premier contraste une alternance de pleines pages et de pages au format personnalisé, qui ont été ajoutées et ont tendance à se détacher des feuillets. Le choix du papier blanc très brillant renforce le caractère brillant et contemporain des œuvres en *plastique* représentées.

parce que ce livre sort en librairie en 1973, année du premier choc pétrolier. Non seulement cet agenda est à contre-courant, mais le projet éditorial de RESTANY est également original en ce qu'il donne à penser l'alliance de l'art et de la vie, et va au-delà de l'opposition binaire entre nature et culture.

III.2.1.1. Une perception Restanienne du *plastique* qui se démarque de celle de ses contemporains

La rencontre entre formes biomorphiques ou organiques et matériaux polymères est fréquente dans la pratique. Elle est cohérente pour plusieurs courants artistiques pour lesquels les tensions et les contradictions dans l'œuvre ont une place essentielle. Pourtant, depuis le milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1970, le rapport aux *matières plastiques* reste conceptuellement dominé par l'opposition entre le naturel et l'artificiel, entre le donné et le créé. Une séparation qui a conduit de nombreux auteurs et artistes à souligner que la présence du *plastique* dans le monde naturel ou corporel était toujours contraire à l'ordre des choses.

Déjà Roland BARTHES dans *Mythologie* finissait son article sur le « *plastique* » en anticipant la « plastification » des corps.

« La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes : le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même, puisque, paraît-il, on commence à fabriquer des aortes en plastique. »⁶⁶⁴

Roland Barthes, 1957

Ce constat est déjà le signal d'alarme d'un renversement matériologique profond. Alors que la substitution de matériaux coûteux, lourds, trop difficiles à mettre en forme peut se comprendre aisément, le remplacement des tissus organiques par du *plastique* se heurte potentiellement à quelques résistances. Il amène à mettre en doute la viabilité d'un futur fondé sur l'égalité entre le vivant et l'inerte, l'artefact et le naturel. Il évoque la transition d'un conditionnement social à un conditionnement corporel.

C'est cette juxtaposition insoutenable qui est au cœur de l'œuvre de nombreux artistes qui travaillent avec les *matières plastiques*. Les *serres technologiques* de Tetsumi KUDO orchestrent la croissance de plantes artificielles dont les formes rappellent des organes humains. Les plantes en *plastique* thermomoulées de Lee BONTECOU portent des masques à gaz et les corps lumineux des sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW redoublent de difformités. Cette rencontre entre la matière fabriquée et le corps vivant « naturel » est le lieu d'une opposition formelle, esthétique mais également symbolique.

Outre ses origines secrètes et chimiques, le *plastique* est perçu comme totalement *Autre*. Dans *L'échange symbolique et la mort* Jean BAUDRILLARD fait de ce matériau une *substance mentale*⁶⁶⁵. À travers cet ouvrage, il s'intéresse à de nouveaux paradigmes sociétaux en mettant dos à dos deux formes organisatrices : celle de *l'échange symbolique* et celle de la *loi des valeurs* où triomphe la contrefaçon. Dans son second chapitre, consacré à ce qu'il nomme *l'ordre des simulacres*, il fait du *plastique* l'étalon de cette duperie :

⁶⁶⁴ Roland BARTHES, 1957, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁶⁵ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, éd. Gallimard, Paris, 1976.

« Le miracle de l'homme n'est-il pas d'avoir inventé le plastique une matière indégradable –interrompant ainsi le cycle qui, par la pourriture et la mort, reversait l'une à l'autre toutes les substances du monde ? Une substance hors cycle, dont même le feu laisse un résidu indestructible –il y a là quelque chose d'inouï, simulacre où se condense l'ambition d'une sémiotique universelle. [...]. C'est un projet d'hégémonie politique et mentale, le phantasme d'une substance mentale close [...]. »⁶⁶⁶

Jean Baudrillard, 1976

Selon l'auteur, le *plastique* devient la « *matière unique polymorphe* » qui supplante toute la « *spontanéité organique* » par une création *ex nihilo* qui ne conserve plus que par politesse ou habitude les formes ou le *réalisme* de ce qui a pu être *naturellement*. C'est une matière conceptuelle. Bien qu'appartenant au monde du *concept*, le *plastique* n'en n'a pas moins une réalité physique que BAUDRILLARD qualifie d'*indégradable* et d'*indestructible*. Il l'appréhende comme une substance sans fin, ni finalité. Sous sa plume, le *plastique* peut tout faire pour l'éternité, il est considéré comme hors du temps.

Il est aisé de nuancer ce propos car il est évident que le *plastique* connaît les affres de la vieillesse : il se délite, s'altère, s'opacifie ou se ternit dans des délais variables. Cependant, si son aspect et sa forme varient, ses particules demeurent effectivement difficilement dégradables. Le *plastique* est perçu telle une manifestation spectrale, symptôme d'une vie déréalisée. L'idée que le *plastique* ne vieillirait pas demeure tenace et donne l'illusion que

⁶⁶⁶ Jean BAUDRILLARD, *ibid.*, p.81.

« Jadis vivait dans les Ardennes un ancien cuisinier à qui l'édification des pièces montées et la science de la plastique pâtissière avaient donné l'orgueil de reprendre le monde là où Dieu l'avait laissé... à son stade naturel _ pour en éliminer la spontanéité organique et y substituer une matière unique polymorphe, le béton armé : meubles en béton, chaises, tiroir, machine à coudre en béton, et dehors dans la cour, un orchestre entier, violons compris, du béton, du béton, des arbres de béton repiqués de véritables feuilles, un sanglier de béton armé, mais avec un vrai crâne de sanglier à l'intérieur, des moutons de béton couverts de vraie laine. Enfin Camille Renault avait retrouvé la substance originelle, la pâte dont les choses diverses ne se distinguent que par des nuances « réalistes » : le crâne du sanglier, les feuilles des arbres _ mais ce n'était sans doute là qu'une concession du démiurge pour les visiteurs... car c'est avec un sourire adorable que ce bon dieu de 80 ans faisait visiter sa création. Il ne cherchait pas noise à la création divine, il la refaisait simplement pour la rendre plus intelligible. Rien d'une révolte luciférienne, d'une volonté parodique ou du parti pris rétro d'un art « naïf ». Le cuisinier des Ardennes régnait simplement sur une substance mentale unifiée (car le béton est une substance mentale, elle permet comme le concept d'ordonner les phénomènes et de les y découper à volonté). Son projet n'était ni loin de celui des bâtisseurs de stuc de l'art baroque, ni très différent de la projection sur le terrain d'une communauté urbaine dans les grands ensembles actuels. La contrefaçon ne travaille encore que sur la substance et la forme, pas encore sur les relations et les structures, mais elle vise déjà, à ce niveau, le contrôle d'une société pacifiée, moulée dans une substance de synthèse qui échappe à la mort : un artefact indestructible qui garantira l'éternité du pouvoir. Le miracle de l'homme n'est-il pas d'avoir inventé le plastique une matière indégradable _ interrompant ainsi le cycle qui, par la pourriture et la mort, reversait l'une à l'autre toutes les substances du monde ? Une substance hors cycle, dont même le feu laisse un résidu indestructible_ il y a là quelque chose d'inouï, simulacre où se condense l'ambition d'une sémiotique universelle. Ceci n'a plus rien à voir avec un « progrès » de technologie ou une visée rationnelle de la science. C'est un projet d'hégémonie politique et mentale, le phantasme d'une substance mentale close _ comme ces anges de stuc baroques dont les extrémités se rejoignent dans un miroir courbe. »

cette matière échappe au « *devenir naturel des choses* ». Le bois porte en lui les veines de l'arbre dont il procède, la pierre conserve des traces de sa constitution géologique, mais le *plastique* semble ne pouvoir porter que les stigmates de son utilisation : l'usure et la salissure. Il ne se patine pas comme un vieux cuir, ni comme un parquet de bois ou un bronze, il se détériore⁶⁶⁷.

Ces éléments dessinent en creux un *mythe* complexe, articulé autour de récits contradictoires, de *mythologies* plurielles. Pour les uns, le *plastique* est un fondement de la périodisation, qui appartient à la mémoire collective et relève d'une généalogie matérielle historiquement ancrée –conception généalogique qui est tout particulièrement propice à structurer le récit mythologique car la matière entre dans une conception hiérarchique qui donne l'illusion d'une continuité temporelle, d'une inscription dans un temps maîtrisable et linéaire– tandis que pour d'autres penseurs, comme BAUDRILLARD, le *plastique* est érigé en matière en dehors du cours *naturel* du temps.

Les artistes ont pu percevoir cette tension entre des appréhensions positives ou négatives des *matières plastiques*. Certains les ont employées dans une perspective pratique, d'autres pour les qualités – réelles ou symboliques – qu'ils leur associaient. Ainsi il est notable de remarquer que certains artistes ont utilisé le *plastique* justement parce qu'ils savaient qu'il s'agissait d'une matière déchet ou déchuée.

« *J'ai toujours cru que le plastique avait été inventé pour éviter de penser. Les autres matériaux tels que verre, céramique ou certains métaux invitent à penser. [...]*

*P.S. : les matières plastiques sont plutôt comme une diarrhée [...] mais je n'ai pas dit que les matières nobles sont constipées. »*⁶⁶⁸

Erik DIETMAN, 1992

Cette citation sarcastique de l'artiste Erik DIETMAN (1937, Suède – 2002, France) laisse songeur. Il est difficile de trouver dans son œuvre, faite d'une poésie concrète, expérimentale et corrosive, une approche plus explicite. En l'absence d'autres arguments, il n'est pas

⁶⁶⁷ Violette MORIN, « L'objet biographique », *Communications*, n°13, 1969, p. 131-139.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189

« *L'objet biographique, en premier lieu, pipe, pioche, poêle ou auto et tout ce qui sert activement à vivre, utilitaire ou décoratif, s'use avec l'usager, répétons-le. En lui, le consommant retrouve la journée d'hier et pressent celle de demain. Avec lui, il n'élimine pas le temps, il le suit. S'il déplore dans ce miroir l'image de sa durée et de son vieillissement, au moins s'y perçoit-il en accord avec le devenir naturel des choses. L'objet protocolaire en revanche plonge l'usager dans un monde électro-mécanisé dont le destin plastique n'est pas de s'user ni de vieillir, comme le font les substances naturelles, mais de se détériorer ou de se démoder. L'usager ne déforme pas son Frigidaire puisqu'il ne l'utilise que par le médium, dirait Mac Luhan, d'une prise électrique. L'usager, effleurant seulement ses machines, ne peut en aucune façon les modifier par son usage ni les ennoblir par son humanité ; il ne peut que les salir. L'objet moderne ne s'épuise pas, il se remplace. »*

⁶⁶⁸ Tita REUT, Chantal RIGOLET, *Les matières plastiques dans l'art contemporain* [Cat. Expo. Valexpo 23 mai-4 juillet 1992], éd. Ville d'Oyonnax, 1992, p.43.

possible de savoir si pour l'artiste le *plastique* évite de penser parce qu'il est facile à mettre en œuvre –une sorte de matériau prêt à l'emploi– ou s'il est tellement connoté *produit de consommation* que l'industrie en a épuisé le sens. Peut-être que le *plastique* est pour lui une *diarrhée* parce qu'il s'agit d'une substance qui échappe à son créateur, une matière toujours identique, issue d'un flux discontinu, conçue comme un moyen plastique bavard, une logorrhée faite matière qui ne produirait que des monologues ou des propos incohérents. En dépit de ce portrait au vitriol, l'artiste a néanmoins employé les polymères *plastiques* pour certaines de ses réalisations, en ayant recours à des objets en *plastique* déjà manufacturés comme des sacs de course, de la bâche ou des sparadraps. La façon dont DIETMAN envisage son emploi du *plastique* relève donc du grotesque, voire du *carnavalesque* pour reprendre l'expression de Mikhaïl BAKHTINE. Ce sont pour lui des matières dépourvues de toute transcendance qui renvoient au *bas corporel*.

Loin de cette vision critique, Pierre RESTANY, auteur du livre *Le plastique dans l'art*⁶⁶⁹ envisage l'emploi des polymères en art comme un *humanisme technologique*⁶⁷⁰. Pour cet auteur, qui est un des premiers à réfléchir aux enjeux de la création en *plastique*, aller au bout des *conséquences logiques* de l'emploi de ces matériaux implique une réflexion sur son époque. Il écrit ainsi :

« Fruit de la société de consommation dont il assume et incarne l'entier conditionnement, le plastique renvoie l'homme à lui-même, à l'homme du 20^{ème} siècle, « produit final de cette production d'objet », comme le dit justement Hervé Fisher.[...]

*Pourquoi le plastique, élément « conditionneur » de tous nos objets de consommation ne nous aiderait-il pas à conditionner aussi selon des types de structurations appropriés, nos états d'âme et d'introspection, les moments faibles et les temps forts de notre conscience critique, la réflexion de l'art sur lui-même. »*⁶⁷¹

Pierre RESTANY 1973

Cette hypothèse s'intègre plus largement à sa construction théorique sur le Nouveau Réalisme, une entreprise par laquelle il entend rassembler des artistes et faire mouvement, une tentative qui n'a pas toujours remporté l'adhésion escomptée⁶⁷². Parmi les artistes qu'il intègre à son discours, nombre d'entre eux ont largement utilisé les composites tels que CESAR, ARMAN, Niki de SAINT PHALLE, Evelyne AXELL et Alina SZAPOCZNIKOW. Cela signifie que ces artistes ont parfois cohabité sur les cimaises d'une exposition, qu'ils ont pu être associés dans une publication (qu'ils se connaissent mutuellement ou non) mais surtout qu'ils étaient familiers de l'argumentaire développé par le critique d'art Pierre RESTANY notamment

⁶⁶⁹ Pierre RESTANY, 1973, *op. cit.*

⁶⁷⁰ Pierre RESTANY, 1973, *ibid.*, non paginé

« *Cet humanisme apparaît dès que l'on sent chez l'artiste le besoin de justifier l'emploi du matériau, soit la volonté d'assumer les conséquences logiques de cet emploi sur le plan du langage, d'en tirer une « philosophie », un parti pris expressif.* »

⁶⁷¹ Pierre RESTANY, 1973, *ibid.*, non paginé

⁶⁷² Certains artistes associés par RESTANY au Nouveau Réalisme, ne se décrivaient pas comme tels.

à travers ses trois textes considérés comme les manifestes du Nouveau Réalisme publiés entre 1960 et 1963⁶⁷³.

Ces trois écrits sont à chaque fois une nouvelle tentative de définir le Nouveau Réalisme à l'occasion d'une exposition particulière. La volonté de s'inscrire dans la réalité sociologique de son époque est un élément transversal de ces trois parutions, mais d'autres ajouts théoriques de RESTANY tels que l'affirmation du geste d'appropriation comme constat ou la filiation au mouvement Dada ne font pas l'unanimité parmi les signataires historiques du premier manifeste. Au-delà du cercle des Nouveaux Réalistes, l'œuvre de Pierre RESTANY rencontre également de nombreuses réticences. Il s'agit d'oppositions personnelles, artistiques et politiques. En effet, Pierre RESTANY faisait montre d'une certaine grandiloquence surtout lorsqu'il était pris de boisson⁶⁷⁴ et encourageait les autres à s'exprimer ouvertement. Ainsi qu'en témoigne Jacques VILLEGLE⁶⁷⁵, il a poussé les artistes qu'il défendait non seulement à exposer leurs œuvres mais aussi à s'exposer eux-mêmes. De plus, ce critique a investi le champ du *réalisme* et du *réel* en art à un moment où ces notions sont fortement politisées⁶⁷⁶.

III.2.1.2. Un *humanisme technologique* du *plastique* qui prolonge les écrits de Restany sur le Nouveau Réalisme

Fils unique d'un haut dignitaire français résidant au Maroc, Pierre RESTANY, est issu d'un milieu prospère et éduqué. Après des études parisiennes en Hypokhâgne, il part en

⁶⁷³ Pierre RESTANY, *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan le 16 octobre 1960.

Pierre RESTANY, Préface, *À 40° au-dessus de Dada* [cat. Expo], Galerie J., Paris, mai 1961.

Pierre RESTANY, Préface, *Le Nouveau Réalisme ? Que faut-il en penser ?* [cat. expo.], le 2^e Festival du Nouveau Réalisme, Neue Galerie im Kunstler Haus de Munich, Munich, février 1963.

⁶⁷⁴ Richard LEEMAN, *Le demi-siècle de Pierre Restany*, [Actes du colloque, organisé par l'INHA en partenariat avec l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) et les Archives de la critique d'art] éd. des cendres, Paris, 2009, p. 31.

« *Pierre passait ses nuits avec des artistes à Montparnasse, à La Coupole, buvant beaucoup [...]* »

Herve FISCHER, *Éloge de Pierre Restany*, 24 février 2011.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://hervefischer.art/blog/2011/02/eloge-de-pierre-restany/>

« *Il aimait l'art, la vie, les femmes et l'alcool, dont il abusait souvent pour compenser ses frustrations. Il avait d'ailleurs une grande résistance à ses effets dévastateurs. Je me souviens de sa fâcherie contre moi, lorsque je l'interrompis avec une certaine insistance dans un colloque officiel, dont la dive bouteille ne l'avait pas écarté.* »

Christian BOLTANSKI, Catherine GRENIER, *La vie possible de Christian Boltanski*, éd. Seuil, Paris, 2007, p. 26.

« *Et je me souviens que Restany, saoul, avait fait pipi sur la porte de la concierge, ce qui avait fait un grand drame !* »

⁶⁷⁵ Jacques VILLEGLE, Odile FELGINE, *Jacques Villeglé, Interview, Parisart*, janvier-mars 2010.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.paris-art.com/jacques-villegle-2/>

⁶⁷⁶ Antje KRAMER-MALLORDY, *Les visions du réel au sein du Nouveau Réalisme*, Mathilde ARNOUX [dir.] *OwnReality : À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA, Pologne des années 1960 à la fin des années 1980*, 2013.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://www.perspectivia.net/content/publikationen/ownreality/2/kramer-fr>

Italie puis en Irlande avant de travailler au cabinet ministériel des travaux publics. Le gaullisme affiché de Pierre RESTANY qui se prolonge au moins jusqu'en 1968, détonne au sein du milieu artistique qu'il fréquente et au vu des artistes qu'il défend. Son optimisme, son progressisme sont pointés du doigt par certains de ses contemporains –amis ou opposants– comme Gérald GASSIOT-TALABOT (1929 Algérie-2002 France), Isidore ISOU⁶⁷⁷ (1925 Roumanie-2007 France), José PIERRE (1927-1999 France) ou Raoul-Jean MOULIN (1934-2014) qui s'insurgent de la vision du *réalisme* défendue par RESTANY, perçue comme un inacceptable dévoiement, une célébration du capitalisme. Pourtant, dans ses différents écrits critiques dédiés au Nouveau Réalisme, il envisage le rapport au réel comme une procédure de constat. Il appelle à un art :

« [...] sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement. L'homme s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore ». ⁶⁷⁸

Pierre RESTANY, 1960

Cette réintégration au réel a le pouvoir pour référent, il ne le combat pas ni ne le critique. Au sein de la carrière internationale de RESTANY, le Nouveau Réalisme occupe une place prépondérante. Après 1963 c'est la fin du Nouveau Réalisme en tant que mouvement⁶⁷⁹, mais son créateur continue à utiliser dans ses textes critiques des arguments similaires et un référentiel analytique proche, notamment dans sa théorie du mec'art, développée dans un texte manifeste en 1965⁶⁸⁰.

Le plastique dans l'art ne fait pas exception, les échos théoriques au Nouveau Réalisme sont omniprésents non seulement à travers la sélection des artistes, mais également par la teneur de son discours. L'optimisme⁶⁸¹ trouve à nouveau une place de choix, de même que

⁶⁷⁷ Isidore ISOU, *Contre Pierre Restany et les nouveaux-réalistes*, 1974, rééd. Centre de créativité, Paris, 1998.

⁶⁷⁸ Pierre RESTANY, *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan le 16 octobre 1960.

⁶⁷⁹ En 1970, Daniel SPOERRI organise à Milan la « *Ultima cena* », le *Banquet funèbre du Nouveau Réalisme*, au restaurant Bifi, Galerie Appolonio, au cours duquel Pierre, le pape du Nouveau Réalisme, mange sa tiare.

Pierre RESTANY, *Nouveau Réalisme (1960-1990)*, éd. La Différence, Paris, 2007.

Alina SZAPOCZNIKOW avait été invitée à l'évènement, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1438.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1376>

⁶⁸⁰ Pierre RESTANY, *Hommage à Nicéphore Niepce* [cat. Expo] ed. galerie J, 1965, n.p.

Le mec'art, contraction de mécanique et art, se veut cette fois-ci plus un « label expérimental » qu'un mouvement à part entière.

⁶⁸¹ Pierre RESTANY, *Le plastique dans l'art*, éd. Sauret, Monte-Carlo, 1973, non paginé

« *J'espère que les nombreuses études à venir ne contrediront pas mes conclusions personnelles sur le sujet, conclusions que je veux optimistes : les artistes du plastique assument, d'une manière générale, la conscience de leur propre conditionnement (au matériau, à la technologie, à la société).* »

Cependant, contrairement à ce que les écrits publics de RESTANY tendent à afficher, le critique est régulièrement en proie à la morosité et dans les conversations privées, l'optimisme plie :

l'approche sociologique –comme en témoigne sa collaboration avec l'artiste Hervé FISCHER et sa volonté d'assimiler cette publication à une *enquête documentaire*. La question des matériaux est pour l'auteur non seulement un moyen de continuer à valoriser des artistes du Nouveau Réalisme⁶⁸² mais aussi une façon de se défaire du piège du réalisme en se focalisant sur une notion moins frontalement politique : l'expressivité de la matière.

Selon Pierre RESTANY, les artistes qui utilisent pleinement l'expressivité des polymères sont ceux pour qui :

« Le plastique n'est pas simplement le contenant, l'emballage ou l'écrin-présentoir de l'objet. Il fait partie intégrante de sa structure formelle. On voit ainsi se profiler, en position parallèle ou marginale par rapport aux démarches extrêmes d'un « art » purement technologique, la mouvance fluide et diversifiée d'un "humanisme technologique" qui correspondrait peut-être plus exactement au titre de cet ouvrage, "le plastique dans l'Art". Cet humanisme apparaît dès que l'on sent chez l'artiste le besoin de justifier l'emploi du matériau, soit la volonté d'assumer les conséquences logiques de cet emploi sur le plan du langage, d'en tirer une "philosophie", un parti pris expressif. »

Pierre RESTANY, 1973⁶⁸³

Dans une lettre envoyée à Alina SZAPOCZNIKOW, alors qu'il est sans elle en Pologne, en raison de sa maladie, il écrit :

« Première impression, sans doute superficielle : les magasins sont mieux achalandés qu'en 1967 et des gens semblent émaner une sorte de bien-être médiocre qui est peut-être plus pathétique que le vrai dénûment [sic]. »

Pierre RESTANY, lettre adressée à Alina SZAPOCZNIKOW, 28 Mai 1972, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°1483.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1421>

⁶⁸² Pierre RESTANY, 1973, op.cit.

Là encore Arman et César sont présentés comme les premiers de la classe.

« En allant ainsi au fond des choses, César domine l'entier domaine du plastique dans l'art contemporain, il situe l'emploi du matériau au niveau d'un problème d'expressivité générale. »

« [...] le polyester a donné le langage quantitatif d'Arman, aux accumulations, aux « colères » (brisure d'objet), aux combustions, leur vraie dimension originale. »

⁶⁸³ Pierre RESTANY, 1973, op.cit.

Cet *humanisme technologique* qui est au cœur de son propos dans *Le plastique dans l'art* l'est également dans ses textes dédiés au Nouveau Réalisme⁶⁸⁴ après 1963⁶⁸⁵. Il a notamment défini sa position comme un primat du *formalisme moral* sur le *formalisme esthétique*, un choix qu'il envisage comme *une préférence éthique*. Dans un texte paru en 2003 au sujet de l'œuvre de Richard MARTEL, RESTANY écrit :

« Assumer, affirmer, consolider la présence de l'art dans la vie, c'est aujourd'hui faire preuve d'une rigueur morale trop souvent banalisée ou mimétisée dans l'action. À l'heure de la globalisation de la communication, il est capital que se manifeste ce rôle puissant de la préférence éthique. [...] La préférence éthique est le fondement de notre espoir en une civilisation nouvelle ».

Pierre RESTANY 2003⁶⁸⁶

En cinquante ans de critique d'art, Pierre RESTANY a bien entendu fait évoluer son discours au gré des nouvelles tendances et de ses expériences personnelles néanmoins, au-delà de ces adaptations, précisions ou modulations, son travail fait œuvre de constance. Sa volonté d'optimisme, son mouvement d'intégration des arts *en marge*, son tropisme pour le réalisme, traversent les décennies. À chaque nouveau tournant, il prend acte et déroule son discours de façon à s'adapter aux circonstances nouvelles tout en gommant pour partie les aspérités d'un virage jugé trop radical. Dans les années 1950, la scène artistique se reconfigure et les tendances internationales sont perçues comme n'étant plus au diapason de Paris. Désormais la scène new-yorkaise, dominée par l'expressionnisme abstrait, se taille une place de choix et gagne en visibilité⁶⁸⁷. À Paris, des galeries font front et affirment leur sensibilité face au risque de la crispation, en promouvant les artistes de l'école de Paris et les mouvances post-cubistes.

⁶⁸⁴ Pierre RESTANY, « Problèmes du réalisme d'aujourd'hui », *Vie des arts*, 1977-1978, vol 22, N°89, p. 18 à 22.

« *L'humanisme technologique des nouveaux réalistes a balayé l'ultime illusion des informels de fonder un art d'évasion du réel à travers des systèmes non figuratifs individuels, abstraits lyriques. Les nouveaux réalistes ont remis les pieds sur terre. En même temps, ils se sont totalement intégrés à la société de consommation, dont ils ont contribué à dégager les valeurs expressives et dont ils subissent le destin.* »

Pierre RESTANY, Introduction, *L'autre face de l'art*, éd. Galilée, Paris, 1979, p.13-15.

⁶⁸⁵ Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, « Waldemar-George après 1945. Le critique d'art et Pablo Picasso, Pierre Restany, Édouard Pignon », *Archives Juives*, N°1, 2012, p. 101 à 115.

« [...] dans un numéro du Daily-Bul paru en juillet 1963, ils [André Balthazar et Pol Bury] posaient malicieusement cette question : « Le Nouveau Réalisme est-il, n'est-il pas un Nouvel Humanisme ? » Lancé par un manifeste de Pierre Restany en 1960, le Nouveau Réalisme offre aux concepts néo-humanistes de Waldemar-George une seconde vie paradoxale en exprimant une empathie envers la société moderne, en célébrant son univers technologique et en magnifiant les objets industriels dont se méfiait tant le vieux critique d'art. »

⁶⁸⁶ Pierre RESTANY, « La préférence éthique », *Inter, Art actuel*, dossier l'art et la vie, n°85, 2003, p. 19 Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://id.erudit.org/iderudit/45916ac>

⁶⁸⁷ C'est en tout cas une des visions qui domine l'appréhension de la géographie artistique à cette époque.

Pour Pierre RESTANY alors jeune critique d'art, « *cette attitude était suicidaire* »⁶⁸⁸ parce que selon lui, en choisissant d'ignorer New York, Paris ne s'est pas attiré les faveurs de cette scène artistique qui allait s'imposer dans les années 1960. Une rupture de dialogue qui non seulement contrevient aux idéaux internationalistes de RESTANY mais qui constitue également à ses yeux une perte de chance pour les artistes français encore prisonniers de discours qu'il juge sclérosés, incapables de faire face à l'accélération de l'histoire de l'art⁶⁸⁹. Il a trente ans lorsqu'il rédige le premier *Manifeste du Nouveau Réalisme* dans lequel il désigne le réel comme fondement d'une nouvelle expressivité. Cette appropriation du réel a, selon RESTANY, le *ready-made* de DUCHAMP pour ancêtre. Une généalogie qui ne sied pas à tous les signataires du premier manifeste mais qui lui permet d'ancrer ses propos dans sa vision de l'Histoire. DUCHAMP représente l'héritage d'un français exilé volontaire en Amérique, c'est un artiste qui a su suivre ce qu'il appréhende comme une bascule de l'histoire, parvenant ainsi à faire rayonner son œuvre de façon internationale. De plus, en plaçant le Nouveau Réalisme *A 40° au-dessus de DADA*, il fait d'une pierre deux coups. Non seulement son positionnement explicite par rapport à Dada permet stratégiquement d'intégrer son propos au mouvement transnational neo-Dada – dont les ramifications s'étendent alors aux Etats-Unis, en Europe et au Japon – mais en plus il rend visible son optimisme, sa vision progressiste de l'histoire de l'art puisqu'il s'inscrit comme une suite logique. Une appréhension de l'histoire qui lui vaudra quelques moqueries notamment à l'occasion de la publication du *second Manifeste du Nouveau Réalisme* où quelques voix traduiront ce titre par « *40 ans après* »⁶⁹⁰ Dada. Des railleries qui n'empêcheront pas Pierre RESTANY d'affirmer sa volonté de former une écurie d'artistes, un projet qui se concrétise grâce à sa compagne Jeanine PETIT (dite Jeanine de GOLDSCHMIDT, 1927-2002, France) qui ouvre alors la Galerie J (1961-1966, 8 rue de Montfaucon, Paris 6^e arrondissement⁶⁹¹). Le critique d'art avait déjà gagné en visibilité par ses publications dans des revues⁶⁹².

⁶⁸⁸ Pierre RESTANY, Fabien DANESI, *Entretien avec Pierre Restany (1930-2003)*, dans Fabrice FLAUTEZ [sous la dir. de], Thierry DUFRESNE [sous la dir. de], *Art et mythe* Presses Universitaires de Paris Nanterre, n°, 2011, p. 137-147.

⁶⁸⁹ Pierre RESTANY, *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan le 16 octobre 1960.

« *C'est en vain que des sages académiciens ou des braves gens effarés par l'accélération de l'histoire de l'art et l'extraordinaire pouvoir d'usure de notre durée moderne, essaient d'arrêter le soleil ou de suspendre le vol du temps en suivant le sens inverse à celui qu'empruntent les aiguilles d'une montre. Nous assistons aujourd'hui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles.* »

⁶⁹⁰ Jacques VILLEGLE, Odile FELGINE, « Jacques Villeglé, Interview », *Parisart*, Janvier -Mars 2010.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.paris-art.com/jacques-villegle-2/>

« *Nous n'avons vraiment connu Dada que par l'exposition de 1966 du Musée national d'art moderne au Palais de Tokyo. Mais nous trouvions ridicule ce titre « 40° au-dessus de Dada ». Toujours cette volonté de supériorité qui ne correspond pas au milieu culturel. [...] Je me souviens qu'à des gens qui disaient ironiquement, lors du vernissage, « 40° au-dessus de Dada », je répondais sur le même ton « quarante ans après » pour signifier que je n'étais pas dupe.* »

⁶⁹¹ Dans un arrondissement dynamique de la vie artistique, à deux pas de la galerie Jeanne Bucher, rue de Seine, de la galerie Iris Clert rue des beaux-arts, de la Galerie Ileana Sonnabend, rue Mazzarini ou encore de la galerie Denise René, Boulevard Saint-Germain.

⁶⁹² RESTANY écrit dans de nombreuses revues françaises, italiennes et internationales (*D'Ars, Arts Loisirs, Cimaise, Combat, Domus, Das Kunstwerk, Natura Integrale, Planète, La Galerie des Arts, Le Nouveau Planète, Pianeta, Plexus, ...*) et recycle parfois certains de ces textes d'une publication à l'autre.

Contributeur régulier du magazine italien *Domus* dont il est resté le collaborateur pendant des décennies, il avait encore besoin d'affirmer sa vision de l'art contemporain à Paris. En effet, son ambition internationale se double d'une envie de lutter contre le milieu des galeries parisiennes qui privilégiaient l'art de la seconde école de Paris et promouvaient plus largement une peinture post-cubiste que RESTANY jugeait dépassée.

L'idée principale de RESTANY dans le second manifeste du Nouveau Réalisme est que l'utilisation de l'objet *ready-made* dans le domaine artistique modifie *positivement* la nature de l'œuvre en en faisant une sécrétion organique de son époque. Il écrit ainsi dans *A 40° au-dessus de DADA* :

« Dans le contexte actuel, les *ready-made* de Marcel Duchamp (et aussi les objets à fonctionnement de Camille Bryen) prennent un sens nouveau. Ils traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en série. Ce baptême de l'objet usuel constitue désormais le « fait dada » par excellence. Après le NON et le ZERO, voici une troisième position du mythe : le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le *ready-made* n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif. »⁶⁹³

Pierre RESTANY, 1960

Si cette position a l'optimisme pour bannière, elle n'en a pas moins une force corrosive. Elle fait table rase du NON et du ZERO, tandis que l'affirmation positive se transforme en une négation de la violence, qui bâillonne la négativité et piétine sans vergogne de nombreux apports théoriques tels que ceux du *non-art* ou de l'*antiforme*. La forme Manifeste ici employée vient réaffirmer la volonté de puissance de son auteur. Reprenant à son compte le goût du jeu de mots porté par Dada, RESTANY livre un texte qui demeure pour partie elliptique et qui s'appuie sur la notion de *mythe*. Ne faisant jamais explicitement référence à Roland BARTHES, RESTANY développe néanmoins selon Annie CLAUSTRES « *une même sensibilité à la présence du mythe dans le tissu social et culturel [...]* »⁶⁹⁴. Le positionnement de RESTANY vis-à-vis des théories de Roland BARTHES demeure flou, mais l'évocation du Zéro est elle aussi encore à décrypter. Si elle est sans doute une façon de se singulariser de la mouvance internationale Groupe ZERO, elle est probablement plus largement un rempart à tous les « rien », « nul », « zéro », « anti- », « non- » qui pullulent dans les discours théoriques en art, littérature, philosophie, sociologie ou encore sémiologie depuis le début des années 1950. Une tendance à laquelle avait cédé Roland BARTHES⁶⁹⁵ en signant *Le*

⁶⁹³ Pierre RESTANY, *Manifeste du Nouveau Réalisme, A 40° au dessus de DADA*, signé le 27 octobre 1960.

⁶⁹⁴ Annie CLAUSTRES, « *Le rôle de Pierre Restany dans l'historiographie de l'art français après-guerre. Le mythe en question* », dans Richard LEEMAN (dir.), *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, [Actes du colloque, organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en partenariat avec l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) et les Archives de la critique d'art], éd. des Cendres, Paris, 2009, p. 467.

⁶⁹⁵ Globalement, Pierre RESTANY et Roland BARTHES ont eu des sensibilités artistiques différentes. Leur appréciation de l'œuvre de Bernard REQUICHOT est un exemple de leur dissymétrie. Pour le

Degré zéro de l'écriture (1953). Pierre RESTANY ne s'est pas exprimé explicitement au sujet du choix du titre de son manifeste, mais il est possible que le fameux texte *A 40° au-dessus de DADA* soit un clin d'œil à BARTHES. L'évocation des « degrés » prenant dans son titre une railleuse dimension météorologique. En effet, il ne s'agit pas de degrés Celsius – il est peu probable que RESTANY ait souhaité faire monter la température d'un cran. Au contraire, en tant que degré d'angle, il indique un cap et place son auteur en *étoile du berger* pour tous les créateurs perdus dans la négativité. Pour RESTANY, la création contemporaine avait fait de DADA le point de départ du RIEN (« *DADA ne signifie rien* » Tristan TZARA, Manifeste Dada, 23 mars 1918) et du *ready-made* le point de départ du ZERO, une double aporie selon lui tout à fait dépassable.

Au-delà de son titre, ce manifeste de 1960 met en emphase le renouvellement du *répertoire expressif* sans pour autant appeler au retour d'une appréhension esthétique traditionnelle. Comme le rappelle RESTANY dans son entretien avec Fabien DANESI, le *ready-made* « *place l'art irrémédiablement du côté, non plus de l'esthétique, mais du côté de l'éthique* »⁶⁹⁶.

Cette *préférence éthique* comme il la nomme parfois repose sur plusieurs éléments. Elle est éthique par son recours au *ready-made*, car l'objet industriel n'accède au statut d'œuvre qu'à travers l'adhésion du public, son usage est démocratique. Une adhésion qui, d'après RESTANY, est favorisée par la prise en compte de la réalité sociologique, propice à l'abandon des frontières « *entre la contingence objective générale et l'urgence expressive individuelle* »⁶⁹⁷. Ayant le réel pour matériaux, cet art n'est pas coupé du présent qui est le sien. En 1960 et 1970, la société française est en prise avec la société industrielle, la consommation, l'art « *s'intègre totalement au flux globalisant de la communication* » dont il est un vecteur humanisé. C'est d'ailleurs en cela que cet art constitue un « *humanisme technologique* », gage de conciliation entre nature et culture. En effet Pierre RESTANY a choisi de défendre des artistes en qui il avait pressenti une « *sensibilité envers cette nature moderne, industrielle, urbaine et médiatique, [...]* » parce qu'il avait la conviction que leur démarche appropriative du réel était capable de « *donner [ses] lettres de noblesse et d'humanité à la consommation qui est une part intégrante de la société industrielle* ». La vérité de l'œuvre serait donc directement existentielle, en prise avec une façon de vivre qui, toute culturelle qu'elle soit, s'identifie à la nature ou constitue une nouvelle nature. RESTANY l'affirme : « *Le citoyen de cette société postindustrielle est incapable de penser le monde en dehors du phénomène industriel comme d'ailleurs l'Indien d'Amazonie est incapable de penser le monde en dehors de sa forêt* »⁶⁹⁸.

Exprimant un pas de côté vis-à-vis de la définition barthésienne du *mythe*, le critique affirme que dans *l'art de l'objet* rien n'échappe à l'objectification, pas même l'image et le corps. L'objet devient œuvre au sein d'un récit aux allures de scénario existentiel. Au contraire, dans

philosophe, les *Reliquaires* de cet artiste « *ressemblent à des machines endoscopiques* » (Roland BARTHES, Marcel BILLOT et Alfred PACQUEMENT, *Bernard Requichot*, éd. La connaissance, Bruxelles, 1973) évocatrices d'un magma corporel, tandis que le théoricien du Nouveau Réalisme les trouve « *à vomir* ».

Jean-François CHEVRIER, Élia PIJOLLET, *Bernard Requichot. Zones sensibles*, éd. Flammarion, Paris, 2019.

⁶⁹⁶ Pierre RESTANY, Fabien DANESI, 2011, *op. cit.*

⁶⁹⁷ Pierre RESTANY, 16 octobre 1960, *op. cit.*

⁶⁹⁸ Pierre RESTANY, Fabien DANESI, 2011, *op. cit.*, non paginé.

les travaux de Roland BARTHES, l'œuvre est dépositaire de plusieurs strates de langage et de symboles à analyser. Son travail prend la forme d'une enquête voire d'une critique pour lutter contre le *mythe* et sa naturalisation abusive. RESTANY lui, envisage une autre modalité du vivre ensemble à travers sa promotion d'une création artistique où la culture est fonction de la nature⁶⁹⁹. En tant que critique il n'envisage un avenir de l'art mondialisé « *qu'à travers l'osmose continue du monde réel et du monde du symbole* »⁷⁰⁰. RESTANY perçoit sa position comme un refus du dogmatisme⁷⁰¹. Une telle révolution de sa pensée est à mettre en relation avec son voyage en forêt amazonienne aux côtés de l'artiste et militant écologiste d'origine polonaise Frans KRAJCBERG et de l'artiste autrichien Sepp BAENDERECK (1920-1988). Dans

⁶⁹⁹ Une telle pensée tend à battre en brèche l'opposition entre Humain et Nature, les deux étant une continuité, la nature n'est plus considérée comme une simple extériorité. Une même mise à plat des frontières est également à la source d'une pensée environnementale.

Remi BEAU, Catherine LARRIERE [dir.], éthique de la nature ordinaire, thèse de philosophie, Paris 1 Panthéon la Sorbonne, 2015, p.229.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://hal.science/tel-01976005>

« *L'affirmation que les hommes et la nature obéissent à deux régimes de lois distincts ne justifie pas en tant que telle la domination de la seconde par les premiers. La nature seulement séparée des hommes n'est pas encore inerte, passive, instrumentalisable, c'est un point important que soulignent Catherine et Raphaël Larrère, affirmant que la nature moderne n'est pas uniquement une natura naturata, une nature-artefact, mais aussi une natura naturans, une nature-processus régie par ses propres lois.* »

Catherine LARRIERE *Comment peut-on, aujourd'hui, penser les rapports de l'homme et de la nature ?*, dans Catherine LARRIERE et Raphaël LARRIERE, *Du bon usage de la nature : pour une philosophie de l'environnement*, ed. Flammarion Paris, 2009, p. 102.

⁷⁰⁰ Pierre RESTANY, « La critique fonction déviante entre la nature et la culture », *Intervention*, n°13, 1981, p. 16–17.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://id.erudit.org/iderudit/57503ac>

« *Je sais aussi que je ne suis pas seul à pratiquer cette distorsion idéaliste volontaire de l'analyse structurale.*

Je ne vois guère d'ailleurs comment on pourrait rendre compte autrement de la situation actuellement. Nous sommes entrés dans une époque de double bilan, la fin d'un siècle et la fin d'un millénaire, nous sommes pris dans la trame complexe des innombrables transferts culturels de la peur de l'an 1000 sur celle de l'an 2000. La pulsion de mort d'un millénaire d'histoire se répercute sur la sensibilité collective d'un autre, qui lui est en imminente mutation.

La métaphysique prend automatiquement le pas sur la raison, et l'esprit sur la matière. Comment faire en sorte que ce bilan demeure ouvert, ne serait-ce que pour préserver l'avenir ? Une telle ouverture planétaire ne se conçoit qu'à travers l'osmose continue du monde du réel et du monde du symbole. »

⁷⁰¹ Pierre RESTANY, *L'autre face de l'art, La dimension critique, fonction déviante entre la nature et la culture* dans Alain MORGON [textes réunis par], Jacques OUDOT [textes réunis par], Jean-Pierre REVILLARD [textes réunis par], *Les Effets pervers dans la communication humaine*, éd. presses universitaires de Lyon, Lyon, 1981, n.p.

« *Plutôt que de cimenter dans la rigidité du dogme une série de positions — limites dont l'impact avait assuré la brèche dans le rempart de l'ordre établi, j'ai assumé jusqu'au bout de ma déviance critique, la totale identification de l'art au langage. [...]*

L'autre face de l'art, c'est son « autre », son double virtuel dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme LEVI-STRAUSS, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art, c'est l'usage non-conventionnel des conventions ; à quelque niveau de langage que ce soit. [...] »

son *Manifeste du Rio Negro* de 1978, RESTANY ouvre la voie à un autre rapport au réel, le « *naturalisme intégral* » et écrit :

« *Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive* ». ⁷⁰²

Pierre RESTANY, 1978

Par ce nouveau Manifeste qui sera, encore une fois, accueilli avec agressivité, Pierre RESTANY renoue avec l'idée d'une *Nature originelle*, source de création. Lorsqu'il rédige la préface pour le *Plastique dans l'art* en 1971, il n'a pas encore été bousculé par le choc émotionnel de la rencontre avec la forêt amazonienne. Cependant *a posteriori*, il est possible de constater que son discours sur *l'humanisme technologique* prenait déjà de plus en plus en considération la vie et le corps⁷⁰³.

La pensée de Pierre RESTANY ne fait pas système, c'est une construction théorique qui prend la forme de manifestes, de catalogues d'expositions et d'interview qui assument une forme de militantisme. C'est une pensée qui, en dépit de l'unité apparente, est pleine de contradictions. Elle donne corps à un champ théorique où les pensées du positivisme et du modernisme vont à la conquête du réalisme, un volet de l'esthétique idéologiquement marqué à gauche dont il déplace les attendus. Il est le défenseur d'une génération d'artistes virulents dont il a parfois étouffé le message critique (CHRISTO, TINGUELY, Niki de SAINT PHALLE, Piero GILARDI⁷⁰⁴...) pour en valoriser les moyens, l'attitude face au réel. Bien qu'il refuse la peinture de l'école de Paris, son discours s'enracine dans une pensée existentialiste voir spiritualiste –qui avait marqué la critique d'art des années 1940. Il articule cet existentialisme aux perspectives théoriques ouvertes par la sociologie, la sémiotique et les sciences de la communication, il le conjugue aux impératifs d'un art ludique réconciliant *homo faber* et *homo ludens*⁷⁰⁵. Il forme ainsi un cocktail théorique détonnant qui, s'il lui a valu

⁷⁰² Pierre RESTANY, « Le manifeste du Rio Negro : du naturalisme intégral », 3 août 1978, dans *Plastica latino americana*, n°12, 1984, p. 50-51.

⁷⁰³ Pierre RESTANY, 1981, *op. cit.*

« *Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art et la critique assument les mêmes valeurs du jeu existentiel qui constituent les lois de la nature profonde des choses.* »

Pierre RESTANY, Fabien DANESI, 2011, *op. cit.*

« [...] *le lieu privilégié pour tous ces scénarios existentiels. Le corps devient un scénario, il devient un objet qui est distancié de notre propre conscience perceptive alors qu'il reste encore le siège à la fois de notre vie et de notre affectivité.* »

⁷⁰⁴ Dans *Le plastique dans l'art*, RESTANY note notamment que « *les tapis-paysages de Gilardi, constituent les éléments d'un décor de théâtre, d'une mise en scène paradisiaque* » une vision qui tend à lisser le caractère politique et critique de cette œuvre.

⁷⁰⁵ Pierre RESTANY, « La XXXIII^e Biennale di Venezia : l'homo ludens contro l'homo faber », *Domus*, n°441, 1966, p. 37-41.

Pierre RESTANY, « Arman : un acte de foi dans la spiritualité de la matière », in Otto HAHN, Pierre RESTANY, Michael SONNABEND, *Arman* [cat. expo.], éd. Galerie Sonnabend, Paris, 1967.

beaucoup d'inimitiés, a été enrichi et assumé pendant ses cinquante années de pratique de la critique d'art durant lesquelles il a porté son regard sur des artistes de tous pays, de toutes obédiences et de tous sexes.

Un art de la critique qu'il a notamment exercé sur plusieurs artistes de ce *corpus*. Ainsi dans *Le plastique dans l'art*, il écrit par exemple : « *Chez Eva Hesse l'adéquation est parfaite entre la structure du matériau et les impératifs du langage : on retrouve la même angoisse d'être au-delà de la laideur dans les dernières œuvres d'Alina Szapocznikow, ses "Tumeurs" et son "Herbier".* »

Si son travail de critique reste relativement peu développé en ce qui concerne le travail d'Eva HESSE, il est proche⁷⁰⁶ d'Alina SZAPOCZNIKOW . Il a écrit au sujet du travail de cette artiste en diverses occasions mais a également pu avoir une influence sur la façon dont la sculptrice présente et aborde son propre travail. Pierre RESTANY signe ainsi plusieurs articles et textes de catalogues d'expositions dédiés au travail de cette artiste polonaise. Au sein de ce travail textuel, RESTANY reprend les thématiques qui lui sont chères. Dans le catalogue de l'exposition parisienne d'Alina SZAPOCZNIKOW à la Galerie Florence HOUSTON-BROWN, en 1967 il s'interroge « *Quel jeu joue Alina ? Celui de la réalité technologique et objective, celui de la nature moderne, industrielle et urbaine.* » il ajoute que le travail de cette artiste s'est départi de l'expressionnisme, « *[...] au fur et à mesure que la sculpture s'humanisait sous l'empire de la directe référence anatomique, elle perdait son expressivité dramatique et poignante pour atteindre à une indéfinissable qualité du détachement* ». ⁷⁰⁷Un point de vue qui ne fait pas l'unanimité⁷⁰⁸ dans le discours sur l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW où l'expressivité de la matière triturée et l'accumulation de fragments de corps ne sont que rarement interprétés sous l'angle du *détachement*. Pourtant, un an plus tard, RESTANY « récidive » dans le catalogue de l'exposition personnelle d'Alina SZAPOCZNIKOW à la galerie Cogeime de Bruxelles, Belgique, où sont présentées ses *expansions*. Le texte de RESTANY s'intitule « *La nature moderne est amour* » une affirmation, qui n'est pas sans rappeler le « *Dieu est amour* » de la religion catholique. Un écho déroutant auquel s'ajoutent de nombreuses contradictions. Pierre RESTANY développe, tout comme dans le précédent catalogue une vision progressiste de l'évolution du travail d'Alina SZAPOCZNIKOW allant de

⁷⁰⁶ Une amitié attestée qui se double d'une rumeur de relation amoureuse. En tous cas, une proximité accréditée par le fils de l'artiste, Piotr STANISLAWSKI dans son entretien avec Alexandra SCHILLINGER directrice de la galerie Loevenbruck, Paris, le 13 mai 2015.

⁷⁰⁷ Pierre RESTANY, *Alina Szapocznikow par Pierre Restany* [cat. Expo.], éd. Galerie Florence Houston-Brown, Paris, 1967, n.p.

⁷⁰⁸ Ce point de vue est néanmoins entériné par une des spécialistes du travail d'Alina SZAPOCZNIKOW, Agata JAKUBOWSKA, Université de Poznań, Pologne.

Agata JAKUBOWSKA, Ewa KUCELMAN [Trad. anglaise], Monika MAZUERK [Trad. anglaise], « *Kruźłowa and The Head of Christ by Alina Szapocznikow* », *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, n°6, 2013, p. 119-131.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

https://www.academia.edu/41522553/Kru%C5%BClowa_and_the_Head_of_Christ_by_Alina_Szapocznikow

Elle écrit notamment au sujet de cette citation :

« *Cette observation semble être confirmée par les projets plus tardifs tels que les coussins fait d'un moulage de ventre.* »

« *This observation seemed to be confirmed by the later projects of pillows made of belly casts.* »

l'empêchement narcissique, expressionniste et fétichiste vers le détachement, le réel, la vérité du constat. Pour lui, c'est à travers l'usage du polyuréthane qu'Alina SZAPOCZNIKOW est parvenue à résoudre une partie de ses problèmes plastiques. Il écrit :

« *La vision narcissiste d'Alina s'était depuis longtemps incarnée dans le moulage de son corps ou de celui des autres femmes, à son image. Mais le fétichisme du corps humain n'était jamais absent de cette dialectique [...]. Ce décalage oppositionnel impliquait certes un détachement dans la « représentation ». Mais cet humour serein exempt de complaisance. Comment surmonter ce fétichisme, si ce n'est en l'objectivant totalement ? C'est la technologie contemporaine du plastique qui devait apporter la solution à Alina. L'emploi du Polyuréthane lui a permis de réaliser l'unité de son langage à partir de l'unité de la matière. La dialectique est devenue synthèse au fur et à mesure que la forme, perdant son individualité, devenait objet. »*

Il ajoute que « *Si l'anthropomorphisme réapparaît à ce niveau de la communication, ce n'est plus un anachronisme formel, mais la clé fondamentale du langage. Il canalise la réponse instinctive du spectateur, sa soif de participation.* »⁷⁰⁹

Pierre RESTANY, 1968

Se retrouve ainsi bon nombre des *topoi* critiques de Pierre RESTANY : le refus de la dialectique, le recours à l'objet, la valorisation du détachement, l'appréhension de la technologie comme *nature moderne* et enfin la participation du public, garante d'une *éthique de l'art*. Il propose ainsi une vision de l'art où l'humain et la nature ne sont plus mis dos à dos. Cet effacement des frontières n'est pas envisagé à travers une production organique jugée trop abstraite⁷¹⁰, mais il est rendu possible par un travail artistique propre à convoquer directement le réel contemporain.

En pratique, le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW entre dans la grille d'analyse de RESTANY par son usage des *matières plastiques* –qui font partie de la « *nature moderne* » et qui sont gage d'un « *renouveau dans l'expression* »– et par ses prélèvements du réel. En effet, elle a notamment recours au moulage direct –une technique employée par d'autres artistes défendus par RESTANY tel que Yehuda NEIMAN. Ce moulage constitue un geste de « contact » qui n'est pas sans parenté avec la théorie de l'inframince défendue par DUCHAMP –figure tutélaire du Nouveau Réalisme– contact qui, par ailleurs, trouve une expression emphatique dans les *anthropométries* d'Yves KLEIN –signataire du premier Manifeste du Nouveau Réalisme, 1960, avant de partir en 1961 pour rejoindre le Groupe ZERO. Dans certaines des sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW, les fragments corporels constituent non seulement une inclusion de la réalité dans l'œuvre, mais s'affirment également comme un corps devenu objet. Elle insère d'ailleurs de véritables objets dans ses sculptures en résine de polyester : des photographies, des vêtements, de l'herbe, des mégots de cigarette ou encore de la vaisselle.

⁷⁰⁹ Pierre RESTANY, *La nature moderne est amour*, dans Pierre RESTANY, Giuseppe MARCHIORI (1901-1982, Italie), *Alina Szapocznikow* [cat. Expo.], éd. Galerie Cogeime, Bruxelles, 1968, non paginé.

⁷¹⁰ Pierre RESTANY, « Après l'art abstrait, quoi ? », *Le nouveau Planète*, 1965, n°21, p. 104-119.

« *L'art abstrait refusait par définition tout rappel de la réalité extérieure : art d'évasion et de refus du monde, il a correspondu à une vision pessimiste de la condition humaine, qui était celle de la première révolution industrielle.* »

Au-delà de ces éléments qui épousent les théories de Pierre RESTANY, d'autres caractéristiques de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW se fondent de façon moins évidente dans le moule de la vision du critique. D'un revers de la main, Pierre RESTANY balaye les dimensions fétichistes⁷¹¹, sensuelles, individuelles et expressionnistes pourtant présentes dans le travail de cette sculptrice. En cela il offre au travail d'Alina SZAPOCZNIKOW une autre narration, qui se distingue des lectures surréalisantes de son travail qui dominaient encore lors des expositions des sculptures de cette artiste en Pologne. RESTANY est également très actif pour la promotion de cette artiste qu'il intègre à ses projets d'expositions et pour qui il écrit plusieurs textes de catalogue.

Certains éléments théoriques de ce critique d'art ont également laissé leur empreinte dans les textes d'Alina SZAPOCZNIKOW au sujet de son travail et sa démarche plastique. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'une communauté de pensée ou d'une influence théorique du critique sur le travail de l'artiste comme tendrait à le faire penser la présence d'annotations manuscrites de Pierre RESTANY sur certains textes d'Alina SZAPOCZNIKOW. Dans une déclaration de 1972 qui commence par « *Mon œuvre puise ses racines...* »⁷¹² elle évoque des sujets phares du critique⁷¹³ tout en mettant en valeur les thématiques du corps, de l'érotisme et de l'absurde passées sous silence par RESTANY. La présence du critique ressurgit dans de nombreux textes de la sculptrice et façonnent le récit de son affirmation en tant qu'artiste. Dans son brouillon pour une *Brief list of artistic and professional back ground* elle écrit : « *En 1963 après j'arrive à Paris ou plusieurs la rencontre avec l'art occidental et avec quelques personnalités d'art (P.R.) met en question mon conscience artistique* ».

Une déclaration qui ne colle pas tout à fait avec la réalité de son parcours puisqu'elle arrive aux Beaux-Arts de Paris en 1948, et qu'elle ne cessera de faire de fréquents aller-retour entre la France et la Pologne jusqu'à 1968⁷¹⁴. La référence à une personnalité du monde de

⁷¹¹ Son refus explicite du fétichisme n'est pas sans poser certains questionnements théoriques. En effet, si RESTANY avait fait sienne cette notion de fétichisme, sa théorie aurait pu être perçue comme étant explicitement antimarxiste. En effet, dans *Le Capital*, Karl MARX fustige dès son premier chapitre l'aliénation que représente le fétichisme de la marchandise. Il souligne que dans le cadre du capitalisme le monde des objets s'autonomise au point d'exercer sur les hommes, au même titre que l'argent, une « *puissance impersonnelle* ».

⁷¹² Alina SZAPOCZNIKOW, « *Mon œuvre puisse ses racines...* », mars 1972, texte dactylographié et signé, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, n°7391.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330#>

⁷¹³ Elle parle de « *prise de conscience de notre temps* », met en exergue la « *technique moderne* », L'artiste fait également explicitement référence à l'exposition « *Mythologies individuelles* », un projet curatoriale d'Harald SZEEMANN, pour la *Dokumenta V* de Kassel en 1972 dont les propos n'étaient pas sans lien avec les constructions théoriques de Pierre RESTANY.

Richard LEEMAN [sous la dir.de], *Le demi-siècle de Pierre Restany* [Actes du colloque, organisé par l'INHA en partenariat avec l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) et les Archives de la critique d'art], éd. des cendres, Paris, 2009, p 244.

« *Harald Szeemann lui-même, qui fut très proche de la Galerie J, a toujours reconnu la part d'influence intellectuelle et artistique de ses positions et de ses choix* ».

⁷¹⁴ L'antisémitisme en Pologne perdure après la Seconde Guerre mondiale. En mars 1968, la répression d'une manifestation étudiante prend un tournant antisémite lorsque les sionistes sont accusés d'être les responsables de cette manifestation. Le parti central et le régime communiste de Gomulka font usage de la force, c'est à cette époque que Alina SZAPOCZNIKOW –considérée comme

l'art ayant pour initiales P.R. se retrouve en plusieurs occurrences⁷¹⁵ et renvoie probablement à Pierre RESTANY dont elle était proche. L'importance de la collaboration entre cette artiste et ce critique reste encore à explorer. Certains textes ont été corrigés par RESTANY pour les « *mettre à la sauce française* » ainsi qu'il le précisait lui-même. Cependant il est difficile de mesurer combien ses corrections ont eu un impact non seulement sur la forme mais aussi sur le contenu des textes de l'artiste. Les références à la féminité ont souvent été rayées⁷¹⁶, de même que celles affairant à sa tragédie personnelle, une censure qui n'est peut-être pas toujours celle de l'artiste elle-même.

III.2.2. La mise en œuvre d'une esthétique mécaniste à la jonction des arts, des sciences et des technologies

Un autre élément sur lequel le critique d'art Pierre RESTANY met le doigt à travers ses articles et manifestes, c'est la façon dont ce qu'il nomme *humanisme technologique* s'articule aux modalités des technologies productivistes. Ainsi, il écrit dans un article daté de 1965 :

« Le développement du machinisme et des processus d'aliénation conséquents avait profondément altéré le rapport homme-nature sans offrir de solution de remplacement. Que faire contre le pouvoir grandissant des machines sur l'homme qui les a créées ? Rien. [...] »

La seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e ont été dominées par ce sens de l'absurde technologique : l'art, à travers l'évolution stylistique de cette période, est le constant reflet de cette aliénation. [...]

Si l'avant-garde aujourd'hui est résolument réaliste, c'est qu'elle a surmonté ce mythe négatif. Son optimisme est fondé sur les immenses ouvertures de la science et l'avènement d'une nouvelle ère industrielle. À l'électricité succède l'énergie atomique,

juive— est expropriée de l'appartement et de l'atelier qu'elle avait en Pologne. La perte de son appartement rend ses déplacements plus difficiles et limite la fréquence de ses voyages.

⁷¹⁵ En 1970, elle écrit « *L'idée de la « Voiture-venus » en marbre rose de Portugal ~~en tire son origine~~ surgit d'invitation que m'adressée M. P.R. à la fin 1969. [...]* »

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon de lettre, non datée, vers Aout 1970, texte manuscrit, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie, n°1918.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1856>

⁷¹⁶ Voir deux brouillons de lettre au sujet du projet de sculpture monumentale de *Pomone*.

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon de lettre, non daté, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie, n°1906.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1856>

« *Mon œuvre, qui est composé de bouches et sein en polyester illuminé à l'intérieur ~~symbolise la féminité et la fécondité.~~* »

Alina SZAPOCZNIKOW, brouillon de lettre, non datée, Archives Alina Szapocznikow, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie, n°1393.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023 :

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1331>

au machinisme l'automatisation, et au déplacement superficiel sur l'écorce terrestre la navigation planétaire. »⁷¹⁷

Pierre RESTANY, 1965

Toutes ces énergies, technologies, évolutions industrielles et chimiques sont présentes dans les sculptures en *plastique* de la seconde moitié du XX^e siècle. Néanmoins, au sein des artistes de ce *corpus*, l'électricité demeure tout aussi visible que l'énergie atomique dont nombre des représentations revêtent un aspect sombre. De même le machinisme demeure plus présent que l'automatisation, notamment à travers les représentations biomécanistes. Seule la « *navigation planétaire* » a pris le pas sur les autres modes de déplacement, reflet de l'enthousiasme du *space age* pour les visions cosmiques. Un constat qui pointe les limites du concept d'*Humanisme technologique*, impropre à traduire la diversité des rapports des artistes aux sciences et aux technologies.

III.2.2.1. Une production artistique qui accompagne la « conquête spatiale » et l'accélération des modes de vie.

Evelyne AXELL, Kiki KOGELNIK, Liliane LIJN et Alina SZAPOCZNIKOW se sont saisies du tropisme pour l'ailleurs extra-terrestre dans les années 1960 et 1970, menant par leurs productions plastiques respectives, une réflexion autour de ce qu'on appelle alors la *conquête spatiale*.

La mise en orbite de *Sputnik 1* en 1957 puis les expéditions lunaires suscitent l'enthousiasme au point de devenir des événements médiatiques suivis en son et en image par des millions de téléspectateurs. Ces explorations spatiales teintées d'intérêts scientifiques et politiques se doublent d'une dimension visuelle. Elles offrent de nouvelles représentations du monde, de l'espace, des corps et nécessitent la construction d'artéfacts inédits qui agissent sur l'imaginaire des formes. Des artistes gagnés par cette curiosité de l'ailleurs ont intégré cette imagerie spatiale au sein de leur travail plastique.

Au-delà des spécificités et des pluralités de regard, les œuvres d'Evelyne AXELL, Kiki KOGELNIK et Alina SZAPOCZNIKOW, s'intéressent à la dimension corporelle de l'ailleurs spatial ou cosmique notamment à travers des représentations ou incarnations du cosmonaute. Cette figure fascinante par sa panoplie et par son corps qui, soumis à la bizarrerie de l'apesanteur, devient à son tour le véhicule de l'exploration planétaire. Créant ainsi un *continuum* corps-machine.

L'attention portée à la personne qui voyage dans l'espace –qu'il soit astronaute, cosmonaute ou spationaute– réveille le souvenir de personnages mythologiques comme Icare ou Ganymède coincés entre la démesure de la pleine puissance et la crainte de la chute. Dans leur travail, Evelyne AXELL, Kiki KOGELNIK, Liliane LIJN et Alina SZAPOCZNIKOW ont non seulement réinterprété le matériel iconographique de l'ailleurs extra-terrestre mais

⁷¹⁷ Pierre RESTANY, *Le nouveau Planète*, 1965, *op. cit.*, p. 108-109.

également cherché à en traduire la nature exogène par des solutions plastiques et des matériaux innovants aptes à évoquer matériellement et esthétiquement les objets ou machines créés pour le domaine spatial. Ces représentations de l'espace et du cosmos constituent une ouverture aux créations spéculaires, prismatiques ou mécanistes au sein desquelles l'usage de *matières plastiques* renvoie le spectateur vers un ailleurs matériologique.

Être cosmonaute est un rêve d'enfance qui a accompagné plusieurs générations. Plus qu'un métier, la figure de l'astronaute donne forme à une humanité d'élite ayant le privilège de s'émanciper de l'attraction terrestre pour traverser des espaces allant à l'encontre de ses capacités biologiques. Ces prouesses surhumaines réservées à des êtres physiquement sains et surentraînés ne sont rendues possibles que par un équipement adapté. La combinaison spatiale comble tous les désirs des amateurs de panoplie. Depuis les premiers tests de combinaisons effectués à la fin des années 1950 jusqu'à celle du programme *Mercury* (1958-1963) ou d'*Apollo 11* (1969), le costume a beaucoup évolué. Si les premiers modèles lourds et volumineux n'étaient pas sans évoquer une armure ou un équipement de protection nucléaire, la combinaison *Mercury* épouse plus précisément le corps. Cette combinaison continue à donner une puissance non-humaine à celui qui la porte, mais sa brillance et sa teinte argentée vont également lui conférer une aura glamour. C'est ce que souligne le cliché du photographe de mode Richard AVEDON pour la couverture du magazine *Harper Bazar* en 1965.

Ainsi, le spationaute et son attirail n'éveillent pas seulement la curiosité des scientifiques, ils ont également agité tous les radars des médias grands-publics. Les artistes et créateurs des années 1960 et 1970 se sont emparés de cette nouvelle image du surhomme, une image qui ne tenait pas seulement de la chimère, mais d'avancées pratiques et technologiques réelles. La reprise la plus flagrante du vocabulaire formel de la combinaison spatiale se retrouve dans le domaine de la mode, notamment avec Pierre CARDIN et Paco RABANNE au milieu des années 1960. Mais les petites robes chasubles en carré de *plastique* rivetés ne sont pas les seuls avatars de la combinaison spatiale, de nombreux plasticiens, sculpteurs et performeurs ont eux aussi été sous le charme de cette intrigante membrane permettant de vivre dans des conditions extra-planétaires.

En 1969, l'artiste Evelyne AXELL fraîchement promue Lauréate de la Jeune Peinture Belge, livre un improbable *happening* lors de son vernissage à la Galerie Foncke de Gand, Belgique. Alors que l'assemblée échange les mondanités d'usage, une femme nue, seulement vêtue d'une parfaite réplique de casque de cosmonaute fait irruption. Après une pause, elle avance dans la foule suivant le rythme lent d'une musique suggestive pour rejoindre l'artiste. Evelyne AXELL s'agenouille puis commence à la vêtir, tout doucement, culotte, soutien-gorge, jusqu'au complet rhabillage dans un textile moulant fermé d'un zip métallique⁷¹⁸. Ce *strip-tease* inversé est le point de départ d'un débat sur la « *Révolution sexuelle dans l'art* » mené par le critique d'art Pierre RESTANY convié pour l'occasion. Il est également une subversion érotique du costume spatial où la femme cosmonaute gagne en puissance et en désirabilité au fur et mesure qu'elle cache sa peau. Ici l'astronaute est une

⁷¹⁸ ANTOINE Jean, ANTOINE Juliette, CEYSSON Bernard, DYPREAU Jean, MOREAU Marcel, *Evelyne Axell, du viol d'Ingres au retour de Tarzan*, éd. Institut d'Art Contemporain (Iac) de Villeurbanne, 2006

sculpture vivante au visage masqué qui n'est pas sans évoquer les *créatures féminines* passant de l'inerte au vivant dans la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Cette galatée des années 1960 à la nudité aussi sexualisée que répréhensible dans un lieu public acquière la désirabilité d'un être qui dépasse la condition humaine par sa capacité à aller dans l'espace.

Cette incarnation féminine du spationaute était déjà au cœur du travail d'AXELL en 1965 dans son assemblage intitulé *Valentine*, en hommage à Valentina Vladimirovna TERECHKOVA, première femme à effectuer un vol dans l'espace (1963). La représentation qu'en livre Evelyne AXELL est bien éloignée de la physionomie réelle de cette ancienne ouvrière textile âgée de 18 ans lors de ses premiers vols. La cosmonaute est représentée par une silhouette parfaite –épousant les canons de beauté de son époque– en une séduisante posture. Sa peau immaculée se détache d'un fond d'or, évocation de l'immatériel céleste, et cette femme toute puissante n'a plus besoin ni de son casque qui flotte au-dessus d'elle, ni de sa combinaison qui, largement ouverte de sa gorge à son pubis, laisse entrevoir ce corps taillé pour l'*ailleurs* spatial impalpable. Son corps tronqué à mi mollet ne laisse supposer aucun sol et le choix de l'or plutôt que de l'argenté pourrait délaissé un discours trop scientifique ou technologique au profit d'une évocation plus spirituelle ou glamour. Son corps parfaitement délimité par la combinaison déploie des formes callipyges idéalisées qui ne sont pas sans rappeler une iconographie plus classique par son hanchement caractéristique. Dans le vide qui l'entoure elle semble prendre la pose pour sa propre satisfaction dans une sorte de célébration auto-érotique, son absence de regard ignore le spectateur.

La reprise féministe du cosmonaute se retrouve aussi dans l'œuvre de l'artiste viennoise Kiki KOGELNIK dont les représentations s'éloignent de l'idéalisation corporelle de la femme de l'espace pour en mettre à nu les ressorts mécanistes et non humains.

Dans un de ses assemblage intitulé *Woman Astronaut*, Kiki KOGELNIK compose par un jeu de pochoir une silhouette géométrisée dont les formes évoquent un corps féminin tronqué. Sous son absence de tête, une sorte de fenêtre perce sa gorge dépourvue de larynx, d'étranges faisceaux parallèles partent des moignons de ses cuisses et des sphères semblent s'échapper ou entrer de la fente anormalement verticale de ses aisselles. Ce corps, situé au centre de la composition, est parcouru de protubérances circulaires et colorées dont la fonction ou l'action sont tout aussi énigmatiques que celle de la toute petite fusée et de la gigantesque main rose en vinyle qui bordent le corps. Dans cette œuvre, la femme astronaute ne vole pas comme un oiseau, mais comme une machine, son corps s'est transformé pour devenir le véhicule de l'exploration de l'*ailleurs* cosmique. A la première lecture, elle pourrait apparaître comme une *self-made-machine* –autocréée et autosuffisante. Mais une plongée plus profonde dans l'œuvre de Kiki KOGELNIK au milieu des années 1960 apporte plus de nuance à cette représentation du cosmonaute.

La photographie de l'atelier new yorkais de l'artiste en 1964 permet de mieux saisir la densité des références à l'univers spatial dans son travail. Parmi les sept œuvres identifiables, quatre font explicitement référence au spatial. Cependant ces références ne sont pas toutes de nature équivalente. Dans les toiles se retrouvent une même évocation colorée et faussement naïve du voyage interplanétaire, tandis que l'unique sculpture visible déploie des motifs pop

et joyeux sur la surface d'une bombe⁷¹⁹. En effet, une autre « prouesse » spatiale du second XX^e siècle est l'émergence de la bombe atomique et des missiles à longue portée.

Les toiles colorées de Kiki KOGELNIK portent un regard acide sur ces cosmonautes robots sans visage dont les corps extra-minces sont interchangeables. Ainsi le cœur de *Miss Universe* tout comme celui du personnage bleu de *Outer Space* ont été substitués par des cercles colorés. Leur voyage dans *l'ailleurs* semble sans but et sans saveur. La démultiplication des cercles rend semblable les astres, les planètes, la terre, la lune, les visages et les cœurs dans une confusion d'échelle, une imbrication d'espaces adjacents où les mains tendues ne se rejoignent jamais. Ces produits de l'ère spatiale sont des êtres *cyborg* qui semblent ne plus avoir de vie propre.

Cette sensation est amplifiée par certaines toiles, comme celle d'*Ikarus Darling* qui offre un contrepoint évident à *Woman Cosmonaut*, dont elle reprend, en la renversant, la même typologie corporelle. Les cercles placés sur le corps de la cosmonaute avaient des proportions adaptées et portaient des couleurs chatoyantes, au contraire le corps d'Icare a été littéralement colonisé par des cercles plus étendus dont nous percevons les traces, mais qui, à présent éteints et noirs, abandonnent leur hôte dans sa chute.

Entre *l'ici* terrestre et *l'ailleurs* spatial, deux régimes imposent leurs règles contradictoires : la gravité et l'apesanteur. La représentation de ces deux forces impose de nouveaux défis aux créateurs, qu'ils soient soucieux d'évoquer l'envol de ceux qui s'aventurent dans le cosmos ou qu'ils souhaitent au contraire transcrire la nature irrépressible de la chute pour qui s'éloigne du sol sans s'émanciper de la zone d'attraction terrestre.

Le récit de la course spatiale est émaillé de nombreuses pertes humaines, animales et matérielles, plus les pertes s'accumulent et plus les réussites sont galvanisées. C'est du moins le message que semble faire passer Alina SZAPOCZNIKOW dans son œuvre intitulée *L'Appesanteur* [sic.] ou *Hommage à Komarov*). Cet Icare de chair et d'os est mort à bord de la capsule *Soyouz 1* par suite de nombreux dysfonctionnements matériels de l'appareil⁷²⁰. Ce drame humain est souvent perçu comme la conséquence d'une impatience coupable du gouvernement soviétique qui, soucieux de *gagner la course à la lune*, aurait prématurément lancé l'appareil dont les tests de vol étaient peu concluants.

L'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW est une réaction directe à l'évènement, un hommage à l'homme comme à l'astronaute. Contrairement aux représentations d'Evelyne AXELL et de Kiki KOGELNIK, le voyageur spatial est identifiable, les traits de son visage rendus à leur vérité photographique. Cependant le modelé de la tête est réduit la forme d'une assiette plate ou d'un masque funéraire dont les volumes aplatis réduisent à néant la projection des reliefs du visage. Le casque qui l'entoure et qui a été bien insuffisant pour garantir sa protection, borde son visage à la façon d'une auréole. Son corps de géant longiligne est comme momifié dans des bandelettes de gaze recouvertes de résine de polyester. Douleuruse ironie, cet *Hommage à Komarov* s'intitule également *l'Appesanteur*. Celui dont l'extraordinaire chute a provoqué la désagrégation du corps prend la forme d'une sculpture érigée à l'équilibre fluctuant mais dont la verticalité –bien qu'imparfaite– a été réaffirmée. Les photographies

⁷¹⁹ La bombe en photographie couleur n'est pas celle qui est présente dans le cliché en noir est blanc, mais c'est une pièce issue de la même série à la date de création analogue

⁷²⁰ Panneaux solaires non sortis provoquant une perte d'énergie donc un dévoiement de l'orbite, des soucis d'imperméabilité qui ont engendré des pannes en chaîne, dont celle des parachutes

d'archives qui documentent la mise en scène de la sculpture pour le *book* de l'artiste, sont intéressantes. C'est une des rares sculptures pour lesquelles Alina SZAPOCZNIKOW ne s'est pas contentée d'une photo d'atelier. L'œuvre a dû être transportée non sans effort pour être immortalisée dans un paysage de plaine étendue avec un arrière-plan boisé. Les différents clichés montrent cette sculpture selon un point de vue en plongée ou en contreplongée laissant toujours sa silhouette se détacher d'un morceau de ciel. L'absence de bras, les jambes jointes et le V de son corps lui confèrent un certain aérodynamisme, il semble être sur le point de quitter le sol en une lente élévation.

Les trois représentations de cosmonaute proposées par ces différentes artistes : *Valentine*, *Woman Astronaute* et *l'Appesanteur*, ont en commun l'usage de *matières plastiques*. Un matériau emblématique des années 1960-1970 fort de nombreuses applications dans le domaine spatial : panneaux solaires en polymères, prototypes stations spatiales gonflables, tubage, chambre de combustion en plexiglas, études sur la flexibilité des charges élastoplastiques, vêtements, etc. Plusieurs combinaisons de la NASA, notamment la combinaison *Mercury*, ont été réalisées en partenariat avec Playtex®, une entreprise de sous-vêtements spécialisée dans les applications textiles du latex. Nombre de plasturgistes et de fabricant d'élastomères n'ont pas hésité à mettre en avant leur implication dans cette aventure extra-terrestre par la publicité, comme c'est le cas pour cette marque de silicone (Dow Corning Corporation®).

Dans ce contexte, il n'est donc pas anodin que les artistes aient choisi des *matières plastiques* comme le Clartex®, une autre dénomination du méthacrylate de méthyle connu le plus souvent sous le nom de plexiglas®, pour réaliser leurs œuvres. Ce matériau avait été largement employé pour la création des engins spatiaux notamment pour les vitrages. Ainsi on peut lire dans le *Figaro* que « *Le cosmonaute pourra, à l'aide d'une caméra légère de télévision, se filmer lui-même et prendre des vues extérieures à travers le hublot d'épais plexiglas du cockpit* »⁷²¹. Ces journaux grand public mettent en avant la dépendance des astronautes à leur matériel « *A 16h30 Glen a pris son premier « repas spatial ». Il était contenu dans des tubes en matière plastique* »⁷²² relève ainsi un article publié dans *France Soir* au sujet du programme *Mercury*. Cette médiatisation de l'aventure spatiale contribue donc à la célébration des polymères. De même, dans les films de science-fiction des années 1960-1970 le *plastique* joue un rôle majeur, il donne une matière au futur terrestre ou extraterrestre et à *l'ailleurs* spatial. Le *plastique* est donc un avatar matériel de la représentation de *l'ailleurs* éloigné du cosmos.

Photographiée par Michael HOROWITZ, Kiki KOGELNIK se met en scène au balcon d'un immeuble new-yorkais. Sa démarche est bien différente de celle d'Yves Klein prêt à s'envoler, elle est coiffée d'un casque à antennes et semble plutôt rejouer le rôle du robot féminin de l'affiche du film *Metropolis*. Cependant ce robot n'est plus purement métallique, il ne relève plus seulement des rouages et des pistons mis en action par la pleine puissance de l'électricité. Ce robot paré de *plastique* porte des antennes pour recevoir les ondes, dans une autre mise en scène de l'artiste, une affiche d'exposition, on la retrouve équipée d'un

⁷²¹ *Le Figaro* du 13/05/1963, p.5, cité dans Louis GUILBERT, *Le vocabulaire de l'aéronautique ; enquête linguistique à travers la presse d'information à l'occasion de cinq exploits de cosmonautes*, éd. Université de Rouen, Rouen, 1967, p. 161.

⁷²² *France-soir*, 21/02/1962, p.2, cité dans Louis GUILBERT, 1967, *ibid*, p. 116.

casque porteur de capteurs solaires et de batteries. Ses *cyborgs* n'expriment plus seulement la pleine puissance mais l'illusion d'une puissance maîtrisée canalisée par des circuits imprimés, des objets miniaturisés. Tous ces appareillages extra-corporels rappellent l'équipement nécessaire au voyage extra-terrestre, il colonise l'*ici*. Alors que le monstre de *Metropolis* exprimait la puissance l'acier de l'électricité, les cyborgs de Kiki KOGELNIK sont fils des ondes et du pétrole.

Une évolution qui n'est pas aussi perceptible dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW dont une partie du travail sculptural des années 1960 continue à mettre en image un corps hybride et mécanisé ou parcouru par l'électricité. Cette électrification des volumes lui permet de travailler le mouvement et la lumière propre à l'objet sculptural. Ses représentations sont aussi une manière de donner à voir les relations entre l'humain et la machine entre le naturel et l'artificiel. Elle réalise ainsi de nombreuses sculptures comportant des pièces automobiles, y compris une sculpture cinétique. Cette dernière, intitulée *Relief II* ou *Sculpture avec une roue tournante* a été réalisée en 1963-1964 en associant modelage de ciment plastique et assemblage de pièces automobiles additionnées de morceaux de métal. Cette grande sculpture tripode a un aspect contrasté. Tout comme dans *Goldfinger*, l'aspect bosselé et texturé du ciment ainsi que les formes organiques l'assimilent à un corps, tandis que ses longs pieds tubulaires sont ceux d'un meuble ou une machine. Une triple assise qui lui confère non seulement une certaine stabilité mais également une autorité corporelle qui peut sembler inquiétante ou menaçante. Cette sculpture a été conçue en vue de sa présentation au XVI^e Salon de la Jeune sculpture à Paris. Elle est unique dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW par la présence de cette roue imparfaite fixée en haut de la pièce et pouvant être actionnée manuellement par le public,. Elle fait désormais partie des collections du FNAC (Fonds National d'Art Contemporain, Paris) et continue à produire un bruit de frottement répétitif à chaque giration de la roue. Cette forme sculpturale qui se rapproche des *Machines en chaire I* (1964) et *II* (1965) qu'elle produira un peu plus tard, évoque la réunion du corps et de la machine. Une sensation renforcée par le geste de mise en mouvement, amorcé ni électriquement ni à l'aide d'un moteur, mais qui nécessite la force humaine pour fonctionner. C'est ce genre de sculptures que l'artiste Marcel DUCHAMP a pu voir dans l'atelier d'Alina SZAPOCZNIKOW lors de son passage à Paris en 1965. Une rencontre qui a permis à cette artiste de concourir et de remporter le Prix de la fondation Copley⁷²³.

D'autres sculptures réalisées au milieu des années 1960 comme *sans titre II* qui est surmontée d'une grosse bouche en ciment ou *Pauper* comportent également des roues, mais elles n'ont pas une dimension cinétique aussi affirmée. Pourtant la simple présence de cet objet –qu'il soit réellement tournant ou non– induit la présence d'un mouvement. Une sensation rotative équivalente se dégage également d'autres volumes qui emploient non pas des roues mais des pôles verticaux, à l'instar de *Dervish* (1960) ou d'*Amusement Park* (1957) . Au-delà de cette mise en mouvement de la sculpture, Alina SZAPOCZNIKOW représente à de nombreuses reprises des voitures et des deux roues. Elle utilise de l'acier

⁷²³ Ce prix d'art contemporain est organisé par la fondation William et Norma Copley, Chicago, Etats-Unis. Il représente une récompense de 2000\$ pour des œuvres musicales et des œuvres sculptées. La commission qui a valorisé le travail d'Alina SZAPOCZNIKOW était dirigée par les époux COPLEY, Marcel DUCHAMP, Barnet HODES et sa femme ainsi que Darius MILHAUD. Le jury était composé de Jean ARP, Alfred BARR, Matta ECHAURREN, Max ERNST, Walter HOPPS, William LIEBERMAN, Man RAY, Roland PENROSE, Sir Herbert READ et James SPEYER.

inoxydable, un matériau industriel, pour donner forme à *Scooter* en 1957. Dans cette sculpture elle met en scène une femme au guidon de cet engin aux formes aérodynamiques. La conductrice se tient droite et digne alors que d'une seule main, nonchalante, elle dirige le véhicule. Les formes organiques du corps et de la machine se répondent et l'échappement du scooteur traîne le long de la roue, pareil à un pied.

Un même cocktail d'aérodynamisme et de sculpturalité se dégage de ses *Rolls-Royce* en marbre⁷²⁴. Ces sculptures qui s'inspirent de l'immense capot de la voiture du Loup de *Tex Avery* dont elle regardait les dessins animés en compagnie de son fils Piotr. Mais au lieu de le traiter comme une icône Pop, elle propose une miniaturisation en pierre de ces véhicules d'exception. Ici les roues ne bougent pas, tout est d'un marbre rose veiné d'une seule pièce. Par ce travail elle saisit le caractère ostentatoire de cet objet culturellement codifié qu'est la voiture de luxe. Ici c'est moins la puissance de la vitesse que la puissance de l'argent qui est portée aux yeux du public. Une approche bien différente de celle qui a présidé à l'élaboration de la sculpture *Journey (Le voyage)* qui dépeint une conductrice. Réalisée en 1967 en résine de polyester teintée, cette œuvre a donné lieu à de nombreuses études préparatoires dessinées. Ce personnage féminin qui ressemble à l'artiste avec sa volumineuse chevelure bouclée portée à hauteur d'oreille et ses grosses lunettes de soleil, est tracée successivement assise sur un siège, tenant un volant, appuyant sur des pédales, nue ou portant des bas, parfois incluse dans un paysage ou un habitacle. Le volume final prend la forme d'une géante dont le gabarit déplié dépasserait les deux mètres. L'étrange position du modèle traduit un enjeu technique. Présenter ce personnage à demi-assis, la jambe en extension pressant un accélérateur indivisible avec ses orteils décollés du sol et les mains crochetées sur une absence de volant, a nécessité de trouver un équilibre fragile. Il y a peu de points d'appuis au sol et le mouvement asymétrique du corps ajoute une difficulté supplémentaire. Avec son buste allongé et sa taille étrécie, l'élongation presque maniériste de ses bras et de ses jambes renforce le caractère mouvant de la composition. Un air de vitalité qui est décuplé dans le film *Trace* (1976) à travers l'objectif de la caméra virevoltante d'Helena WLODARCZYK⁷²⁵. Cette sculpture fonctionne à travers une ellipse qui a conduit l'artiste à escamoter le paysage, la voiture, le volant, les pédales, pour se concentrer exclusivement sur le corps de la conductrice dont l'épopée semble synonyme de voyage ensoleillé, cheveux au vent. Une belle aventure pour cette figure dont la créatrice a sillonné l'Europe en voiture notamment lors de ses fréquents aller-retours entre la France et la Pologne. Ce sens de l'économie pour la représentation de la femme au volant se retrouve dans d'autres œuvres d'art.

Outre l'*Autoportrait, Tamara dans la Bugatti verte* (1929) de Tamara de LEMPICKA, l'artiste belge Evelyne AXELL propose elle aussi sa vision de l'autoportrait en conductrice. Dans *Axell-ération*, 1965, elle resserre le cadrage de sa peinture sur les pieds. Sans appuyer sur l'embrayage, sa jambe droite presse l'accélérateur. La cambrure érotique du pied qui se déchausse visiblement de l'escarpin rouge et vernis ajoute à la polysémie de cette image. La composition rythmée et décorative de ce tableau est amplifiée par le jeu de contrastes

⁷²⁴ Hervé POULAIN [dir.], Jean-Jacques LEVEQUE, *L'art et l'automobile 1896-1973*, Suisse, éd. Zoug, Les Clefs du Temps, 1973.

⁷²⁵ Ce documentaire aux accents surréalistes, de 13 minutes environ, a remporté le prix du public en 1976 lors du 9^{ème} Festival du Film sur l'Art à Zakopane, Pologne.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/szapocznikow-alina-slad-rez-helena-wlodarczyk>

complémentaires du vert et du rouge. Vision d'éros et de mort, la conductrice « prend son pied », c'est avec ce jeu de mot visuel qu'elle lance le véhicule à toute vitesse sans qu'il soit possible de voir la route. Elle y explore une thématique automobile qu'elle avait largement explorée à travers plusieurs de ses peintures telles *Erotomobile* (1966), *Ceinture de sécurité I et II*, *Auto stop* (1966), *Clef de contact* (1966), ou *Rétrovision* (1964). C'est ici un autoportrait fictif dont le titre constitue un jeu de mot tristement prophétique pour cette artiste dont le destin sera prématurément brisé, à trente-sept ans, par un accident de la route⁷²⁶.

Toutes ces représentations de véhicules parlent de la modernité en marche, de l'accélération des modes de vie aux États-Unis comme en Europe. En effet, l'automobile se banalise au point que la moitié des ménages français sont motorisés à partir de 1967⁷²⁷. Cependant, à cette époque, devenir conducteur demeure essentiellement un privilège masculin, car seul 22% des titulaires du permis en France sont des femmes⁷²⁸. En se représentant en conductrices, Alina SZAPOCZNIKOW et Evelyne AXELL parlent d'une liberté de se déplacer mais aussi de diriger leur vie. Plus largement, c'est un imaginaire du voyage, du déplacement, de la découverte ou de la vitesse qui est parfois décliné dans l'œuvre de ces artistes. Ainsi, Liliane LIJN s'est amusée avec la forme du cône qu'elle avait employée dans ses œuvres cinétiques et dans ses *Kōans* évocateurs de la culture bouddhique, pour les décliner dans une version qui, en première instance, pourrait sembler plus prosaïque. Ses *Hiway Cones* (1966) reprennent la forme du cône signalétique bordant les routes. Ces objets font écho à l'expérience de l'artiste, qui se souvient de voyages nocturnes sur l'autoroute avec son père au volant. Ce sont à la fois des objets de la culture matérielle et des sémaphores, des dispositifs de communication optique dont les bandes et le choix de couleurs sont pensés pour optimiser leur visibilité de jour comme de nuit. Ces objets ostensibles sont mobiles, leur emplacement dessine des frontières fluctuantes et imprévisibles. Ils sont le signe de déviations non anticipées et ouvrent à l'aventure d'une route imprévue. Les *Hiway Cones* de Liliane LIJN sont en liège peint de bandes au format variable, animés par la sensation mouvante laissée par les traces du pinceau qui restituent visuellement quelque chose d'une rotation, bien que ces objets soient fixes. Ces bandes dans les bandes qui nuancent la teinte s'insèrent également dans la démarche de mise en avant du caractère vibratoire de la couleur entreprise par l'artiste. Dans cette œuvre, le cône signalétique devient un objet de méditation qui incarne plusieurs paradoxes à la fois mobile et immobile, il est perçu à travers la fenêtre du véhicule en mouvement. Petit et léger il barre des routes et vient dévier les itinéraires. Un agent perturbateur de trajectoire qui revêt lui-même la forme stable du cône.

⁷²⁶ Pierre RESTANY, *Evelyne Axell et les années 60, Un frisson de la vie* [cat.expo. musée d'Ixelles, Bruxelles 10 octobre – 14 décembre 1997], éd Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, 1997.

« 1966 a été une année très féconde dans la production de l'artiste. Toute une série d'œuvres traite du rapport de la femme à l'automobile : *Ceinture de sécurité*, *Clef de contact*, *Erotomobile*. Elle prend un sens prémonitoire étant donné l'accident mortel qui a interrompu la carrière d'Axell. »

⁷²⁷ Ces véhicules n'étaient pas pour la plupart équipés de direction assistée, car peu de modèles produits en série avaient cette option.

⁷²⁸ Yoan DEMOLI, « Les femmes prennent le volant, Diffusion du permis et usage de l'automobile auprès des femmes au cours du XXe siècle », *Travail et société*, n°32, 2014, p. 119-140.

Dernière consultation en ligne le 24/10/2023 :

<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-119.htm>

III.2.2.2. Des pratiques artistiques ouvertes aux sciences et aux technologies

Les technologies et les modes de transport croisent des aspects guerriers ou tactiques. Les enjeux spatiaux de la Guerre froide recouvrent aussi bien la course à l'espace que la course à l'armement balistique intercontinental. Un corollaire historique qui induit une porosité entre l'image de la fusée et celle de la bombe qui a été particulièrement explicité en 1964 par la diffusion du film (couronné de 4 nominations aux Oscars) *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Docteur Folamour)* réalisé par Stanley KUBRICK (d'après le livre *120 minutes pour sauver le monde* de Peter GEORGE). Dans la scène finale de cette comédie satirique, l'acteur Slim PICKENS dans le rôle du Major Kong quitte le *cockpit* de son avion pour débloquer manuellement une bombe restée dans la soute de l'appareil. Sans autre issue, il part en chevauchant le missile, le visage gai et agitant son chapeau comme s'il s'agissait d'un rodéo alors que l'ogive le précipite vers sa perte. Cet imaginaire balistique et guerrier est également présent dans le travail de Alina SZAPOCZNIKOW à travers des œuvres comme *On Crutches (Sur des béquilles)* qui mettent en scène un corps mutilé et méconnaissable, soutenu par deux obus. *Drang Nach Osten (Drive to the East/ La poussée vers l'Est, 1963)* prend quant à elle la forme d'une sorte de machine anthropomorphe dont la gueule ouverte laisse paraître des balles en guise de dents⁷²⁹. Ce sont toutes deux des sculptures par assemblage qui ne comprennent pas de *matières plastiques*. Ces sculptures postérieures à 1964 ne contiennent plus de références aussi explicites à la bombe et la guerre bien que l'omniprésence du morcellement corporel dans l'œuvre de cette artiste puisse être interprété comme ayant quelque chose à voir avec le traumatisme de son expérience concentrationnaire durant la Seconde Guerre mondiale.

Dans les *Grands Ventres* ainsi que dans *Noga*, l'évocation organique est en réalité un prélèvement corporel, un moulage né de l'empreinte. Par la fragmentation, les organes détachés du corps apparaissent presque comme des *ready-made*. Les formes « déjà faites » du corps sont reprises telles quelles, mais elles se distinguent *a priori* des objets manufacturés des *ready-made* duchampiens les plus célèbres car elles ne sont pas issues du « faire » mécanisé de l'industrie. Pourtant, les évocations charnelles et les pièces mécaniques sont rassemblées dans de nombreuses sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW développant un imaginaire biomécanique également présent dans les œuvres d'Eva HESSE et de Lee BONTECOU. Ces sculptures incarnent non seulement la possibilité d'une hybridation entre le corps humain et la machine, mais convoquent également un imaginaire du mouvement, une caractéristique essentielle de la représentation du vivant. Suivant ce mode de pensée, les organismes sont appréhendés comme des systèmes biologiques dont le fonctionnement repose, à l'instar des machines, sur des propriétés mécaniques, des principes d'ingénierie. Dans l'œuvre de Alina SZAPOCZNIKOW, cet imaginaire de la machine est violemment convoqué par la présence d'objets machinaux, notamment des pièces automobiles qui viennent s'insérer dans des volumes évocateurs du corps et de la chair. Les pièces de casse qu'elle emploie sont choisies pour leur forme. Elle utilise finalement assez peu de pièces de moteur, à l'exception de quelque collecteur d'échappement, notamment

⁷²⁹ Conformément à ce qui est affirmé dans Elena FILIPOVIC, Cornelia BUTLER, Jola GOLA, *et al.*, [Cat. Expo.], *Alina Szapocznikow sculpture undone, 1955-1972*, New York, coédition MoMa et Fonds Mercator, 2011 ; la frise chronologique de l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW proposée sur le site du musée The Hepworth Wakefield, Yorkshire, Angleterre ; indique que cette sculpture comprend des armes nazies.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://hepworthwakefield.org/timeline/>

dans la sculpture *Crab*, elle a recours essentiellement à des pièces de châssis. Elle laisse le plus souvent de côté les pièces rondes, évocatrices de l'imaginaire de l'engrenage, au profit des éléments tubulaires et articulés. Dans ses sculptures, se reconnaissent des rotules de direction, des bras de suspensions, des traverses, des longerons, des supports de moteur et des charnières de portières. D'un volume à l'autre, elle appréhende différemment le réemploi de ces éléments industriels. Parfois, ils lui permettent de structurer ses volumes, d'autres fois encore ils ne sont que des éléments formels qui alimentent son vocabulaire esthétique. Néanmoins, nombre des pièces mécaniques choisies renvoient vers un imaginaire de l'articulation, de la jointure ou de la pince. La lecture des pièces de casse se veut souvent anatomique. Dans *Machine en chair I* (1964), la répartition du ciment plastique et des pièces automobiles donnent l'impression qu'un vent puissant a décollé la chaire de son ossature faite de longerons. Exposant simultanément le dedans et l'extérieur de ce corps sans tête aux allures de vêtement empesé. Ici la structure de châssis automobile sert de squelette au corps, une transposition assez logique, cependant ce choix n'est pas systématisé. *Goldfinger*, une sculpture créée la même année avec des matériaux similaires, déploie une esthétique différente qui repose notamment sur autre approche de l'emploi des pièces automobiles. Il s'agit cette fois-ci d'un corps plus anthropomorphe avec une tête en bas et une partie de corps jambes en l'air, toutes deux reliées par des pièces automobiles formant le tronc. Ces éléments de casse mécaniques sont à la fois structure et forme. Ils jouent le rôle d'articulation au niveau de l'épaule, mais la façon dont ces parties métalliques –qui pourraient être des éléments de fourchette d'embrayage– viennent enserrer l'entrejambe et peuvent donner lieu à plusieurs lectures. D'un côté le corps semble être de sexe féminin alors que vue de l'autre face, la pièce a un profil plus masculin. Les pièces automobiles jouent donc à la fois un rôle d'articulation –exposant le corps intérieur– et de figuration du corps organique qui modèle l'anatomie du sexe de la sculpture.

Comme le note le critique d'art Jean-Jacques LEVEQUE, l'ensemble des représentations corporelles de cette artiste sont affectées par le risque imminent d'une explosion. Dans un article daté de 1968, il écrit :

*« Alina suit la ligne du corps. Jamais elle n'ira s'égarant dans les métamorphoses gratuites, et en cela elle s'éloigne du baroque dont on pourrait l'affubler. Tout au plus, baroque, sera le principe de l'accumulation, de la multiplication, des rythmes qui s'engendrent et poussent les formes à l'ouverture, à la déchirure. Les « Êtres » qu'elle imagine se noue presque toujours avant d'éclater. »*⁷³⁰

Jean-Jacques Lévêque, 1968

Un jeu d'accumulation jusqu'à l'explosion qui n'est pas sans rappeler le principe de la bombe à fusion nucléaire. Dans ses œuvres, c'est comme si chaque union de corps ajoutait une charge d'énergie supplémentaire au volume. Cette caractéristique d'accumulation jusqu'à la rupture présente dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW se retrouve également dans les œuvres de nombreux artistes de l'assemblage.

⁷³⁰ Jean-Jacques LEVEQUE, « Alina Szapocznikow : pour une soustraction de corps, une addition de bouches », *Opus International*, n°6, 1968, p. 26-29.

Dès le début des années 1960, cette technique était déjà comprise par certains critiques d'art comme une rationalisation de la crainte d'une guerre atomique⁷³¹. Dans un contexte où de nombreux états-unis demeuraient convaincus qu'évolution machinique rimait avec apocalypse nucléaire. Le discours alarmiste sous-tendu par les *reliefs* de Lee BONTECOU constituait un élément culturellement signifiant qui, selon l'historienne d'art Kirsten SWENSON, a contribué à la rapide intégration de ses œuvres dans les collections muséales aux Etats-Unis. Elle relève ainsi :

« *Bontecou est devenue une voyante de l'ère nucléaire, l'ouverture centrale de ses pièces s'est transformée en œil/bouche qui voit et avertit* ». ⁷³²

Kirsten Swenson, 2003

Le diaphragme central présent dans nombre de ses créations a fait l'objet de multiples interprétations⁷³³, mais il est ici appréhendé comme l'organe d'une prophétie. L'œuvre est œil. Elle est perçue de façon anthropomorphe bien que, comme le rappelle l'artiste, les formes de ces reliefs soient inspirées non pas par des humains mais par des avions, des

⁷³¹ Henry SELDIS, 'Art of Assemblage: The Power of Negative Thinking', *LA Times*, 18 mars 1962, p. 26-36.

Cité dans Jennifer WULFFSON BEDFORD, "'More Light and Less Heat': The Intersection of Henry Seldis's Art Criticism and the Career of Henry Moore in America', *Sculpture Journal*, vol. 17, n°2, 2008, p. 89-101.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

http://www.getty.edu/museum/symposia/pdfs_stark/stark_online_archival_144dpi.pdf

⁷³² Kirsten SWENSON, « "Like War Equipment. With Teeth": Lee Bontecou's Steel-and-Canvas Reliefs », *American Art*, vol. 17, n°3, 2003, p. 72-81.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.jstor.org/stable/1215810>

« *Bontecou became a seer of nuclear age, the central aperture of her pieces transformed into an eye/mouth that sees and warms.* »

⁷³³ À la lueur des théories de la critique d'art féministe Lucy LIPPARD, ces formes peuvent être interprétées comme une caractéristique partagée par de nombreuses œuvres réalisées par des artistes femmes.

Lucy LIPPARD, *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, éd. E P Dutton, Massachusetts, 1976, p. 144.

« *A central focus (often "empty," often circular or oval), parabolic baglike forms, obsessive line and detail, veiled strata, tactile or sensuous surfaces and forms, associative fragmentation, autobiographical emphasis, and so forth.* »

« *Un point central (souvent "vide", souvent circulaire ou ovale), des formes paraboliques indéfinies, une obsession de la ligne et des détails, des strates de voiles, des surfaces et des formes tactiles ou sensuelles, une fragmentation associative, une emphase autobiographique, et ainsi de suite* »

Cette proximité entre la description de LIPPARD et les œuvres de Lee BONTECOU est notamment mis en avant par l'historienne d'art Holly HAMMON, collaboratrice de plusieurs grandes institutions muséales, sur son blog.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.tumblr.com/sleepingunderstatues/2961077365/lee-bontecou-and-a-bit-of-feminist-theory>

machines et des vaisseaux spatiaux⁷³⁴. Cette vision superstitieuse de l'objet d'art qui assimile l'œuvre à une pythie peut sembler étonnante dans le contexte de l'art contemporain de l'après-guerre. Elle est d'autant plus curieuse que le pouvoir accordé à l'œuvre grandit alors que sourd une crainte apocalyptique. Ces reliefs, perçus comme des objets oracles, ne sont pas fait d'une seule pièce, ce sont des assemblages dont la construction constitue une syntaxe. Faites d'un ensemble d'éléments composites organiquement reliés entre eux, les différentes parties de ces créations, dont les agencements peuvent paraître anarchiques, sont unies par des relations internes. Cependant ici, la structure n'est plus le corolaire d'une expression rationnelle mais au contraire le support d'une spéculation irrationnelle ou de l'expression d'une subjectivité.

Les sculptures en *plastique* thermoformé de cette artiste reprennent cet imaginaire de l'assemblage, mais cette fois-ci les éléments ont été mis en ordre, ce n'est plus l'esthétique des matériaux trouvés et sales dont l'agencement pouvait avoir l'air fortuit. Ici tout est calculé et donne naissance à des silhouettes inquiétantes. Ce sont « *les montres auxquels la bombe atomique a donné forme* » selon les mots de la critique d'art états-unienne Dore ASHTON (1928-2017 Etats-Unis)⁷³⁵. En effet ces sculptures aux allures prédatrices sont parfois appréhendées comme des *cyborgs*, elles comptent notamment en leurs rangs des fleurs portant des masques à gaz. D'après l'artiste, « [...] *ce qu'il se passe, c'est qu'elles ont été gavées de force. Et les voilà, elles sont ce qu'elles sont* ». Contrairement aux reliefs, cette fois-ci l'œuvre ne se fait plus prophète, c'est l'artiste qui devient démiurge. Lee BONTECOU décrit ainsi les séances de fabrication de ses sculptures thermoformées avec la machine de ses amis Jack et Sandy BEALE en compagnie d'autres artistes :

⁷³⁴ Lee BONTECOU, Tony TOWLE, "Two Conversations with Lee Bontecou", *The Print Collector's Newsletter*, 1971, vol. 2, n°2, p. 25-28.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<http://www.jstor.com/stable/44129244>

« Towle: [...] *What about influences on your work?*

Bontecou: Influences. The world I guess; airplanes at one time, jets mainly ... not so much the visual but just words and ideas.

Towle: Ideas?

Bontecou: I was enthusiastic about space, when Sputnik went up, and now I'm sort of disillusioned with it, it's one- upmanship. [...] »

« Towle : [...] *Qu'en est-il des influences dans votre travail ?*

Bontecou : Des influences. Le monde je suppose, les avions à une époque, les jets principalement... pas tant sur le plan visuel, mais juste des mots, des idées.

Towle : Des idées.

Bontecou : J'étais exaltée par l'espace, lors de la montée de Sputnik; et maintenant je suis peu désabusée, c'est de la surenchère. [...] »

⁷³⁵ Dore ASHTON, Lee BONTECOU, *Oral history interview with Lee Bontecou*, 10 janvier 2009, Knoedler and Company, New York, archives of American Art, The Smithsonian Institution, Washington et New York.

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 :

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-bontecou-15647>

« Bontecou : J'ai fait toutes ces pièces là-bas. Et ce qu'il fallait en gros, c'était mettre la pièce sur cette plateforme. Il y avait de l'électricité au-dessus. Mettre le chauffage électrique, et fixer votre morceau de matériau spécial en haut, puis le laisser chauffer et chauffer et chauffer. Et quand il s'est affaissé et affaissé, trois personnes ici, et trois là-bas ont dit: "C'est bon, baisse-le." [...]. Et le formage sous vide partirait – et le truc se formerait juste devant vous. Et puis il fallait commencer – vite, les serviettes froides pour le maintenir, qu'il ne se souvienne pas de lui-même et ne remonte pas. [...]

C'était donc vrai – et tout le monde dansait. Et ce fut la panique. Chaque fois qu'on l'a fait, c'était une panique de mettre ces serviettes assez rapidement [...]. »⁷³⁶

Lee BONTECOU 2009

Ainsi, la magie n'est plus celle d'un objet sibyllin, elle est inhérente à la technique. Le processus de fabrication suscite la fascination de l'artiste et de ses amis, la formation instantanée leur inspire une ferveur et une agitation qui doivent beaucoup à l'urgence de préserver de toute déformation l'objet ainsi créé. Cette opération nécessite l'usage de matériaux spécifiques et d'une machine conçue à cet effet. La matière, bien que pensée pour être thermoformée, conserve une mémoire de sa forme initiale, celle de la plaque. Il est donc nécessaire d'accélérer le processus de refroidissement –ici à l'aide de serviettes imbibées d'eau froide– au cours duquel la forme se fige par durcissement du matériau. Dans le cas des sculptures de Lee BONTECOU, c'est toute une assemblée qui s'intéresse à la création d'une artiste, le processus de fabrication par la machine semble aussi euphorisant qu'une performance, puis au moment du refroidissement, c'est ensemble qu'ils s'occupent de l'objet, l'entourant d'un linge à la manière d'un nouveau-né. La sculpture est ensuite assemblée pièce par pièce comme un meuble en kit fabriqué industriellement.

Les dessins en blanc sur noir que l'artiste réalise en 1969-1970 et qui représentent ses fleurs en *plastique* thermoformé évoquent un paysage apocalyptique. Le noir du support est pareil à la nuit et ses végétaux monumentaux se dressent au-dessus d'un sol dont le morcellement reprend les coutures à motifs concentriques de ses assemblages ni-relief ni-sculpture. Les pétales de ces fleurs incarnent tour à tour l'hélice d'un avion ou d'un moteur de bateau, les feuilles forment des pales. Leur pistil est souvent alimenté par de longs tubes semblables à ceux d'une perfusion, mais en dépit de cet appareillage technique, les fleurs continuent à

⁷³⁶ Dore ASHTON, Lee BONTECOU, 2009, *ibid*, p.47.

“BONTECOU: [...] Made all of those pieces over there. And what it was, like, you put your piece on this platform. You had electric up above. You put on the electric heat, and you attached your piece of special material up top, and you let it get heated and heated and heated. And it sagged and sagged, and then you had three people here, and three there, and we said, "Okay, lower it." And when it was ready, "Lower it." And they lowered the thing, and clamped it. We had to clamp it down, so – and turn the switch. And the vacuum form would go – and the thing would form right in front of you. And then you had to start – quick, the cold towels had to go on, so it wouldn't remember itself and go up.

MS. ASHTON: Oh.

BONTECOU: So it was a real – and everybody was dancing around. And it was a panic. Every time you did it, it was a panic to get those towels on quick enough, and to – but – and it didn't come out perfect, but it was okay, you know. I pulled, oh, I don't know how many. And then I took them back to the studio, cut them out, and fit them together. “

faire écho au monde naturel par leur composition organisée, mais également par des références à des formes du vivant. Ainsi les masques à gaz ressemblent tantôt à des vessies, tantôt à des fruits du lotus ou à des capsules de pavot. Les formes sont versatiles, les tubes évocateurs d'un nourrissage suspect ont aussi l'aspect gracile d'une liane. La morphologie de ses sculptures emprunte de nombreuses caractéristiques physiques des plantes carnivores telle que la présence de poils ou l'hypertrophie des calices –qui constitue dans la nature un piège à fausse pour les insectes et les limaces. Cette hypothétique sustentation des plantes demeure une projection mentale car rien ne vient salir leurs parois transparentes et brillantes. Ainsi l'œuvre de Lee BONTECOU reste ancrée dans un processus de dénaturalisation du végétal à travers l'emploi de *matières plastiques* non naturelles et de processus de fabrication semblables à ceux de l'industrie. En cela sa démarche se rapproche de celle de l'artiste Ágnes DENES (1938 Hongrie, vit aux Etats-Unis) dont les œuvres réalisées à la même époque allient elles aussi représentation végétale et usage de *matières plastiques* transparentes. Cette artiste, formée à New York, est l'autrice d'une œuvre associée au *Land art* à la croisée de l'art conceptuel et de l'action écologique – *eco-logic* selon ses propres termes.

Entre 1968 et 1970 Ágnes DENES réalise notamment trois sculptures représentant des plantes épineuses dans de l'acrylique et du plexiglass® transparent. La sculpture intitulée *The World of Thorns*, 1968, présente l'aspect d'une boîte lumineuse rose et transparente. Pour la mise en forme de ce volume l'artiste a fabriqué des branches qu'elle a moulé dans une *matière plastique* transparente qu'elle a placée dans une sorte de boîte transparente éclairée par en-dessous. Ce dispositif est intéressant parce qu'il dialogue avec plusieurs problématiques de l'art de son époque. La forme cubique fait écho à l'intérêt de nombre de ses contemporains pour les formes géométriques primaires. De même, l'aspect *boîte* est également sur le devant de la scène artistique, jouant ainsi avec les porosités entre l'art et l'objet, entre cacher et montrer, entre création artistique d'une part et jeu muséal ou institutionnel d'autre part, puisque la forme boîte évoque également le capot d'une vitrine de protection. Dans cette œuvre, les branches tronquées sans ramures placées dans la boîte sont parfaitement droites, elles ne comportent ni fleurs ni feuilles mais sont parsemées de longues épines hérissées vers le haut. Chacune de ces trois plantes partent d'un des angles du volume et se rejoignent en partie haute. La pyramide qu'elles forment est cependant atténuée par la sensation d'enchevêtrement orchestrée par le rendu miroitant des matériaux. En effet, le capot de *plastique* participe du dispositif, l'artiste en a galvanisé les parois intérieures. Ainsi traitée, la surface du plexiglas crée des effets de miroir et les branches transparentes éclairées d'une lumière rose se reflètent à l'infini. La boîte aux dimensions mesurables et aux proportions manipulables par un adulte, devient un objet fractal. Les branches se répètent sur cinq des six parois, les reflets se démultiplient, la pyramide formée par les branches n'est plus immédiatement visible de l'extérieur en raison des angles de diffraction. Cette déconstruction de la pyramide est déroutante dans l'œuvre de cette artiste. Pour Ágnes DENES, la forme pyramidale constitue non seulement un élément structurel mais agit également comme un support conceptuel. Ce dernier est, selon elle, propre à évoquer les hiérarchies sociales, la stratification géologique, à signifier une échelle de valeur ou le

passage du temps. Pour l'artiste, c'est une forme aux accents parfois mystiques⁷³⁷. La sculpture en matériaux industriels *The World of Thorns* peut sembler ne pas s'accorder avec le travail *site specific* que cette artiste met en œuvre hors des musées et des galeries et dans lequel elle fait de l'acte de planter un geste artistique empreint de radicalité. Pourtant en dépit de cette apparente différence, les trois plantes épineuses enchevêtrées de cette sculpture rejouent le second acte d'une de ses performances les plus connues. Dans *Rice/Tree/Burial* (1968), elle enchaîne par trois des troncs d'arbre dans une forêt. En contraignant leur croissance, l'artiste donne à voir tant les forces de la nature que celles exercées par la domination humaine. En somme *Rice/Tree/Burial* est une performance *land art* conçue pour l'extérieur à grande échelle et *The World of Thorns* une sculpture en *plastique* d'un peu moins de 40 cm de côté pensée pour son exposition en galerie ou en musée qui expriment des préoccupations similaires à travers des moyens plastiques différents. Ces deux dispositifs mettent en opposition la croissance naturelle des arbres et la volonté de puissance humaine. Dans *The World of Thorns* la dénaturalisation de la plante est rendue évidente par le choix de matériaux artificiels, issus de l'industrie, dont la coloration transparente et magenta – couleur opposée au vert sur le spectre coloré– s'éloigne de la réalité naturelle. Pourtant quelque chose du vivant est donné à voir à travers la démultiplication de la forme des branches. Visuellement l'impression de croissance est accrue car la forme carrée et contraignante de la boîte n'a pas suffi à faire obstacle au déploiement infini du végétal. Si les plantes représentées sont hérissées d'aiguillons, il n'est pas certain que les épines (*thorns*), auxquelles le titre de l'œuvre fait référence, ne soient pas celles du monde anthropisé plutôt que celle du végétal. Deux autres de ses sculptures réalisées en 1970, *Saber Thorns* et *The plant* reprennent cette dialectique visuelle. Tout comme les plantes de Lee BONTECOU, ces représentations du végétal armé, épineux, potentiellement carnivore, dans un *plastique* transparent parfait et industriel induit une sensation de renversement. Ces incarnations contre-nature de la plante peuvent être perçues comme le résultat d'une agression où d'une action extérieure qui en transforme l'essence-même. À travers leur usage du *plastique* c'est donc bien une altération du couple humain-nature qui est donné à voir. L'optimisme et l'enthousiasme de ces artistes pour les progrès scientifiques, mathématiques et physiques ne font pas barrage à une appréhension critique parfois teintée de pessimisme.

L'œuvre de Liliane LIJN fait également la part belle aux moyens technologiques et à la valorisation des sciences à travers ses créations. Outre son usage des prismes conçus pour des sous-marins militaires ou des armes à longue-portée, elle conçoit des sculptures lumineuses motorisées, dont la maîtrise des effets plastiques repose sur la connaissance de principes scientifiques et astrophysiques. Elle est la seule artiste de ce *corpus* à proposer des œuvres cinétiques dont les rotations reposent sur la force de petits moteurs. Elle est également la seule à avoir été formée au MIT, Massachusetts Institute of Technology et à

⁷³⁷ Sur son site internet Ágnes DENES, qui a beaucoup travaillé à partir du triangle de Pascal, a réuni un certain nombre de citations issues de ses écrits.

« *The Pyramids embody human knowledge and the paradoxes of existence. They serve as complex metaphors for our time, vehicles through which analytical propositions can be visualized.* »

« *Les pyramides incarnent la connaissance humaine et les paradoxes de l'existence. Ils servent de métaphores complexes pour notre temps, de véhicules à travers lesquels des propositions analytiques peuvent être visualisées* »

Dernière consultation en ligne le 16 octobre 2023 ;

<http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html>

avoir eu un atelier dans une usine de *plastique* située à *Canal Street* au début des années 1960⁷³⁸. Lorsqu'elle s'affirme en tant qu'artiste, l'art cinétique et l'art optique ont le vent en poupe, elle fréquente nombre des représentants de cette tendance, notamment l'artiste TAKIS (Panayótis VASSILAKIS, Παναγιώτης Βασιλάκης, 1925-2019 Grèce) avec qui elle se marie et partage un temps sa vie. Cependant, elle développe dans son œuvre un rapport complexe et original aux matériaux, au mouvement, à la lumière, à la technologie, à la spiritualité et aux sciences. Ses œuvres rotatives prennent le plus souvent l'apparence de cônes ou de cylindres parcourus de mots et de poèmes inscrits en Letraset –des caractères imprimés transférables présentant une typographie sans sérif, très lisible. Dans ces œuvres, deux énergies s'opposent, celle du moteur –rationnelle et régulière– et celle qui se dégage des lignes que forme le trajet des mots – les rendant indéchiffrables par leur rythmique dansante. Ce goût pour le mouvement renvoie d'une œuvre à l'autre à différents aspects.

Dans *Breathing Cone* (1968) le mouvement lent de ce cône en Perspex comprend une bande bleue transparente dans laquelle se diffuse une lumière intermittente qui génère une forme d'organicité. En effet la giration interfère avec les pulsations de la lumière, donnant l'impression que le cône est en train de respirer. Il y donc dans cette œuvre une transposition d'un phénomène physique et sonore en une apparition mouvante et lumineuse dont l'identité sonore a été transformée. Ce changement de nature du souffle n'est pourtant pas tout à fait déroutant car la lumière et l'air sont deux matériaux qui semblent impalpables et sans masse. Alina SZAPOCZNIKOW a fait un choix similaire dans son œuvre *Caprice-monstre* (1967), forme hybride entre la représentation anatomique d'un cœur et d'un personnage anthropomorphe monstrueux illuminé d'une lumière dont les clignotements sont comme autant de pulsations organiques dont la couleur rouge est porteuse d'un signal de danger. Pourtant, cette appropriation de la respiration par une forme conique qui ne correspond pas, *a priori*, à une *forme de vie* telle qu'elle est communément représentée, interroge⁷³⁹. Elle repose sur une stratégie bien différente de celle adoptée par d'autres artistes à la même période.

Dans *Breathing Machine* (1967) Lynn HERSHMAN LEESON a par exemple opté pour un visage de cire, avec des yeux en verre maquillés et une perruque, emprisonné dans une bulle de plexiglas, accompagné d'un dispositif sonore permettant de faire entendre la respiration. Ce sont là deux choix opposés : l'un est abstrait, l'autre figuratif, l'un est essentiellement mobile et lumineux, l'autre est surtout sonore. Pourtant, la *Breathing Machine* (1967) de Lynn HERSHMAN LEESON crée un malaise, car le son a un caractère illustratif dérangent face à ce visage sans corps dont la vie semble factice. Au contraire, dans le volume intitulé *Breathing Cone* (1968) par Liliane LIJN, la façon dont le faisceau mime un pouls naturel agit comme un élément disruptif car les bandes lumineuses induisent en erreur quant à la véritable nature de l'objet. Dans d'autres œuvres de cette artiste, le mouvement présente un caractère moins organique et plus comportemental, ainsi qu'elle le relève dans une *interview* :

⁷³⁸ Liliane LIJN, Frances FOLLIN, *Light fantastic: The work of Liliane Lijn.*, Cassone, The International Online Magazine of Art and Art Books, juin 2014, en ligne.

Dernière consultation le 20 Octobre 2023:

<https://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/06/light-fantastic-the-work-of-Liliane-lijn/>

⁷³⁹ Liliane LIJN, "Imagine the Goddess! A Rebirth of the Female Archetype in Sculpture", *Leonardo*, 1987, vol. 20, n°2, numéro special Visual Art, Sound, Music and Technology, 1987, p. 123-130.

"[...] I layered apparently solid cones either with transparent sections or with lines of light. The Koan spins slowly and at a constant and precise speed; as a result, the viewer's eye focuses on the luminous lines which, in turn, appear to dissolve the volume of the sculpture"

« L'art cinétique capte l'attention de façon atavique car le mouvement est connecté à une mémoire génétique prédateur-proie. »⁷⁴⁰

Liliane LIJN, 2014

Cela signifie que dans ses ballets robotiques, la rotation, le mouvement né de la technologie capte l'attention en s'appuyant sur des ressorts émotionnels immémoriaux. Les circonvolutions dessinées par les œuvres placent le spectateur dans une situation de méditation, de surveillance ou de vigilance. Il y a quelque chose d'hypnotique dans ses cônes transparents parcourus de lettres –*Poemcons*– qui flottent à la surface d'une matière presque invisible. Ces mots deviennent des vibrations visuelles et sonores, ils sont d'autant plus difficiles à déchiffrer que la taille des lettres varie en fonction de leur positionnement sur le cône, créant un étrange effet de perspective. Les textes en eux-mêmes proposent des réflexions sur la physique, ce sont parfois des mots ou des phrases qui renvoient aux *koans* bouddhistes –des paroles courtes de maître zen, ouvrant les disciples à la méditation par leur sagesse, leurs apories ou leurs paradoxes. Dans les œuvres de Liliane LIJN, ces *koans* se teintent parfois d'un aspect plus politique. Sur les parois de *Act as Atom* (1966-1967) est inscrit : *ACT AS ATOM / ATOM ACTION ATOM ACTION / INSTED OF INSTEAD OF INST;: / AUTOMATION AUTOMATION AUTOMATION /ATOMATION ATOMATION ATOMATION ATOMATION*. Ce texte écrit par l'artiste invite à suivre l'énergie libre des atomes plutôt que celle de l'automatisation et de l'atomisation. Un propos qui prend acte d'une situation sociale et politique. Elle utilise la technologie à des fins artistiques mais est consciente du potentiel aliénant de la robotisation et des aspects défigurants des infrastructures industrielles sur les paysages⁷⁴¹. Dans *Protons Are Positive* (1968) elle conjugue son amitié avec les poètes de *la Beat generation*⁷⁴² qu'elle a rencontré à Paris, à son intérêt pour la physique. En écrivant dans le langage fléché de la science des particules elle énonce la formule suivante : "*PROTONS ARE POSITIVE ⇔ ARE YOU ? ARE YOU ? ⇔ ELECTRONS ARE NEGATIVE ⇔ ARE YOU ? ARE YOU ? ARE YOU ? ⇔ NEUTRON ARE NEUTRAL ⇔ ARE YOU ? ARE YOU ? ARE YOU ? ARE YOU?*". Ainsi que le note l'artiste sur son site internet, cette œuvre est nourrie par ses discussions avec TAKIS qui identifiait trois groupes dans la société : les *As* capitalistes, les *Bs* travailleurs et les *Neutres* qui naviguent entre les deux de façon opportuniste. Dans cette œuvre il ne suffit plus d'agir comme un atome mais de choisir son camp entre les composés de l'atome : les protons, les électrons et les neutrons. Par le langage, elle convoque un imaginaire du microscopique, mais le fonctionnement tripartite de ce microcosme physique est appréhendé comme étant superposable au fonctionnement de la société humaine, les échelles sont abolies par

⁷⁴⁰ Liliane LIJN, Frances FOLLIN, juin 2014, *ibid*.

"*Kinetic art has an atavistic attention-grabbing attribute because motion is connected to predator-prey genetic memory.*"

⁷⁴¹ Liliane LIJN, Frances FOLLIN, juin 2014, *ibid*.

"*Even then [in Grece], I noticed that industry had invaded many of the ancient Greek sacred sites, such as the major oil refinery close to the temple site of Eleusis. The Greek myths and archetypes became an important part of my inner world.*"

"*Même là-bas [en Grèce], j'ai remarqué que l'industrie avait envahi nombre des anciens sites sacrés Grecs, notamment une importante raffinerie pétrolière à côté du site du temple d'Eleusis. Les mythes Grecs et les archétypes sont devenus une part importante de mon monde intérieur.* »

⁷⁴² Liliane LIJN, Frances FOLLIN, juin 2014, *ibid*.

Sinclair BEILES, William BURROUGHS, Gregory CORSO et Nazli NOUR.

l'obéissance à des lois fondamentales partagées. Dans ces petits dispositifs robotisés il s'agit moins de mettre en œuvre un imaginaire robotique que de donner à voir une vision poétique et atomiste du monde à travers le mouvement, la conductivité électrique, l'optique ou encore le rayonnement.

Cette attention aux structures internes de la matière est également présente dans l'œuvre de Eva HESSE, notamment dans les sculptures qu'elle présente à l'occasion de l'exposition *Chain Polymers* en 1968 à la Fischbach Gallery, New York⁷⁴³. Son travail avec les polymères met en œuvre une sérialité des formes qui trouve un écho dans la structuration de cette famille de matériaux : des macromolécules constituant des chaînes covalentes⁷⁴⁴.

Dans les œuvres de Alina SZAPOCZNIKOW, Lee BONTECOU, Eva HESSE et Liliane LIJN ce recours aux matières technologiques et aux sciences se teinte de romantisme, par la façon dont elles mettent en balance le sentiment et la raison, mais aussi par la mélancolie qui se dégage de leurs pièces, au-delà parfois de l'apparente gaïté. Leurs formes organiques et leurs créations biomorphiques font se rencontrer l'infinitésimal et l'immensité, comme dans les œuvres de Liliane LIJN où se côtoient le microscopique et l'espace cosmique. De même, par la sérialité et la modularité, elles parviennent à suggérer une génération de formes infinies. *Accretion* (1968⁷⁴⁵ réalisée par Eva HESSE en polyester renforcé de fibres de verre, est l'une de ces œuvres qui pourraient se poursuivre indéfiniment, elle dessine un motif dont l'imparfaite rythmique donne à voir une temporalité. Cependant, son titre *Accrétion* renvoie à un phénomène géologique ou astrophysique d'accumulation de la matière, mais il peut également évoquer le vocabulaire médical où l'*accrétion* désigne le phénomène de formation de calculs dans le corps. Ce lexique de la propagation de la matière inorganique est aussi le

⁷⁴³ *Accretion, Accession III, Repetition Nineteen III, Schema, Sequel, Stratum* et des test pieces.

⁷⁴⁴ Eva HESSE, Artist statement for the exhibition "Eva Hesse: Chain Polymers" at the Fischbach Gallery, New York, NY, november 15-december 5, 1968, archives Eva Hesse, COLLECTION Allen Art, Oberlin, objet n°1977.52.76.36.

Dernière consultation en ligne le 20 octobre 2023.

<https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/2374/artist-statement-for-the-exhibition-eva-hesse-chain-polyme?ctx=bb90b34137cc692fdafdce7eae911913f748098c&idx=0>

Ainsi l'artiste énonce à l'occasion de cet événement la déclaration suivante :

« Je voudrais que ce travail soit un non-travail. Cela signifie qu'il trouverait sa voie au-delà de mes préconceptions.

Ce que je veux de mon art je peux éventuellement le trouver. Le travail doit aller au-delà de cela.

C'est ma préoccupation principale que d'aller au-delà de ce que je sais et de ce que je peux savoir.

Les principes formels sont compréhensibles et compris.

C'est ce qui est inconnu à partir duquel et vers lequel je veux aller.

En tant que chose, qu'objet, il accède à leur être non-logique.

C'est quelque chose, ce n'est rien. »

"I would like the work to be non-work. This means it would find its way beyond my preconceptions.

What I want of my art I can eventually find. The work must go beyond this.

It is my main concern to go beyond what I know and what I can know.

The formal principles are understandable and understood.

It is the unknown quality from which and where I want to go.

As a thing, an object, it acceded to its non-logical self.

It is something, it is nothing."

⁷⁴⁵ Eva HESSE, *Accretion*, 1968, polyester renforcé de fibres de verre, 147,5x1200 cm, Kröller Müller Museum, Otterlo, KM 111.946.

témoin de mutations, que ce soit celle de la géologie et du paysage, de la transformation des énergies planétaires ou de la fabrication par le corps organique de nodules minéraux. Une circulation se met en place dans cette œuvre dont chaque module a une forme de tube ou de passage translucide.

Les œuvres de ces quatre artistes ont également des proximités avec le sublime des cataclysmes. Que ce soit la *Patinoire dans le cratère du Vésuve* d'Alina SZAPOCZNIKOW ou les sculptures de Lee BONTECOU évocatrices d'un monde postapocalyptique, la grandeur de la mort et des phénomènes naturels sont omniprésents et constituent des motifs de prédilection. La sensibilité que ces artistes mettent en œuvre par leur érotisme, leurs représentations de la nature ou leur traitement sensuel de la matière se dégage de la stricte rationalité. Par ces créations dont le rendu expressif dépasse la raison, la compréhension de l'œuvre n'est pas seulement portée par son symbolisme scientifique ou technologique, elle s'impose comme une proposition expérimentale mettant d'avantage l'accent sur ce qui est éprouvé que sur les attendus du *beau idéal*. Cependant tout rêve d'harmonie et de sérénité n'est pas effacé.

Les œuvres de Liliane LIJN puisent leurs racines dans des archétypes, évoquant tantôt la Grèce mythique tantôt la spiritualité zen. Tout comme les créations de Eva HESSE, ses sculptures viennent troubler l'ordre, mais en valorisant les électrons libres et en proposant une approche poétique de la physique, accessible et sublimée, son chaos n'est pas dévastateur. Il répond à une démarche conciliatrice où le spectateur participe à l'œuvre en étant placé devant elle en situation de méditation. À ce titre, ses séries *Liquid Reflections* constituent l'une de ses entreprises les plus abouties. Liliane LIJN réalise ce que Jack BURNHAM appréhende comme un dépassement du strict formalisme en créant des œuvres phénoménologiques dont « [...] *la forme sculptée n'est pas une fin en soi, mais seulement le moyen –le véhicule– par lequel les expériences perceptives sont rendues possibles* »⁷⁴⁶. Cependant la phénoménologie qu'elle met en œuvre a moins à voir avec la lecture de Maurice MERLEAU-PONTY qu'avec sa découverte du bouddhisme, dont elle retient que « *le concept central est que la vie est une illusion* »⁷⁴⁷.

Il aura fallu six années d'expérimentations techniques et matérielles pour que Liliane LIJN parvienne à réaliser les *Liquid reflections*. Elle engage ce travail peu de temps après *Echo-light* une sculpture à la face de laquelle elle avait déposé avec une seringue de petites gouttes d'acrylique formant un motif infléchissant les propriétés réflexives du volume illuminé par un projecteur équipé d'une lentille. Fascinée par la vitalité de ces gouttes et de ces cercles, une œuvre en entraînant une autre, elle commence à concevoir des cercles de condensation. Ces derniers sont inspirés par la nature, l'artiste s'est : « [...] *souvenu avoir lu quelque chose à propos des cristaux naturels qui avaient piégé et conservé des gouttes d'eau pendant des millions d'année.* » mais ils sont également rendus possibles par sa collaboration avec des industries. N'étant pas en mesure de fabriquer elle-même les réceptacles cylindriques peu

⁷⁴⁶ Jack BURNHAM, 1975, *op. cit.*, p.174.

“*Through this approach the sculpted form is not an end in itself, but only the means—the vehicle—by which perceptual experiences are made possible.*”

⁷⁴⁷ Liliane LIJN, Frances FOLLIN, 2014, *op. cit.*, en ligne, non paginé.

« *I became interested in science in 1960, because of my close involvement with Takis' work with magnetic force fields. I was simultaneously interested in Buddhism and its central concept that life is an illusion. This drew me towards physics, where I thought I might find the most basic understanding of reality.* »

profonds en Perspex transparent –sortes de nids industriels– dont elle a besoin, elle commence à travailler avec une petite usine de *plastique* aux Etats-Unis. Ce partenariat lui apporte une première satisfaction car cela rend possible la fabrication de disques contenant de l'eau et des liquides de différentes viscosités (tels que de la paraffine) formant en leur sein une sorte de paysage de condensation. Ainsi que l'artiste le rapporte dans un de ses articles publié dans *Leonardo*, lors de leur première exposition en 1966, ces œuvres étaient relativement statiques⁷⁴⁸. Leur évolution vers une forme mobile est due à deux facteurs. Le premier tient de la sérendipité, la transformation est redevable à une expérience de l'artiste avec des billes de Perspex dans un jardin sous une lumière d'été. La seconde tient encore une fois à la capacité de l'artiste à trouver des industriels susceptibles de réaliser ce dont elle a besoin : ici un moteur spécifique apte à faire tourner ses billes et ses cercles de condensation à une vitesse définie. Ce dernier a été conçu par une entreprise londonienne.

Façonnant son dispositif sculptural au gré des expositions, elle crée une seconde version des *Liquid reflections* à partir de 1968 comportant des cercles concaves et des billes colorées. Il s'agit d'un travail complexe mais d'une apparence très digeste, où le spectateur est invité à se laisser absorber par la contemplation des gouttes, des billes, des jeux colorés d'ombres et de lumières. Cette œuvre est un outil de compréhension du monde dont l'appréhension réactualise pour partie l'intérêt du public pour les *artificialia* des cabinets de curiosité et plus particulièrement les objets scientifiques. En effet, les outils d'optique, les sphères armillaires, les automates, les globes, les maquettes de planétarium, les prismes, les loupes ou encore les mobiles solaires ont fait l'objet de collection pendant des siècles. Ce succès, ou cette appétence pour ces objets, tient non seulement à leur capacité à susciter l'étonnement, mais aussi à une fétichisation des sciences ou de la technique, des domaines de connaissance permettant aux possesseurs de ces objets d'affirmer leur pouvoir sur le monde à travers la connaissance. La prise de pouvoir par la connaissance que propose Liliane LIJN a désormais une dimension moins égoïste, lorsque ses œuvres sont appréciées collectivement lors des expositions par un public nombreux et non par un unique collectionneur. Elles ouvrent également à une expérience méditative ou la curiosité pour les astres éloignés rejoint une forme d'introspection. Ces *Liquid reflections* traversent encore les échelles de l'espace et de la matière. Au gré des rotations, la condensation nuageuse forme progressivement des gouttelettes dont la répartition s'homogénéise. Les billes de Perspex tournoient sur elles-mêmes (sur leur propre axe) et roulent à la surface du cercle concave en suivant les forces centrifuges et centripètes amplifiées par la forme et la rotation du support. Pour l'artiste, ces œuvres sont à la fois un paysage lunaire qui exemplifie un fonctionnement planétaire⁷⁴⁹ et un miroir du comportement des particules élémentaires. Elle envisage ainsi que les billes puissent représenter les photons, ces corpuscules porteurs de l'énergie lumineuse. Elle précise qu'elle appréhende cette œuvre comme une représentation du cosmos étant : « [...] à la fois la vision pleine d'espoir d'un pur monde intérieur et un modèle

⁷⁴⁸ Liliane LIJN, "Body and Soul: Interactions between the Material and the Immaterial in Sculpture", *Leonardo*, vol. 313, n°1, 1998, p. 7.

"Instead of just having simple reflections, the disc was alive with a strange lunar landscape of reflections and shadows. The condensing droplets remained alive and trembling, forming and changing in time. I exhibited this first piece at the Kunsthalle in Bern in the summer of 1966 in the White on White show."

⁷⁴⁹ Liliane LIJN, "Liquid Light: Working with Water", *Leonardo*, vol. 36, n°4, 2003, p. 282.

plus cérébral ayant trait à la réalité extérieure »⁷⁵⁰. Un concept d'extériorité qui positionne ces œuvres au carrefour des cultures orientales et occidentales. Le zen est présent dans cette réalité qui trouve son chemin à travers les relations, mais la perception du monde comme extérieur est davantage en adéquation avec la pensée occidentale. Par ailleurs, cette œuvre est chargée d'un sens supplémentaire, la référence à la lune et l'emploi de l'eau sont appréhendés par l'artiste comme l'affirmation d'une symbolique féminine.

Par-delà les attentes de l'artiste, ces œuvres se présentent comme de grandes boîtes de Petri, cette forme les assimile à un dispositif de vision et de manipulation scientifique. L'aspect clinique de ces boîtes contraste avec la poésie qui se dégage du mouvement continu de ces œuvres dont l'éclairage vient magnifier les matériaux caractérisés par la brillance et la transparence. Cette création donne à voir plusieurs lois de la physique : la condensation, la gravité, les forces centrifuges et centripètes, ainsi que le mouvement sinusoïdal de la courbe de Lissajous. Cependant le but de l'œuvre n'est pas de donner une leçon de physique. Bien entendu une partie du plaisir de la pièce peut naître de la connaissance de ces phénomènes, mais elle peut être appréciée de façon plus ingénue. Installées à mi-hauteur sur de faibles socles, ces grands disques de *plastique* motorisés et illuminés sont vus en plongés par le spectateur, les mouvements cosmiques sont ainsi déplacés, ils ne sont plus en haut, mais en bas, à portée des yeux humains. La lecture de la sculpture n'est plus celle de la forme érigée, mais explore les possibilités de l'horizontalité. Une caractéristique qui permet une lecture paysagère de cette sculpture. La plupart du temps, deux billes sont présentes sur les supports, l'une colorée, l'autre non. Le spot tient lieu de soleil, les billes de planètes et le cercle de lune. Le résultat produit est très esthétique, propre, lumineux, séduisant de mouvement. La surface cylindrique concave et les sphères ravivent la sensation de rondeur. La course des sphères échappe partiellement aux représentations traditionnelles de ces volumes, elles n'incarnent pas seulement une instabilité, une existence aléatoire et ouverte faite d'émotions. En effet, le dispositif souligne que le champs des possibles de leur trajectoire est restreint par les lois de la physique. L'œuvre incarne alors une sorte de grande roue de la fortune où les immenses corps célestes et les tout petits corps corpusculaires se confondent, ou tout du moins font partie du même monde et existent dans une forme d'interdépendance. La redondance des rotations, la présence de la ronde, renoue quant à elle avec une iconographie cosmique plus traditionnelle, présente dans la peinture européenne du classicisme notamment à travers les représentations des quatre saisons⁷⁵¹. Cependant cette ronde n'est pas humanisée, c'est une ronde des sphères dont le langage géométrique pourrait être perçu comme rationnel si le centre de cette ronde n'était pas sans cesse déplacé dans cet espace sans repos.

Ce que cette artiste a fait n'a pu être réalisé que dans un contexte industriel dont elle a su tirer avantage tant sur le plan logistique que technique ou esthétique. En s'appuyant par exemple sur des propriétés inhérentes aux *matières plastiques* qu'elle utilise : transparence, rendu prismatique, brillance créant des réflexions, mais aussi une plus grande résistance aux chocs que le verre. Ainsi qu'elle l'a affirmé dans un article publié dans *Leonardo*, Liliane LIJN précise :

⁷⁵⁰ Liliane LIJN, 1998, *op cit.*, p. 8.

"Liquid Reflections developed gradually over 6 years. I think of it as a vision of the cosmos: both a hopeful vision of a pure inner world and a more cerebral model relating to outer reality."

⁷⁵¹ Voir Nicolas POUSSIN, *La danse de la vie humaine*, 1638-1640, huile sur toile, Wallace Collection, Londres.

« j'ai expérimenté avec les plastiques, les acides et le feu. Je n'ai pas utilisé les images, à la place j'ai exploré les media eux-mêmes et leurs relations avec d'autres matériaux dans l'espace et dans le temps. »⁷⁵²

Liliane LIJN, 1987

Cette approche du médium est rendue possible par la transparence des *matières plastiques* utilisées par Liliane LIJN. Une qualité qui, dès le début des années 1960, devient un terrain d'exploration particulièrement fructueux pour les artistes du *light and space*, du minimalisme, de l'op art et de l'art cinétique. Parce que ces matières sont brillantes, que leur fini ne connaît rien de comparable dans le monde naturel, ces créations en *plastique* promeuvent l'esthétique du produit industriel. Leurs propriétés physiques de réflexivité, de transparence qui les rend tantôt immatérielles tantôt superposables, permet d'appréhender autrement l'intérieur de la sculpture mais aussi le rapport de l'œuvre à l'espace dans lequel elle est installée. L'interaction et les échos entre la pièce et l'architecture dans laquelle elle s'inscrit n'a plus besoin d'être aussi *site specific*. La sculpture peut dialoguer avec n'importe quel espace par une surface polie qui se fait le miroir de son environnement, par un corps transparent qui permet au regard de voir l'espace à travers la sculpture ou encore par un subtil dialogue avec la lumière. Ce champ des possibles, ouvert par la transparence en sculpture, qui avait intrigué des artistes tels que László MOHOLY-NAGY au siècle dernier, fait l'objet d'une théorisation au début des années 1960. Colin ROWE (professeur de design architectural à la *School of Architecture, University of Texas, Austin*) et Robert SLUTZKY (professeur de dessin et de couleur à la *School of Architecture, University of Texas, Austin*) publient en 1963 puis en 1971 deux essais sous forme d'articles intitulés *Transparency : Literal and Phenomenal*⁷⁵³ dans lesquels ils analysent essentiellement des architectures, mais aussi des peintures et des sculptures. Ils mettent dos à dos les approches *littérales* ou *réelles* et les appréhensions plus *virtuelles* ou *phénoménales* de la transparence⁷⁵⁴. Dans le premier cas, elle est appréhendée comme un élément de la représentation spatiale plus métaphorique que mathématique tandis que dans le second cas, les artistes se sont saisis

⁷⁵² Liliane LIJN, 1987, *op. cit.*, p. 123-130

"I experimented with plastics, acids and fire. I did not use images; instead I explored the media themselves and their relationships with other materials in space and time. This led me to work with light-a form of energy, massless and yet interchangeable with matter; ubiquitous and instantaneous, or almost so."

⁷⁵³ Ces deux professeurs ont publié un premier essai dès le milieu des années 1950 qui était passé largement inaperçu. Ce sont les publications dans *Perspecta* qui permettront la diffusion et la réception de leur théorie.

Colin ROWE, Robert SLUTZKY, Bernhard HOESLI [commentaires et addendum], Werner OECHSLIN [Introduction], *Transparency*, éd Birkhäuser Verlag, Bale, Boston et Berlin, 1997, p.11.

Colin ROWE, Robert SLUTZKY, "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta*, n°8, 1963, p. 45-54.

Colin ROWE, Robert SLUTZKY, "Transparency: Literal and Phenomenal, Part II", *Perspecta*, n°13-14, 1963, p. 287-301.

Colin ROWE, Robert SLUTZKY, *Transparence réelle et virtuelle*, éd Demi-Cercle, Paris, 1992.

⁷⁵⁴ Une caractéristique qui se fait parfois synonyme de « modernité », « "espace-temps", "simultanéité", "interpénétration", "superposition" ».

Colin ROWE, Robert SLUTZKY, Bernhard HOESLI [commentaires et addendum], Werner OECHSLIN [Introduction], 1997, *ibid.*, p.22.

de la transparence pour s'affranchir des réminiscences de la nature et du naturalisme. Dans l'œuvre de Liliane LIJN la césure entre approche littérale et approche phénoménale n'est pas aussi hermétique. Ses sculptures semblent, en première instance, être détachées de la nature en raison de leur caractère abstrait, mais aussi par leurs approches de l'espace, de la lumière. Cependant la place accordée à l'esthétique des matériaux industriels demeure ambiguë, l'enthousiasme qu'elle exprime vis-à-vis de cette dernière n'implique ni un total désintérêt pour la substance physique ni une rupture totale vis-à-vis de la nature. Son intérêt pour la science est appréhendé comme intimement relié à la nature et à la « chimie de la vie »⁷⁵⁵. Son travail avec la lumière s'appuie sur la physique pour mettre à l'honneur une symbolique spirituelle voire transcendante, une manifestation visible de l'énergie. Plus largement, elle réinjecte de la vie dans ses compositions en alliant au Perspex différentes substances liquides telles que de l'eau, de l'acide, de la paraffine ou des huiles colorées. De même, la façon dont elle met en avant dans ses œuvres des lois de la physique qui s'expriment à travers ses compositions et ses choix de matériaux, elle met ainsi à plat les oppositions entre nature et produit technologique car tous sont soumis aux mêmes lois. Par exemple dans *Liquid reflexions* l'eau et les billes de plastique sont soumises à une même rotation mais ont des réactions différentes en raison de leurs propriétés intrinsèques. Ces œuvres proposent tout autant une exploration spatiale les pieds sur terre qu'une mise en avant de la science propice à une prise de conscience spirituelle. Elle met ainsi en place une dialectique où la technologie rend possible l'accès à l'espace intérieur de l'imagination ou de la méditation. La façon dont son œuvre convoque la présence poétique des astres est finalement éloignée du sentiment de désenchantement qui se fait jour dans certains récits de science-fiction, mais aussi dans les médias lorsque le rêve d'aller toucher les étoiles se transforme en une conquête, menant non pas à la connaissance et au bien-commun, mais à une guerre d'influence. Ainsi, ses *Liquid reflexions* réalisent à leur manière le rêve que partageait l'artiste avec le sculpteur TAKIS, celui de créer un observatoire cosmique en Grèce pour les poètes et les artistes au des années 1960⁷⁵⁶. Cette série d'œuvres va même plus loin en lui offrant l'opportunité de travailler sur la composante féminine et spirituelle de la représentation de la lune. C'est forte d'une bonne connaissance en matière de technologie et de théories scientifiques de son époque que Liliane LIJN conçoit des sculptures dont l'expérience propose une réactualisation de mythes et de symboles archaïques.

Les autres artistes de ce *corpus* ont elles aussi su se saisir des opportunités esthétiques offertes par la transparence, que ce soit Lee BONTECOU qui valorise ainsi les superpositions et la notion de construction de ses volumes figuratifs, Eva HESSE qui a fait évoluer ses dessins hybrides de corps-machines vers des sculptures organiques en matériaux industriels, ou Alina SZAPOCZNIKOW qui a créé de nombreuses *Sculptures-lampes*.

Dans les sculptures de Eva HESSE la transparence de ses pièces s'est altérée au cours du temps, modifiant ainsi l'approche matérielle de ces créations. Cependant les photographies d'archives représentant des volumes tels que *Expanded Expansion*, les restaurations ou les retirages de modules de *Repetition Nineteen* permettent de se figurer l'aspect brillant et translucide que présentaient initialement ses œuvres. Dans ses sculptures la transparence n'est pas totale, elle ne s'exprime pas uniquement à travers l'emploi de

⁷⁵⁵ Jennifer HIGGIE, "Temenos", in *The Other Side: A Journey into Woman, Art, and the Spirit World*, éd. Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2023, non paginé.

⁷⁵⁶ Jennifer HIGGIE, 2023, *ibid.*, non paginé.

polymères (latex, acrylique renforcé de fibres de verres) mais aussi par son usage de textiles à trame lâche permettant des effets de superposition. Cette transparence n'est pas seulement celle d'une peau artificielle et industrielle, elle est également un élément matériel qui renforce la sensation de légèreté qui se dégage de ses productions, un vecteur de dématérialisation. Ses rendus de surface non polis ne sont jamais aussi miroitants que ce que pouvaient mettre en œuvre ses amis appartenant à la tendance de l'art minimal. D'ailleurs, en lutte constante contre la perfection, elle n'était pas satisfaite du rendu bijouté de *Accession III* (1968)⁷⁵⁷, la seule version de ce volume cubique comportant des parois en acrylique et fibres de verre, qu'elle avait présenté lors de l'exposition *chain Polymers*.

Alina SZAPOCZNIKOW a elle aussi mis en œuvre des transparences imparfaites, mais ce rendu répond à des choix esthétiques et techniques différents. Une partie non négligeable de ses sculptures en polyester sont équipées en leur sein d'un éclairage électrique. Dans les *sculptures-Lampes* les formes translucides et colorées jouent tour à tour le rôle de diffuseur ou de réflecteur, dirigeant tantôt la lumière vers le haut ou le bas, la répartissant de façon homogène ou créant un faisceau. La présence de cette lumière électrique qui habite ces formes corporelles contribue à une esthétique *kitsch* qui souligne le caractère artificiel de ces moulages et des matériaux employés : du *plastique*.

⁷⁵⁷ Cyndy NEMSER, Eva HESSE, 1970, *op. cit.*, p.60.

Conclusion :

La photographie d'Anna KARIN posant parmi les sculptures d'Alina SZAPOCZNIKOW a servi de détonateur à cette recherche. À l'autre bout du fil conducteur : la charge de plastic est constituée par toute une génération d'artistes occidentaux, prête à exploser. Ainsi que le chroniquent les historiennes d'art Rosalind KRAUSS, Barbara ROSE et Lucy LIPPARD, ou encore le critique d'art Pierre RESTANY, cette dernière génération tend à remettre en cause le statut de l'artiste et le rôle des institutions culturelles. Elle contribue à la redéfinition du médium artistique notamment à travers l'exercice d'un droit d'inventaire vis-à-vis de l'héritage moderniste. Dans ce contexte d'après Seconde Guerre mondiale, les avatars de la société capitaliste sont inégalement perçus. Pourtant, d'un côté à l'autre du rideau de fer, d'une rive à l'autre du Rhin, d'une côte à l'autre des États-Unis, l'évolution des modes de vie, de communication et de transport, l'accès à de nouveaux produits industriels ou à des technologies de pointe, remodelent les identités individuelles et collectives. Les mutations dans la manière de faire communauté qui en découlent sont perceptibles aussi bien dans les productions artistiques des années 1960 et 1970 que dans la façon dont le marché de l'art les diffuse ou que les artistes, les critiques d'arts et les institutions culturelles les mettent en récit voire les exposent. Dans ces conditions, le formalisme, un mode d'appréhension esthétique porté sur l'analyse du style et des formes pures, encore prévalant au cours des années 1950, est partiellement déconstruit notamment à travers une redéfinition des rapports entre objectivité et subjectivité, entre abstraction et réalité.

Issu de l'industrie, associé à la production en série de la culture de masse, le *plastique* est un matériau polymère qui peut être moulé. C'est un produit artificiel, naturel ou de synthèse dont la formulation est travaillée par des chimistes avant d'être mis en œuvre par des industries de pointe utilisant potentiellement des moyens de production de pointe. Cette substance, omniprésente dans les objets du quotidien des années 1960, est un marqueur du présent de cette époque. Elle est tantôt appréhendée comme un progrès technologique porteur de développement économique, tantôt rejetée en raison de son absence de noblesse et de son caractère factice. En tant que marque du progrès, les polymères font leur apparition en art dès les années 1920-1930 et s'intègrent au discours moderniste. Ce courant artistique international, qui se déploie entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, a pour racine étymologique le mot latin *modo* qui signifie « récemment ». De cette origine lexicale, l'ensemble des mouvements culturels qui alimentent le modernisme ont conservé une porosité avec l'expérience de la modernité et du présent, dont ils se sont rendus indissociables. Ces tendances modernistes se sont également illustrées comme un vecteur d'innovation dont l'expression artistique s'est, le plus souvent, traduite par une valorisation des expérimentations formelles. Ce dernier point a notamment conduit à l'adoption de matériaux industriels nouveaux en art et à une remise en cause de l'historicisme académique ainsi qu'à une abolition de la hiérarchie des arts telle qu'elle avait été traditionnellement établie notamment par le philosophe HEGEL. Si la décennie qui encadre la Première Guerre mondiale a souvent été identifiée comme un moment de vitalité du modernisme, les artistes représentants ces tendances ne s'y sont pas toujours identifiés. En effet les tendances et les mouvements culturels dits modernistes ont majoritairement été regroupés sous cette bannière *a posteriori*, et plus particulièrement au cours des années 1960 à travers une mise en crise de ce modernisme.

Au sein des artistes de ce *corpus*, l'emploi du *plastique* en sculpture donne corps à un chevauchement entre les attendus du modernisme et sa remise en cause. En pratique l'appropriation des polymères en tant que matériau de l'art n'aurait pas été possible sans ce modernisme qui avait valorisé le présent technologique et la nouveauté tout en battant en brèche la hiérarchisation de l'art. Que ce soit dans l'œuvre de Alina SZAPOCZNIKOW, de Evelyne AXELL ou des artistes du nouveau réalisme, le *plastique* est convoqué en tant qu'élément représentatif du présent. Cependant ce présent n'est plus uniquement appréhendé sous l'angle du progrès, mais pour sa valeur sociologique et son actualité dans le quotidien. Ce sont ces caractéristiques qui sont perçues comme susceptibles de constituer un trait d'union avec un public élargi. Une audience qui se distingue de celle des amateurs et des connaisseurs de l'art moderne et ancien, par son appétence pour de nouvelles manières d'aborder l'œuvre d'art telles que l'expérimentation et la participation. Dans ce contexte la valeur « présent » des *plastiques* n'est plus l'unique élément qui encourage l'utilisation, pas plus que leur aspect technologique. Désormais, leur artificialité, leur aspect kitsch ne sont plus des obstacles à leur promotion car les polymères ont été naturalisés au point de constituer un *mythe* au sens barthésien de ce terme ou de faire partie de ce que Pierre RESTANY appréhende comme une *nature moderne*. Cette problématique du kitsch dans la sculpture en *plastique* depuis le début des années 1960 pourrait constituer un terreau propice à une étude plus complète.

En empruntant au registre des formes inorganiques des objets et des biens de consommation, en valorisant un processus de création automatisé issus des savoir-faire industriels et en ayant recours à des matériaux hégémoniques de la société de consommation, les artistes ont continué à s'affranchir de l'historicisme. Néanmoins, si leurs œuvres ont parfois été appréhendées sous l'angle phénoménologique, elles peuvent également être révélatrices d'un nouveau rapport au réel, à la nature, au temps et à l'espace. À travers les traces, les répétitions, les *ready-made*, les prélèvements en tous genres, les artistes ont enregistré des moments du présent qui, sans eux, auraient pu rester ensevelis, invisibilisés par la foule des événements et la démultiplication des objets et biens de consommation. Ces pratiques artistiques peuvent revêtir une dimension mortifère lorsque les objets et les traces du présent se retrouvent figés comme des papillons épinglés dans une boîte, arrachés à leur contexte. Ainsi, l'imaginaire du prélèvement a parfois une dimension violente, lorsqu'il s'agit par exemple de morcellement corporel comme dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW dont les *Tumeurs* sont autant de biopsies de sa propre identité. Cependant ces mêmes traces, répétitions et *ready-made* peuvent également, dans d'autres circonstances, revêtir un aspect plus neutre d'enregistrement, d'archivage ou de sédimentation. Un imaginaire archéologique présent aussi bien dans les œuvres de l'artiste polonaise que dans celles de Eva HESSE mais dont les modalités d'expression divergentes sont le reflet de leur contexte culturel de création spécifique.

Ce qui unit ces travaux, c'est encore une fois une mise à distance de l'historicisme à travers l'expression d'un rapport non linéaire à l'histoire ou à la temporalité qui implique une lecture à rebours ou en décalage. Le processus qui préside à la constitution des œuvres de Eva HESSE peut être reconstitué mentalement, les fleurs et les poissons du futur conçus par Lee BONTECOU ont l'aspect de fossiles ou de radiographies. Enfin, les œuvres de LIJN à la frontière du langage, du signal et du sens, viennent perturber les données primordiales du lieu et du moment en invitant le spectateur à entrer dans l'espace-temps de la méditation. Quant aux œuvres de Alina SZAPOCZNIKOW, au-delà de la gaité colorée apparente, le morcellement du corps, les traces et les prélèvements du réel –tels que les objets et les

photographies– leur confèrent un aspect embaumé. Le passé, le présent, le futur, sont représentés à travers leurs traces, leurs formes répétées et parfois dégradées, mobilisant au présent des sensations, des expériences, des souvenirs, des anticipations ou des perceptions. La simultanéité du présent et du retour en arrière qu'impliquent ces œuvres produit un effet cinématographique de boucle temporelle qui trouve un écho au cours de la double décennie des années 1960 et 1970 dans la diffusion de théories scientifiques ayant trait à la relativité générale.

Dans ce contexte, la mise en doute du temps et de l'humanité ne s'exprime pas seulement dans les récits de science-fiction. Ainsi que le souligne Pamela M. LEE⁷⁵⁸ (Historienne de l'art et professeure d'art moderne et contemporain à l'université de Yale, New Haven), cette condition temporelle instable devient un sujet en soit, tant chez les auteurs de la contreculture que dans les différentes ramifications de l'existentialisme. Angles morts de cette recherche, l'existentialisme et la phénoménologie pourraient constituer une approche pertinente pour l'analyse de ce *corpus* de sculptures en *plastique*. Cela permettrait non seulement de mieux comprendre comment ces œuvres mettent en place un rapport au temps, à l'espace et à la matière mais aussi en offrant un éclairage spécifique sur l'œuvre des quatre artistes au cœur de ce propos. En effet, la question du traumatisme qui habite les œuvres de Eva HESSE et Alina SZAPOCZNIKOW articulent une herméneutique existentielle⁷⁵⁹ à une absolue contingence tantôt sujette à ironie tantôt à une mise en avant de l'absurde. L'œuvre de Liliane LIJN pourrait quant à elle offrir d'intéressants développements relatifs à son attention phénoménologique portée sur les matériaux.

L'usage du *plastique* en sculpture dans les années 1960 et 1970, parfois considéré comme une forme de pragmatisme conforme à une *nature moderne*, n'est toutefois pas toujours en accord avec les attendus sociaux. Leur emploi a parfois des allures de cynorhodon glissé dans le col des institutions culturelles. Ainsi, en empruntant la voie de la *soft sculpture*, les artistes qui utilisent les polymères ont notamment répondu –consciemment ou non– à une critique majeure à l'encontre du modernisme, émise par Lucy LIPPARD. À partir du milieu des années 1960, puis plus ostensiblement dans les années 1970, elle est une des premières historiennes d'art féministes à pointer du doigt les canons imposés par les tendances modernistes, qu'elle appréhende comme un courant influant où la prédominance masculine est largement restée un impensé. Lucy LIPPARD s'appuie sur l'émergence du minimalisme et de l'art conceptuel pour bâtir une théorie au sein de laquelle le formalisme ne suffit plus pour comprendre les œuvres dont le contenu n'est plus seulement formel ou dont la forme n'offre au spectateur que des informations visuelles réduites à portion congrue⁷⁶⁰. Dès 1966, lors de l'exposition *Eccentric Abstraction*, dont elle est la commissaire,

⁷⁵⁸ Pamela M. LEE, *Chronophobia On time in the art of the 1960s*, éd. MIT Press, Cambridge, Londres, 2004.

⁷⁵⁹ Chez Eva HESSE ce système d'interprétation a une dimension plus psychologisante alors que dans l'œuvre d'Alina SZAPOCZNIKOW, il repose sur une approche sensuelle éminemment corporelle.

⁷⁶⁰ Lucy R. LIPPARD, "Eccentric Abstraction" [cat. expo., 1966, version revue et annotée, 1968], in Lucy R. LIPPARD, *Changing essays in art criticism*, éd. E.P. Dutton & Co, New York, 1971, p. 98-111.

"Many of the artists [...], began as painter rather than sculptors; when they moved into three dimensions, they did so without acquiring either sculptural habits or training. The increased influence on painting had undermined sculptural tradition, and provided alternatives to the apparent dead end of conventional sculpture. But the formalist painting tends to focus on specific formal problems,

Lucy LIPPARD présente les œuvres d'artistes femmes qui ont produit des sculptures en *plastiques* telles que Eva HESSE, Louise BOURGEOIS ou Yayoi KUSAMA, des créatrices dont l'œuvre non unitaire et non érigée s'éloigne selon elle des attendus dominants du modernisme masculin.

En dehors de cette exposition, la dimension contestataire de la mollesse du *plastique* s'affirme tout autant dans le design de mobilier que dans la sculpture. L'ameublement en *plastique* qui se développe entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970 permet à chacun de vivre avachi sur des poufs gonflables ou des chauffeuses en mousse de polyuréthane, des assises qui refusent l'injonction du « tiens-toi bien ». En art cette mentalité trublionne trouve son expression dans de grands pénétrables, des installations et des sculptures gonflables telles que celles de Lea LUBLIN ou des artistes de l'Eventstructure Research Group. Ces dernières ont une dimension populaire et politique, elles ouvrent vers un art ludique. Cependant, la matière gonflée, synonyme d'amusement, prend des accents contestataires lorsque sa légèreté est sans cesse menacée par l'explosion ou le dégonflement. Dans ces circonstances le *plastique* agit comme un Cheval de Troie. Ce matériau porté par le modernisme devient pour certains artistes un ingrédient de sa remise en cause en tant que tendance majoritaire pouvant être perçue comme un *establishment* ou un pouvoir établi dont la capacité à représenter la société n'est pas irrévocable.

Ce retournement de situation n'est pas sans parenté avec l'approche duale du mot *plastique* notamment mise en avant par Catherine MALABOU. Cette autrice et philosophe souligne que la racine étymologique grecque de ce terme, *plassein* (πλάσσειν), était déjà dotée d'un pôle passif celui de la capacité à recevoir la forme et à être moulé et d'un pôle actif suggérant une capacité à mouler et à donner forme. Cette réunion des contraires, cette chaîne de contradiction, peuvent être envisagée comme propice à un raisonnement dialectique mettant la pensée en mouvement et pourraient trouver un point d'orgue dans ces sculptures en *plastique* qui expriment à leur tour de multiples oppositions. Ordre et chaos, subjectivité et rationalité, dur et mou, science et spiritualité, naturel et artificiel sont autant de contrastes qui traversent les œuvres de Eva HESSE, Liliane LIJN, Alina SZAPOCZNIKOW et Lee BONTECOU ainsi que celles de nombre de leurs contemporains hommes ou femmes aux Etats-Unis comme en Europe. Ainsi l'évaluation du rôle joué par l'usage du *plastique* dans la reconnaissance du travail des sculptrices et plus largement des créatrices demeure incomplète.

Parmi les artistes de ce *corpus*, Eva HESSE est celle dont l'usage des matériaux a été le plus analysé. Mais ces commentaires portaient davantage sur l'originalité du processus et de la mise en œuvre de ses pièces par rapport au canon du minimalisme que sur leur nature polymère. Néanmoins il est à noter qu'elle est une des rares artistes femmes états-uniennes à avoir pu présenter, de son vivant, ses sculptures dans le cadre de multiples expositions dédiées aux polymères⁷⁶¹. Cette présence n'est pas anodine car il s'agit d'évènements

eccentric abstraction is more allied to the nonformal tradition devoted to opening up new areas or material, shapes, color, and sensuous experience."

⁷⁶¹ *Plastics: Paintings and Sculptures from Los Angeles* est une exposition initialement présentée du 15 janvier au 25 février 1968, California State College, Los Angeles.

d'envergure présentés dans d'influents universités ou institutions en plusieurs points du territoire états-unien. Elle est également à souligner au vu du nombre restreint de femmes qui étaient représentées lors de ces grandes manifestations⁷⁶² essentiellement centrées sur la valorisation d'artistes nationaux masculins et blancs. Il existait donc un décrochage entre le discours de présentation des œuvres de Eva HESSE dans son circuit habituel de médiatisation et lors de ces expositions dédiées au *plastique* qui avaient une dimension événementielle⁷⁶³ et qui mettaient également en avant une puissance industrielle et

Elle a été remontée l'année suivante sous le nom de *Plastics: New Art*, à l'Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania 16 mars -13 avril 1969, puis au Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas.

Cet événement rassemblait des œuvres de : Bruce BEASLEY, John F. BENNETT, Ron COOPER, Stylianos GIANAKOS, James GRANT, Ronald GROW, Eva HESSE, Donald JUDD, Craig KAUFMAN, Ed MCGOWIN, Louise NEVELSON, Harold PERISCO Paris, Richard K. RANDELL, Sam RICHARDSON, Charles ROSS, Robert STEVENSON, Sylvia STONE, DeWain VALENTINE, David WEINRIB.

Ce qui signifie que sur dix-neuf artistes exposés, seul trois étaient des femmes.

L'exposition *Made of Plastic*, Flint Institute of Art, 18 octobre-1 décembre 1969, rassemblait des œuvres de : Abe AJAY, Peter ALEXANDER, Leo AMINO, Iain BAXTER, Billy AL BENGSTON, John BENNETT, Roger BOLOMEY, Hans BREDER, Charles A. BREED, Paolo BUGGIANI, Peter CLAPHAM, Ron COOPER, Nassos DAPHNIS, Tony DELAP, Russell DUNBAR, Sue FULLER, Frank GALLO, Cristos GIANAKOS, Stylianos GIANAKOS, Piero GILARDI, Gerald GLADSTONE, Colin GREENLY, Aaronel DERoy GRUBER, Hans HAACKE, John HARRIS, Eva HESSE, Richard HOGLE, Robert, A. HOWARD, Allen JONES, Donald JUDD, Craig KAUFFMAN, Gyula KOSICE, J.M. KREBS, Leroy LAMIS, Thomas LENK, Les LEVINE, Mon LEVINSON, Roy LICHTENSTEIN, Eduardo MAC-ENTYRE, Heinz MACK, Conrad MARCA-RELLI, Preston MCCLANAHAN, Pier Antonio MELLARA, Robert MORRIS, Louise NEVELSON, Claes OLDENBURG, Terry O'SHEA, Gerald OSTER, Eduardo PAOLOZZI, Helen PASHGIAN, Rogelio POLESSELLO, Ted RAMSAY, Richard RANDELL, Charles ROSS, Alan SHEPP, Henning SPEYER, John STOHN, Sylvia STONE, Peter STRUYCKEN, Paul THEK, Joe TILSON, Ernest TROVA, DeWain VALENTINE, Miguel Angel VIDAL, Andy WARHOL, David WEINRIB, et Norman ZAMMITT.

Cette fois-ci les femmes sont minoritaires, elles sont cinq à figurer dans cette sélection de près de soixante-dix artistes.

A plastic presence, est une exposition itinérante présentée au *Jewish Museum* du 19 novembre 1969 au 4 janvier 1970, au *Milwaukee Art Center* du 30 janvier au 8 mars 1970 et au San Francisco Museum of Art 24 avril au 24 mai 1970.

Abe AJAY, John ALBERTY, Peter ALEXANDER, Lee AMINO, Richard ARTSCHWAGER, Jerry BELAINE, Robert BASSLER, Iain BAXTER, Bennett BEAN, Bruce BEASLEY, John BENNETT, Ted BIELER, David BLACK, Tom CLANCY, Fred EVERSLEY, Frank GALLO, Cristos GIANAKOS, Stylianos GIANAKOS, Eva HESSE, William F. JONES, Craig KAUFFMAN, Peter KOLISNYK, Rockne KREBS, Leroy LAMIS, Les LEVINE, Mon LEVINSON, Ed MCGOWIN, Louise NEVELSON, Pat O'NEILL, Terrence O'SHEA, Harold PARIS, Helen PASHGIAN, Hal PAULEY, Leo RABKIN, Richard RANDELL, Walter REDINGER, Sam SHIPLEY, Vera SIMONS, Sylvia STONE, Racelle STRICK, Wayne TAYLOR, DeWain VALENTINE, Richard VAN BUREN, Frank LINCOLN VINER, David WEINRIB, Susan LEWIS WILLIAMS, Norman ZAMMITT, et Edward ZELENAK.

Pour un total de sept femmes présentes parmi les quarante-huit artistes exposés.

⁷⁶² Les trois expositions citées dans la note précédente ont cumulativement rassemblé les œuvres de cent deux artistes différents dont neuf femmes : Sue FULLER, Aaronel DERoy GRUBER, Eva HESSE, Louise NEVELSON, Helen PASHGIAN, Vera SIMON, Sylvia STONE, Racelle STRICK, Susan LEWIS WILLIAMS.

Parmi elles, Sue FULLER, Helen PASHGIAN, Vera SIMONS, Sylvia STONE, Racelle STRICK et Susan LEWIS WILLIAMS figurent dans le collage de l'artiste emblématique de la seconde vague féministe Marie Beth EDELSON, *Some Living American Women Artist / Last supper*, 1972 conservé au Smithsonian American Art Museum.

⁷⁶³ Chacune de ces expositions n'excédait pas deux mois de présentation.

technologique à travers le dispositif de monstration⁷⁶⁴. Si les travaux de Eva HESSE ont été intégrés à ces expositions, c'est parce que son œuvre bénéficiait déjà d'une aura suffisamment importante aux États-Unis comme en Europe au cours des années 1960 et 1970. Cette notoriété, elle la doit peut-être moins à son usage de matières polymères qu'au support critique dont elle a bénéficié en étant notamment défendue par la critique d'art Lucy LIPPARD et soutenue par des amis artistes influent tels que Sol LEWITT.

Les œuvres des autres artistes de ce *corpus* n'ont quant à elles pas été présentées de leur vivant au sein d'exposition thématique autour du *plastique* en dépit de leur appropriation visible et répétée des polymères. Les sculptures de Liliane LIJN étaient davantage présentes lors des manifestations dédiées à l'art cinétique et à l'op art, des tendances artistiques qui ont fait un usage immodéré des *plastiques*. Celles d'Alina SZAPOCZNIKOW ont eu plus de mal à exister car elles n'entraient ni tout à fait dans le canon du surréalisme auquel elles étaient parfois associées, ni dans celui du nouveau réalisme promu par Pierre RESTANY, un label français difficilement exportable à l'étranger. Enfin les sculptures en *plastique* thermoformé de Lee BONTECOU représentent une parenthèse au sein de sa création artistique, elles ont fait l'objet d'une monographie, mais n'ont jamais été intégrées (entre 1960 et 1979) à une exposition collective qui aurait pu permettre d'appréhender ce travail de façon collégiale avec d'autres œuvres contemporaines en *plastique*.

En employant les polymères, ces quatre artistes se sont illustrées par leur recours à des matériaux de leur temps à la fois techniques et populaires mais elles se sont exprimées à travers des moyens plastiques, esthétiques, techniques et stylistiques différents. La place désormais accordée à ces artistes femmes au sein des discours sur l'histoire de l'art peut être comprise à travers de nombreux facteurs. Outre l'importance médiatique qui leur a été accordée de leur vivant, la destinée tragique de Eva HESSE et de Alina SZAPOCZNIKOW entre en résonance avec le motif narratif romantique de l'artiste martyr tout aussi récurrent dans l'histoire de l'art que propice à faire entrer leur œuvre et leur personne dans la légende. C'est ce *mythe* de l'artiste qui contribue encore pour partie à alimenter l'intérêt pour ces personnalités artistiques ainsi que la capacité de leur œuvre à entrer en dialogue avec des

⁷⁶⁴ Après son décès, son œuvre sera également présentée à la Kunsthau de Zürich en 1979, lors de l'exposition *Weich und Plastisch : Soft-Art*, mais cette fois-ci la thématisation se fait plus resserrée, concentrée sur le *soft art*, elle donne à voir des œuvres d'artistes internationaux européens et états-uniens issus de tendances variées

Weich und Plastisch : Soft-Art, Kunsthau de Zürich, 16 novembre 1979-3 février 1980, présente des œuvres de : Magdalena ABAKANOWICZ, Eva AEPPLI, Eileen AGAR, ARMAN, Hans ARP, Sophie TAUBER-ARP, Joseph BEUYS, Gillian BRADSHAW-SMITH, Jürgen BRODWOLF, Rudolf BUCHLI, Michael BUTHE, CHRISTO, COLETTE, CESAR, John CHAMBERLAIN, Lygia CLARK, Merce CUNNINGHAM, Salvador DALI, Radu DRAGOMIRESCU, Margaretha DUBACH, Jean DUBUFFET, Marcel DUCHAMP, Franz EGGENSCHILER, Barry FLANAGAN, Ruth FRANCKEN, Piero GILARDI, Nancy GRAVES, Gotthard GRAUBNER, Françoise GROSSEN, Ann HALPRIN, Maurice HENRY, Eva HESSE, James HILL, Rebecca HORN, Peter JACOBI, Allan KAPROW, Edward KIENHOLZ, Yves KLEIN, Jannis KOUNNELLIS, Piotr KOWALSKI, Tetsumi KUDO, Thomas KUHN, Yayoi KUSAMA, François Xavier LALANNE, Bernhard LUGINBÜHL, Piero MANZONI, Etienne MARTIN, Juan MIRO, Gino MAROTTA, Robert MORRIS, Claes OLDENBURG, Meret OPPENHEIM, C.O. PAEFFGEN, PANAMARENKO, Anne and Patrick POIRER, Louis PONS, Inge PROKOT, Robert RAUSCHENBERG, Man RAY, Martial RAYSSE, Klaus RINKE, Cornelius ROGGE, James ROSENQUIST, Dieter ROTH, Reiner RUTHENBECK, Niki de SAINT-PHALLE, Lucas SAMARAS, Bernhard Alan SHIELDS, Richard SMITH, Keith SONNIER, Ferdinand SPINDEL, Daniel SPOERRI, Dorothea TANNING, Antoni TAPIES, Lenore TAWNEY, André THOMKINS, Jean TINGUELY, Gérard TITUS-CARMEL, Franz Erhard WALTHER, Andy WARHOL, Günter WESELER, et Jackie WINSOR

préoccupations actuelles de l'art telle que l'intégration de productions artistiques présentées comme injustement moins légitimées. Les œuvres de Liliane LIJN et de Lee BONTECOU ont fait l'objet d'une reconnaissance précoce, pour la première, les publications qui lui sont consacrées au cours des années 1970, mettent surtout en avant son usage de la science et des technologies, alors que pour la seconde, nombre des articles des années 1960 présentent cette artiste en mettant en avant le contraste entre sa petite taille et le gabarit géant de ses assemblages. Ils soulignent également implicitement qu'elle fait « un travail d'homme » en la montrant en train de fabriquer des structures, une torche de chalumeau à la main. Ces images, qui mettent en scène son endurance, sa capacité à donner forme à la matière (du métal) en faisant fi de l'inconfort physique et du haut degré de technicité ne sont présentes que pour ces grandes œuvres ni-relief ni-sculpture et non pour ses sculptures en *plastique* qui ont été peu documentées. Cependant une rhétorique semblable est à l'œuvre pour Alina SZAPOCZNIKOW. Par exemple, l'article de Roger GAIN qui est finalement publié dans *Elle* en 1968 parle de ses *Grands Ventres* en marbre et non de ses sculptures en *plastique*, il s'intitule « Alina sculpte ses ventres dans le marbre de Michel-Ange »⁷⁶⁵. Un titre accrocheur qui correspond à la visée grand public du magazine mais qui interroge aujourd'hui par la manière dont il légitime la valeur d'une artiste auprès d'un lectorat essentiellement féminin, par sa capacité à s'opposer à la matière dure et à se placer dans la lignée d'un maître de la Renaissance.

L'identité féminine –ou assignée telle– des artistes de ce *corpus* a pu leur apparaître comme un obstacle au cours de leur carrière ainsi que l'a parfois déploré Eva HESSE affirmant que « *l'excellence n'a pas de sexe* »⁷⁶⁶. Ces sculptrices ont néanmoins pour nombre d'entre elles ponctuellement cherché à donner une image ou un corps au *féminin* à travers leurs moyens plastiques et leurs formes. Dans l'œuvre de Eva HESSE cette féminité s'exprime supposément par contraste avec le travail de ses amis Donald JUDD, Sol LEWITT, ou encore Carle ANDRE aux côtés desquels elle expose. Elle oppose ainsi à leurs surface dures et lisses, des formes arrondies et imparfaites, plus molles que leurs structures géométriques. Elle déploie également un vocabulaire du fil et de la ligature non sans porosité avec les traditions textiles féminines. Cependant, il n'y a pas véritablement d'essentialisation du féminin dans son travail, ces caractéristiques sont toujours mises en balance avec d'autres propriétés de ses œuvres telles que leur format, leurs matériaux ou leur jeu avec la structure, l'ordre et le chaos.

A contrario, dans l'œuvre de Liliane LIJN, le féminisme s'exprime visiblement, notamment dans les sculptures plus tardives à partir de la fin des années 1970. Dans *Feathered Lady* (1979), par exemple, elle explore la possibilité de l'existence de matériaux *gender specific* ou sexospécifiques. Elle travaille ainsi avec les archétypes tout en leur offrant un autre

⁷⁶⁵ Roger GAIN, « Alina sculpte ses ventres dans le marbre de Michel-Ange », *Elle*, vol. 1191, 1968, p. 137-139.

⁷⁶⁶ Eva HESSE « *Dear Cindy, /The way to beat discrimination in art is by art. Excellence has no sex* », lettre à Cindy NEMSER, datée du 27 janvier 1970, archives Cindy Nemser, 2013.m.21-Nemser, box 1, folder 8, Getty Research Institute, Los Angeles.

Cité dans Olivia GAUTHIER, « Criticism : A Feminist Reckoning », *Art in America*, 1^{er} avril 2019, [en ligne].

Dernière consultation en ligne le 11-11-2023 :

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/criticism-cindy-nemser-63624/>

visage, en proposant un volume mêlant des plumes sensuelles⁷⁶⁷ à des matériaux industriels comme les prismes ou l'aluminium. Plus tôt dans sa carrière, les séries de *Liquid Reflexions* (1966-1968) convoquaient déjà un imaginaire du féminin à travers la symbolique de l'eau et de la lune. Cependant, pas plus dans *Feathered Lady* que dans les *Liquid Reflexions* le *plastique* n'est explicitement appréhendé comme un matériau féminin. De même, dans les textes de Alina SZAPOCZNIKOW se retrouvent quelques allusions à la féminité, mais surtout à travers le désir et la sensualité, la représentation corporelle de la bouche ou du sein, et non par son usage du *plastique*.

Au-delà de ces questions de féminité, l'un des enjeux de cette recherche portait sur la confrontation de l'adoption des matériaux polymères en sculpture dans les années 1960 et 1970 à la définition des matériaux de l'art telle que proposée par HEGEL dans ses cours sur l'esthétique. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, de nombreux écrits dédiés à l'esthétique ou à la philosophie de l'art sont publiés en Europe comme en Allemagne ou aux Etats-Unis et accompagnent la mise en crise du modernisme ainsi que la reconfiguration du monde de l'art. Les publications de Susanne LANGER, Arthur DANTO, ou encore Theodor W. ADORNO positionnent l'esthétique comme un sujet d'actualité au sein des débats philosophiques et artistiques des années 1960-1980. Au sein de ces écrits, l'héritage théorique hégélien est omniprésent, qu'il s'agisse de la revendication d'une filiation ou au contraire d'une volonté d'émancipation. Ainsi que le relève Alain Patrick OLIVIER dans un article dédié à « La réception de Hegel au XX^e siècle », pour nombre de philosophes en France comme en Allemagne :

*« Hegel fournit le paradigme honni ou adulé d'une philosophie totale, mais aussi l'idée classique d'une philosophie qui puisse fournir la base commune d'un dialogue, le lieu de la réconciliation ou de la discorde, un point d'orientation possible pour le cheminement de la pensée. »*⁷⁶⁸

Alain Patrick Olivier, 2006

Cette remarque, peut être également appliquée au contexte théorique états-unien de l'après Seconde Guerre mondiale, en raison de la pérennité de l'hégélianisme dans l'enseignement des Beaux-arts et des Arts visuels dans de nombreuses universités. Ainsi nombre d'auteurs et enseignants ont pris position vis-à-vis de l'historicisme, de la « mort de l'art » ou du système des arts dans la littérature critique. Ces prises de positions sont souvent complexes en ce qu'elles mêlent fréquemment la réaffirmation de certains éléments de la théorie hégélienne à des éléments de déconstruction. Par exemple, le théoricien du *system art*, Jack BURNHAM, qui travaille sur les effets de la science et des technologies sur la sculpture contemporaine, réaffirme la pertinence de l'esthétique tout en objectant à son

⁷⁶⁷ Ces plumes qui renvoient vers un vocabulaire ornemental précieux et burlesque sont en fait dans cette œuvre un matériau *ready-made* car elles sont issues de plumeaux à dépoussiérer.

⁷⁶⁸ Alain Patrick OLIVIER, « La réception de l'esthétique de Hegel au XX^e siècle », Actes du Colloque *Les interprétations de Hegel au XX^e siècle*, éd. Université de Poitiers, Centre de Recherche sur Hegel et l'Idéalisme Allemand [en ligne], 2006.

Dernière consultation en ligne le 11-11-2023 :

<https://hal.science/hal-03101716>

acception traditionnelle que l'art va au-delà du plaisir visuel ou de sa fonction d'objet au sein du marché de l'art. Il décentre la question esthétique de la stricte analyse de l'objet d'art en lui-même, ce qui le conduit à se détacher pour partie des questions de matériaux au profit de notions telles que le processus, les moyens ou l'opérativité. Cette pensée s'inscrit dans un panorama théorique aux Etats-Unis, en Argentine et moins explicitement en Europe, visant à rendre visible un processus de dématérialisation de l'art⁷⁶⁹ dont les attendus et les enjeux ont pu varier localement. Ces théories ont notamment permis d'appréhender les modes de création multimédia –dans le sens où ces créations ne respectent plus les caractéristiques spécifiques des médiums traditionnellement envisagés comme séparés les uns des autres. Cette *dématérialisation* implique des modifications dans la corporéité de l'œuvre, une mutation à laquelle ont participé les matières polymères en raison de leur mollesse, de leur transparence, de leur brillance miroitante ou prismatique, de leur capacité à explorer la couleur⁷⁷⁰ ainsi que par leur mise en forme industrielle et leur plasticité permettant la démultiplication du module. Des caractéristiques qui ont une incidence sur la perception de la figure ou de l'objet d'art car ce qui est mis en présence n'est pas seulement la chose matérielle mais aussi un cadre de réflexion qui rend perceptible des choses immatérielles. La forme inscrite dans une matière molle n'est plus pérenne, elle est susceptible de changement, la transparence de l'objet ouvre à des réflexions sur l'espace et la lumière, la modularité présente l'objet d'art à travers la reproduction de lui-même. Dans ces conditions la forme se présente moins comme une apparition unifiée pouvant être saisie par les yeux, dans la sphère du monde visible, que comme participant d'un ensemble de phénomènes dont les manifestations ne sont pas toutes matérielles. Cela implique que le discours de HEGEL sur les matériaux de l'art n'a plus, à cette époque, la même actualité, mais qu'en revanche son approche phénoménologique connaît un certain succès auprès des artistes et critiques d'art états-uniens notamment parce que HEGEL était préféré à KANT dans son approche de la lutte entre l'esprit et la matière. En pratique, une artiste telle que Eva HESSE a reçu un enseignement par Joseph ALBERS héritier de la réception états-uniens des cours sur l'esthétique de HEGEL, une connaissance qu'elle a elle-même transmise à ses étudiants lorsqu'elle a enseigné.

La pensée d'une dématérialisation de l'art dans les années 1960 et 1970, a contribué à la non-considération de la matérialité de *plastique* de nombre des sculptures contemporaines de cette époque. De même les grandes expositions dédiées aux œuvres en polymères aux États-Unis durant cette double décennie ont souvent été promues par des industriels dont la présence ou le soutien a produit des interférences sur les propos déployés lors de ces manifestations. Le contenu théorique se voulait ainsi le plus souvent grand-public

⁷⁶⁹ Oscar MASOTTA, « Después del pop : nosotros desmaterializamos », 1967, éd. MACBA, Barcelone, *Quaderns portàtils*, n°35, 2018.

Dernière consultation en ligne le 11-11-2023 :

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/despues-pop-nosotros-desmaterializamos>

Lucy LIPPARD, *Six Years of Dematerialization of the Art Object Form 1966 to 1972*, éd. Praeger, New York, 1973.

Rosalind KRAUSS, « Sense and Sensibility, reflexion on post'60s sculpture », *Artforum*, 1973, vol. 12, n°3, p. 43-52.

Dernière consultation en ligne le 11-11-2023 :

<https://www.artforum.com/features/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-205297/>

⁷⁷⁰ Dans son essai *Interaction of Color* (1963) Joseph ALBERS présente la couleur comme le médium le plus relatif en art et exacerbe le caractère contingent de la sensibilité chromatique.

et réaffirmait le discours moderniste de la célébration de l'actualité et du progrès, gommant la pluralité des approches des artistes exposés. En cela la publication francophone de Pierre RESTANY, *Le plastique dans l'art*, se distingue des autres catalogues d'exposition et manuels pratiques publiés à cette époque. Cependant si chaque artiste est présenté individuellement avec un texte biographique, une sélection de visuels de ses œuvres en couleurs et parfois quelques citations ou commentaires, en pratique l'ensemble de ces productions est appréhendé sociologiquement à travers la notion de *nature moderne* dès l'introduction, venant ainsi recréer une forme d'unité théorique. Ainsi, les idéologies dominantes dans les années 1960 et 1970 n'offraient que peu de place à l'approche matérielle des sculptures en *plastique* en déplaçant le curseur de la compréhension du côté de la dématérialisation, de l'industrialisation ou de l'approche sociologique.

Aujourd'hui le discours international sur l'art a changé, depuis le début des années 1990, un phénomène de retour à la matérialité parfois envisagé comme une « rematérialisation » est préconisé voire observé par de nombreux critiques⁷⁷¹. Dans ce sillage, les démarches artistiques actuelles, nourries par de nouvelles connaissances, sont potentiellement porteuses d'un autre rapport au corps et à l'opposition entre les produits artificiels issus de l'industrie et le vivant. Cette étude le montre, dès les années 1960, les productions artistiques étudiées semblaient faire fi de l'opposition traditionnelle entre naturel et artificiel en inscrivant leurs formes organiques ou biomorphiques dans des *matières plastiques*. Cependant ce qu'elle ne permet pas d'appréhender, c'est si la fusion entre nature et artificiel, entre vivant et inerte qu'elles mettent en œuvre plastiquement a pu servir de terreau aux pensées écopolitiques contemporaines qui délaissent de plus en plus souvent le vocable occidental de « *nature* » pour se concentrer sur les notions de « *vivant* » ou de « *forme vivante* » appréhendées comme représentatives d'un spectre culturel plus large et dont la définition serait d'une actualisation plus aisée. Plus généralement, ce retour au matériel conserve une actualité dans un contexte où le développement commercial de la réalité virtuelle n'a jamais été aussi visible et effectif, dans des circonstances où la banalisation de la communication instantanée et la démultiplication du temps passé en ligne sont devenus des sujets d'étude ou de préoccupation. L'environnement virtuel est un espace au sein duquel les utilisateurs peuvent de moins en moins ignorer les répercussions matérielles de leur présence en ligne, que ce soit à travers le vol de données, l'usurpation d'identité virtuelle ou les pannes de serveur. Ce mouvement général de *rematérialisation*, propice à une approche matérielle, pourrait offrir un nouvel éclairage à ces productions sculpturales en *plastique* quelques soient leur date et lieu de création.

Par-delà les années 1960 et 1970, au-delà des frontières des Etats-Unis et de l'Europe, le *plastique* n'a cessé de se diffuser dans l'espace public et privé, dans les océans et les galeries d'art. Cela constitue une prolifération biocide et polluante à laquelle il est encore difficile de faire barrage. Dorénavant, si certains créateurs se sont saisis des enjeux

⁷⁷¹ Jérôme GLICENSTEIN [dir.], « Rematérialiser l'art contemporain », *Marges*, n°18, 2014.

Dernière consultation en ligne le 11-11-2023 :

<https://doi.org/10.4000/marges.841>

François DAGOGNET, *Rematérialiser, Matières et matérialisme*, éd. Vrin, Paris, 1989.

Ingrid BACHMMANN [dir.], Ruth SCHEUING [dir.], *Material Matters, The art and Culture of Contemporary Textiles*, éd. YYZ Books, Toronto, 1998.

écologiques pour repenser leurs usages des polymères⁷⁷² ils ne les ont néanmoins pas abandonnés et contribuent même à en réinventer l'imaginaire, perpétuant ainsi une *mythologie du plastique* aux polarités multiples qui restent à documenter.

⁷⁷² Que ce soit à travers l'emploi de matériaux recyclés, *upcyclés*, récupérés, ou biosourcés.

Références bibliographiques

Dans cette section ont été reporté l'ensemble des sources relatives au *corpus* artistique de cette étude ainsi qu'une sélection des sites, d'ouvrages, de travaux universitaires et d'articles cités au cours des développements précédents. La biographie compte également des titres ayant pu alimenter les réflexions sur la pratique sculpturale, les matériaux de l'art ou l'histoire des *matières plastiques*.

Sources et archives

Lee Bontecou

BONTECOU Lee, ASHTON Dore, *interview*, Knoedler and Company, New York, 10 janvier 2009.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-bontecou-15647#transcript>

TAPP Mara, SMITH Elizabeth, BONTECOU Lee, "Lee Bontecou Doesn't Care What You Think", *Chicago Reader*, 4 mars 2004.

<https://www.chicagoreader.com/chicago/lee-bontecou-doesnt-care-what-you-think/Content?oid=914734>

Eva Hesse

Archives Eva Hesse, Allen Art Museum, Oberlin:

<http://allenartcollection.oberlin.edu/emuseum/view/objects/aslist/1549?t:state:flow=656674d-d-8f2d-47b8-9a46-f8a1d6f6214f>

HESSE Eva, *Eva Hesse: Diaries*, éd Barry Rosen et Tamara Bloomberg, Hauser & Wirth en association avec Yale University Press, New Haven et Londres, 2016.

LIPPARD Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, éd. Praeger, New York, 1973.

NEMSER Cindy, HESSE Eva, *An Interview with Eva Hesse* [en ligne], janvier 1970.

<https://www.hauserwirth.com/news/14479-interview-eva-hesse/>

NEMSER Cindy, HESSE Eva, MOLESWORTH Helen, WEATHERFORD Mary, ENGLISH

Darby, *Eva Hesse Oh, More Absurdity!*, transcription d'un entretien réalisé en 1970, Getty Center.

<https://www.getty.edu/recordingartists/downloads/transcripts/hesse.pdf>

NEMSER Cindy, *a conversation with Eva Hesse*, dans Mignon Nixon [sous la dir. de], NESMER Cindy; KRAUSS Rosalind; BOCHNER Mel; Et AL, « *Eva Hesse* », *October*, éd, MIT Press, Cambridge et Londres, n°3, 2002, p. 22.

NEMSER Cindy, *Art talk, conversation with 12 women artists, An Interview with Eva Hesse*, éd. Charles Scribner's sons, New York, 1975, p. 201-224.

Liliane Lijn

Site internet personnel de l'artiste :

<http://www.Lilianelijn.com/>

LIJN Liliane, "Starslide: A Symbiosis of Form and Function", *Leonardo*, vol. 38, n°5, 2005, p. 404-406.

<https://www.jstor.org/stable/20206108>

LIJN Liliane, "Liquid Light: Working with Water", *Leonardo*, vol. 36, n°4, 2003, p. 281-282.

<https://www.jstor.org/stable/1577318>

Lijn LILIANE, "Imagine the Goddess! A Rebirth of the Female Archetype in Sculpture », *Leonardo*, vol. 20, n°2, 1987, p. 123-130.

<https://www.jstor.org/stable/1578327>

LIJN Liliane, « Accepting the Machine: A Response by Liliane Lijn to Three Questions from Arts », *Arts*, vol.7, n°21, 2018, p. inconnues.

LIJN Liliane, "Body and Soul: Interactions between the Material and the Immaterial in Sculpture", *Leonardo*, vol.313, n°1, 1998, p. 5-12.

<http://www.jstor.com/stable/1576541>

LIJN Liliane, FOLLIN Frances, *Light fantastic: The work of Liliane Lijn.*, Cassone, The International Online Magazine of Art and Art Books, juin 2014.

<https://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/06/light-fantastic-the-work-of-Liliane-lijn/>

LIJN Liliane, McNAY Anna, "Liliane Lijn: Interview", *Studio International* [en ligne], 12 février 2014.

<https://www.studiointernational.com/index.php/Liliane-lijn-interview>

LIJN Liliane, HUDSON Alistair, *Conversations in Time*, Cast Iron Radio [en ligne], 2017.

<https://soundcloud.com/cast-iron-radio/lillian-lijn-and-alistair-hudson-conversations-in-time>

BRIGHT Richard, LIJN Liliane, "In between matter and energy", *Interalia Magazine*[en ligne], août 2004.

<https://www.interaliamaq.org/interviews/Liliane-lijn-interview-2/>

Alina Szapocznikow

> Archives Alina SZAPOCZNIKOW, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Les matériaux plastiques que j'utilise [...]*, 1968, n°7378.

<http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1/7317>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Problème de sensibilisation plastique dans le cadre de l'antenne pédagogique*, 1970, n°7377.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7316>

Alina SZAPOCZNIKOW, *My American dream*, 1971, n°7381, 7379.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7318>

Alina SZAPOCZNIKOW, *L'autre samedi, en plein soleil [...]*, 1971, n° 1399.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/1337>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Patinoire dans le cratère du Vésuve*, 1972, n° 7380.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7319>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Comment constituer une collection de sculptures [...]*, 1972, n° 3824.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/3763>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Mon œuvre puise ses racines [...]*, 1972, n° 7391, 7390, 7384, 7383.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7330>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Brief list of artistic and professional background*, non daté, n° 1913, 1914, 1977.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1851>

Alina SZAPOCZNIKOW, note "*mythologies individuelles* », non daté, n° 1915.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1853>

Alina SZAPOCZNIKOW, *Quelle coquetterie de dire ...*, 1972, n°1909.

<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/7/1847>

> Archives de la critique d'art, Rennes

Archives Pierre RESTANY, dossier Pays de l'est, Pologne, Alina Szapocznikow, PREST.XSEST47.

Archives Biennale de Paris 1959, dossier Participation Pologne, BIENN.59X047.

> JAKUBOWSKA Agata, SZOTKOWSKA-BEYLIN Katarzyna, CROFT Jennifer [trad.], *Lovely, Human, True, Heartfelt: The Letters of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanislawski 1948-1971*, éd. Museum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, 2012.

Catalogues d'exposition, articles et monographies :

Bontecou Lee

APPLIN Jo, "This threatening, and possibly functioning object: Lee Bontecou and the Sculptural Void", *Art History*, n°3, vol.29, 2006, p. 476-502.

ASHTON Dore, BANACH Joan, *Lee Bontecou: Drawn Worlds* [cat. Expo.], Houston: The Menil Collection, 2014.

ASHTON Dore, BONTECOU Lee, *Lee Bontecou - New York: sculpturen, tekeningen, litho's*, éd. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1968.

ASHTON Dore, von BONIN Wibke, WEDEWER Rolf, et al., *Lee Bontecou*, éd. Bergisch Gladbach, Lübbecke, 1968.

BONTECOU Lee, TEMPEL Benno, STAMPS Laura, et al., *Lee Bontecou*, éd. Lichtervelde et Gemeentemuseum Den Haag, La Haye, 2017.

BONTECOU Lee, TONE Lilian, GANZ Tony, et al., *Lee Bontecou: A Retrospective* [cat. expo.], éd. Museum of Modern Art, New York, 2004.

CARR Kathline, *A Visionary Machine: Forms in the Work of Lee Bontecou*, en ligne, 2011.

https://kathlinecarr.com/uploaded/Carr_writingsample_VisionaryMachine_new.pdf

CASTILLO Aimee, *Lee Bontecou's Lines of Flight*, éd. California State University, Long Beach, 2011.

CERUTI Mary, *Personal Abstractions: Lee Bontecou, Diana Cooper and Gay Outlaw* [cat. Expo], éd. Sculpture Center, New York, 2001.

DALTON Rachel, HOBBS Robert C. [dir.], *Lee Bontecou's Early Reliefs (1959-1965): A Critical and Contextual Analysis*, these, Commonwealth University, Richmond, 2009.

DIENST Rolf-Gunter, BONTECOU Lee, *Lee Bontecou*, éd. Museum Morsbroich, Leverkusen, 1968.

DUNCAN Michael, "Catching up with Bontecou", *Art in America*, n°6, 2004, p. 150-159.

HADLER Mona, "Lee Bontecou – Heart of a Conquering Darkness", *Notes in the History of Art*, vol. 12, n° 1, 1992, p. 38-44.

HADLER Mona, "Lee Bontecou Plastic Fish and Grinning Saw Blades", *Woman's Art Journal*, vol. 28, n°1, 2007, p.12-18.

HADLER Mona, "Lee Bontecou's warnings", *Art Journal*, vol. 53, n°4, 1994, p. 56-61.

HADLER Mona, "Lee Bontecou and Drawing, From the Real to the Strange", *Woman's Art Journal*, 2014, vol. 35, n°1, p. 23-33.

JONES Leslie, "Lee Bontecou's Sublime Drawings », *Art on Paper*, vol. 8, n°4, 2004, p.50-53.

KELLY Edward T., Neo-Dada: A Critique of Pop Art, *Art Journal*, vol. 23, n°3, 1964, p.192-201.

KOSTELANETZ Richard, "Artistics machines", *Chicago Review*, vol. 23, n°1, p. 116-133.

MELLOW James R., « Bontecou's Well-fed Fish and Malevolent Flowers », *New York Times*, 6 juin 1971, p. 19.

OWEN Linda, "Fire and Paper: An Examination of the Materials and Techniques of Lee Bontecou's Soot Drawing", *The Book and Paper Group Annual*, n°27, 2008, p. 47-53.

ROSZAK Theodore, BONTECOU Lee, "The Devil's Playground", *Film Comment*, vol. 40, n° 6, 2004, p. 64, 67-70.

SMITH Elizabeth A. T., "Abstract sinister", *Art in America*, n°3,1998, p. 82-87.

Hesse Eva

ALCANTARA Luiza, De OLIVEIRA Rachel Cecília. "Absurdo! A Repetição Na Obra de Eva Hesse." *ARS*, n°4, 2021, p. 797-833.

APPLIN Jo, "All at Sea", *Oxford Art Journal*, vol. 29, n°3, 2006, p. 441-445.

BARGER E. Michelle, "A delicate balance : packing, handling and installation of ephemeral work by Eva Hesse", *Journal of*

SMITH Elizabeth A. T., *Lee Bontecou: A Retrospective* [cat. Expo. Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Chicago], éd. Abrams, New York, 2003.

SUSSMAN Elisabeth, BONTECOU Lee, *Lee Bontecou. Vacuum-formed Sculptures and Related Drawings* [cat. expo], éd. Knoedler & Company, New York, 2007.

SUSSMAN Elisabeth, "Lee Bontecou", *Artforum*, vol.42, n°5, 2004, p. 148-149.

SWENSON Kirsten, «"Like War Equipment. With Teeth": Lee Bontecou's Steel-and-Canvas Reliefs », *American Art*, vol. 17, n°3, 2003, p. 72-81.

TAPP Mara, SMITH Elizabeth, BONTECOU Lee, "Lee Bontecou Doesn't Care What You Think", *Chicago Reader* [en ligne], 4 mars 2004.

TRACHTMAN PAUL, "Lee Bontecou's Brave New World, A star of the 1960's art scene returns with a triumphant exhibition of futuristic works", *Smithonian Magazine*, en ligne, septembre 2004.

VOLK Gregory, "Let's get metaphysical", *Art in America*, n°3, 2005, p. 62-69.

WIMAN Christian, "Mortify Our Wolves: The struggle back to life and faith in the face of pain and the certainty of death", *The American Scholar*, vol. 81, n° 4, 2012, p. 59-71.

the American Institute for Conservation, vol. 47, n°1, 2008, p. 27-40.

BARRETTE Bill, *Eva Hesse: Sculpture*, [Cat. Raisonné], éd. Timken, New York, 1989.

BARTOLETTI Angelica, MAOR Tamar, CHELAZZI David, et al., "Facilitating the Conservation Treatment of Eva Hesse's *Addendum* through Practice-Based Research, Including a Comparative

- Evaluation of Novel Cleaning Systems.”, *Heritage Science*, vol. 8, n°1, 2020:
- BEATTY Greg, “Contingent: Eva Hesse, Elspeth Pratt, Martha Townsend”, *Espace Sculpture*, n°36, 1996, p. 31-33
- BENICHOU Anne, ASSELIN Olivier, BOUCHI Camille, « 3 manières d'instruire l'inventaire : en hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol Lewitt »; éd. le Sabord, Québec, 1998.
- BREUVART Valérie. “Eva Hesse.” *Pratiques réflexions sur l'art*, n° 3/4, 1997.
- BRYAN-WILSON Julia [Dir.], LIPPARD Lucy R. [preface], MORRIS Catherine, et al., *Still Relevant: Lucy R. Lippard, Feminist Activism, and Art Institutions*, Cambridge: MIT Press, éd. Brooklyn Museum, New York, 2012.
- CORBY Vanessa, *Eva Hesse: Longing, Belonging and Displacement*, éd. I.B. Tauris, Londres, 2010.
- FER Briony, “Eva Hesse and Color”, *October*, vol. 119, 2007, p. 21-36.
- FER Briony, “Objects beyond Objecthood”, *Oxford Journal*, vol. 22, n°2, 1999, p. 25-36.
- FER Briony, ROSENBERG Barry, ROSS Brian, et al., *Eva Hesse, Studiowork* [cat. expo.], éd. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2009.
- GYRODY Andrea, *Forms Larger + Bolder: Eva Hesse Drawings*, éd. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, 2022.
- HESSE Eva, POLLOCK Griselda, CORBY Vanessa, *Encountering Eva Hesse*, éd. Prestel, Oberlin, 2006.
- IRVIN Sherri, “Authenticity, Misunderstanding and Institutional Responsibility in Contemporary Art”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 59, n°3, 2019, p. 273-288.
- JOHNSON Ellen H., “Order and Chaos from the Diaries of Eva Hesse”, *Art in America*, vol. 71, n°6, 1983, p.110-118.
- LE MENS Magali, « L'œuvre comme sécrétion corporelle, les nœuds d'Eva Hesse », perspectives historiques, dans MARCHAL H. et SIMON A. [dir.], *Actes du colloque international Projection : des organes hors du corps*, 13-14 octobre, 2006 [en ligne], p. 36-47.
- LIPPARD, Lucy R. *Eva hesse*, éd. New York University Press, New York, 1976.
- MATT Gerald, FOLIE Sabine, HOLZ Georgia, et al., *Eva Hesse Transformations—The Sojourn in Germany 1964/65*, éd. Walther König, Cologne, 2004.
- NEMSER Cindy, « My Memories of Eva Hesse », *Woman's Art Journal*, n°1, Vol. 28, 2007, p. 26-28.
- NEMSER Cindy, *Art Talks, Conversations With 15 Women Artist*, rééd. Westview Press, Boulder, 1996.
- NIXON Mignon, *Eva Hesse*, éd. MIT Press, Cambridge, 2002.
- NURMI Kaela L., MACNAUGHTON Mary [dir.], POHL Frances [dir.] “Challenges Surrounding the Conservation and Replication of Eva Hesse's Sculpture”, Bachelor en art, Claremont, 2015.
- REINHARDT Brigitte, SPECTOR Naomi, FRANZ Erich, et al., *Eva Hesse Drawings in Space: Bilder Und Reliefs*, éd. Cantz, Ostfildern, 1994.
- ROBERTS Veronica, LIPPARD Lucy R., SWENSON Kirschen, *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, éd. Blanton Museum of art, Yale University Press, New Haven ; 2014.
- SMITH Elizabeth A. T., *Eva Hesse* [cat. Expo. San Francisco Museum of Modern Art, Yale University New Haven] éd. Yale University Press, New Haven, 2002.

SPECTOR Naomi, "Eva Hesse: Language and What Remains", *The Brooklyn Rail* [en ligne], juillet-août, 2006.

STERLING FISHER Susan, ALDEN Todd, APPLIN Jo, et al., *Eva Hesse*, éd. Hauser & Wirth, Londres, 2013.

SUSSMAN Elisabeth, *Eva Hesse*, éd. Museum of Modern Art; Yale University Press, New Haven, San Francisco, 2002, p. 290-311.

SUSSMAN Elisabeth, HESSE Eva, BOIS Yve Alain, et al., *Eva Hesse: Sculpture*, éd.

Jewish Museum, Yale University Press, New York et New Haven, 2006.

SWARTZ Anne, "Accession II: Eva Hesse's Response to Minimalism", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 71, n°1/2, 1997, p. 36-47.

SWENSON Kirsten, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol Lewitt, and 1960s*, éd. Yale University Press, New Haven, 2015.

SZYMAŃSKI Wojciech, KOLENDA Karolina [trad.], "All about Eve. Eva Hesse and the Post-Minimalist Romantic Irony," *RIHA Journal*, vol. 82, 2014.

Lijn Liliane

APPLIN Jo, "Mobile Subjects: Abstraction, the Body and Science in the Work of Bridget Riley and Liliane Lijn", *Journal of Art History*, vol 83, n°2, 2014, p.96-109.

LIJN Liliane, VÉLEZ Humberto, *Liliane Lijn in conversation with Humberto Vélez*, HER Ways and Means – Female Protagonists in the Arts and Science Contexts presents major female artists in conversation with writers, curators and scientists, éd. Satellite Berlin, Berlin, 2017.

BENVENISTE Asa, LIJN Liliane, *Liliane Lijn, Bill Culbert: beyond light* [cat. expo], éd. DLI Museum & Arts Centre, Durham; Arts Council of Great Britain, Londres, 1977.

BRETT Guy, FERRAN Bronač, *Liliane Lijn, Early Work 1961-69* [cat. expo], éd. RMC Galerie, Paris, 2015.

CASTAGNINI Laura, *On Liliane Lijn's Liquid Reflections*, acmi [en ligne], 7 octobre 2021.

<https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/on-Liliane-lijns-liquid-reflections/>

CASTAGNINI Laura, Vivian Lynn/ Liliane LIJN, « A synergy spanning 1991 to 2021 », *Contemporary HUM*, [en ligne], 7 octobre 2021.

<https://contemporaryhum.com/writing/vivian-lynn-Liliane-lijn/>

GAMBLE Susan, WENYON Michael, *The Holography Show, Goldsmiths' Holography Workshop 1980-82* [cat.expo], Londres Goldsmiths' Holography Workshop et Arts Council of Great Britain, 1982.

Hanover Gallery, *Liliane Lijn*, [cat.expo], éd. Hanover Gallery, Londres, 1970.

Li Yuan-chia Museum and Art Gallery, *Liliane Lijn*, LYC Museum, Banks [cat.expo], 1976.

LIJN Liliane, *Flicker book*, éd. Alecto International, 1972.

LIJN Liliane, *Imagine the Goddess: Liliane Lijn* [cat.expo], éd. Fischer Fine Art, Londres, 1987.

LIJN Liliane, *Six Throws of the Oracular Keys*, éd. de la NèPE, Ventabren, 1981.

LIJN Liliane, GREENAN Althea, WILDING Richard, et al., "A Drift in the Depth of Our Mind's Eye", in *Cosmic Dramas* [cat.expo.], éd. Institute of Modern Art, Middlesbrough, 2013, p. 34-49.

MELLOR David Alan, LIJN Liliane, *Liliane Lijn: Works 1959-80*, [cat.expo.], Mead Gallery, Warwick Arts Centre, 2005.

ROBSON Sue, LIJN Liliane, *Liliane Lijn, Poem Machines 1962-1968* [cat.expo],

National Art Library, Victoria & Albert Museum, Londres, 1993.

Rocca di UMBERTIDE, LIJN Liliane, *Liliane Lijn: light and memory*, [cat.expo.], éd. Rocca di Umbertide, Centro per l'Arte Contemporanea, Perugia, 2002.

VINCY Lara, DREYFUS Charles, *Liliane Lijn: Koans* [cat.expo], éd. Galerie Lara Vincy, Paris, 1997.

Szapocznikow Alina

BEYLIN Marek. *Ferwor: życie Aliny Szapocznikow*, éd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie, 2015.

BONACINA Andrew, *Alina Szapocznikow: Menschliche Landschaften/Human Landscapes*, éd. König, Walther, 2018.

BUDZBON Dagmara, *Alina Szapocznikow: The Ecstatic Carnival of Forms*, éd. M.A. Report, Courtauld Institute of Art, Londres, 2008.

BUTLER Cornelia, FILIPOVIC Elena, GOLA Jola, et al. *Sculpture undone, 1955-1972* [cat.expo.], éd. Fonds Mercator, Centre Pompidou, Paris, 2013.

CHARLES Anaïs, BUQUET Benoît [dir.], *La redécouverte de l'œuvre d'Alina Szapocznikow : Exemples de discours sur l'art Européen et « Mitteleuropéen »*, mémoire de Master 1, histoire de l'art, Université de Tours Rabelais, 2014.

CHMIELEWSKI Amy, "Alina Szapocznikow: and Her Sculpture of Plastic Impermanence", *Woman's Art Journal*, vol. 32, n° 1, 2011, p. 39-47.

CHMIELEWSKI Amy, "Alina Szapocznikow's Body of Work: Sculptures, 1953-1972.," Thèse, Courtauld Institute of Art, Londres, 2006.

CHMIELEWSKI Amy, "Alina Szapocznikow's Protean Body", *art margins* [en ligne], 2008.

WILSON Sarah, *Liliane Lijn* [cat.expo], éd. Desmond Fine Art, Austin, 2006.

WILSON Sarah, *Liliane Lijn* [cat.expo], éd. Galeria espaivisor, Valence, 2018.

Wolverhampton, *Liliane Lijn: Recent Work* [cat.expo], Wolverhampton 1979.

<https://artmargins.com/alina-szapocznikows-protean-body/>

CHRZANOWSKA-PIEŃKOS Jolanta, *Alina Szapocznikow*, éd. Institute for the Promotion of Art Foundation, Galeria Zachęta, Varsovie. 1998.

CZARTORYSKA Urzula, « Transgresja. O przesłaniu twórczy Alina Szapocznikow », *Tworczosc*, n°10, 1998.

FILIPOVIC Elena, *Counter Forms: Tetsumi Kudo, Alina Szapocznikow, Paul Thek, Hannah Wilke* [cat. Expo.], éd. Andrea Rosen Gallery, New York, 2013.

GERMOZ Alain, « Trop de monde sur la plage », *Spécial* (Bruxelles), n°190, 1968, p. 63.

GHEYSSENS Hélène, « Alina Szapocznikow, The Hepworth Wakefield », *Art Press*, n°452, 2018, p.16.

GHEYSSENS Hélène, « Mémoire fragmentaire Alina Szapocznikow et Louise Bourgeois, 1969-1973 », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°144, 2018, p. 68-83.

GLEYZE Valentin, « Pouce, jambe, sein et jambes encore : sur quelques aspects croisés de la question chez César et Alina Szapocznikow », dans HUBIER Sébastien [dir.], TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique [dir.], *Corps pop*, éd. presses universitaires de Rennes, Rennes, 2018, p. 341-359.

GOLA Jola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow* [cat. raisonné], éd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracovie, 2001.

GOLA Jola, ROTTENBERG Anda, SPENGLER Harald, et al. *Alina Szapocznikow* [cat.expo. Kunstparterre, Munich,], éd. Kerber, Bielefeld, 2011.

GOLA Jola, STORSVE Jonas, TRONCHE Anne, et al., *Alina Szapocznikow : du Dessin à la sculpture* [cat. Expo. Galerie d'Art Graphique, 27 février-20 mai 2013, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou], éd. Dilecta, Paris, 2013.

HORROCKS Jonathan, NIXON Mignon [dir.], *Breaking the Mould: Problematics of Casting in the Work of Eva Hesse, Alina Szapocznikow and Rachel Whiteread*, Mémoire, Courtauld Institute of Art, Londres, 2013.

JAKUBOWSKA Agata [dir.], MYTKOWSKA Joanna [dir.], *Alina Szapocznikow: Awkward Objects*, éd. Museum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, 2011.

JAKUBOWSKA Agata, „*Personalising the global history of pop art: Alina Szapocznikow and Maria Pinińska-Bereś*”, in ÖHRNER Annika [dir.], *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, éd. Södertörn University, School of Culture and Education, History and Theory of Art, Södertörn, 2017, p. 239-263.

JAKUBOWSKA Agata, KUCELMAN Ewa [Trad.], MAZUERK Monika [Trad.], “*Kruźłowa and The Head of Christ by Alina Szapocznikow*”, *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, n°6, 2013, p. 119-131.

LEBOVICI Elisabeth, ZAPPERI Giovanna, « Découvertes excitantes : emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *MULTITUDES*, n°31, 2008, p. 191-200.

MAYER Sophie, “Alina Szapocznikow : La Mémoire à l'œuvre,” *Transatlantica* [en ligne], 2013.

<https://doi.org/10.4000/transatlantica.6670>

NORTON Margot, PYŚ Pavel S., NUSSBAUM Elise [trad.], *To Exalt the Ephemeral: Alina Szapocznikow, 1962 -1972*, éd. Hauser & Wirth, New York 2019.

RESTANY Pierre, MARCHIORI Giuseppe, *Alina Szapocznikow*, [cat. Expo.], éd. Galerie Cogeime, Bruxelles, 1968.

ROBILLARD Yves, « Jeune sculpture à Montréal », *Vie des arts*, n°40, 1965, p. 25–27.

SYLOS CALO Carlotta, « Personificare la Malattia : I tumori di Alina Szapocznikow », *Horti Hesperidum*, VI, 2016, p. 323-342.

SZMELTER Iwona, “Elementy nowej teorii Konserwacji dziedzictwa sztuki Wizualnej. Ratunek Dla Ochrony Dawnej Sztuki Nietypowej I Sztuki Współczesnej”, *Sztuka i Dokumentacja*, n°17, 2017, p.155-180.

VERWOERT Jan, “Mouth to mouth”, *Frieze*, n°129, 2010, p.114-119.

WILSON Sarah, PEARSE Wheatley Rafaela, “It’s About Time, Interview with Dr Sarah Wilson”, dans *On time, the east wing collection VIII*, Courtauld Institute of Art, Londres, 2007, p.12-16.

WOJCIECHOWSKI Aleksander, *Alina Szapocznikow*, [cat. Expo.], éd. Galeria Krzywe Kolo, Varsovie, 1960.

Polymères, composites et matières plastiques

ALLUMBAUGH James, thèse sous la direction de [professeur inconnu], *A study*

of the Technical and Creative Aspects of Sculpture Using polyester Resin and

Fiberglass Reinforcement Methods, East Texas State University, 1965.

ANDREWS Oliver, *Living Materials: A Sculptor's Handbook*, éd. University of California Press, Berkeley, 1983.

APOLLONIO Umbro, *Plastic Research - exhibition of sculpture, Op Art etc.*, éd. New Goodman Gallery, Johannesburg, 1969.

ATKINSON Tracy; Jewish Museum; Milwaukee Art Center; Philip Morris Incorporated, [Et Al], *A plastic presence*, éd. Jewish Museum, New York, 1969.

Auteur inconnu, "A Child's garden of plastic delight", *Life magazine*, vol. 63, n°2, 14 juillet, 1967, p. 74-76.

Auteurs Inconnus, *Made of plastic: the Flint Institute of Arts*, éd. Flint Institute, Michigan, 1968.

BALDWIN John, *Contemporary Sculpture Techniques: Welded Metal and fiberglass*, éd. Reinhold, New York, 1967.

BARRE François [préface], MARECHAL Jean [avant-propos], et al., *Les composites dans l'art*, éd. Centre De Promotion Des Composites, Paris, 1992.

BELLINI Andrea, GILARDI Piero, HAENSLER Carole [trad.], *Petit manuel d'expression avec la mousse polyuréthane*, éd. Centre d'art contemporain, Genève, JRP/Ringier, Zurich, 2012.

BERKSON Janice, *Carry me! 1950's Lucite Handbags from the Caryn Scheidt Collection*, [Cat. Expo], The Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 18 octobre 2009 –17 janvier 2010, éd. ACC Art Books, 2009.

BILLETER Erika, *Weich und Plastisch: Soft-Art*, éd. Kunsthau, Zürich, 1979.

BOLGER Eugene, "Plastics in Art: A New Dimension", *The SPE Journal*, septembre 1971, p. 19.

BRUZDA Jan; DZIEDZIC Kazimierz, *Tworzywa sztuczne w plastyce*, éd. Arkady, Warszawa, 1973.

BUCHLI Victor [dir.], *Material culture: critical concepts in the social*, vol. 3, part 1, éd. Routledge, Londres, 2004.

BUNCH Clarence, *Acrylic for sculpture design*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1972.

California Institute of the Arts, *The last plastics show*, éd. California Institute of the Arts, Valencia, 1972.

Cara GIAIMO, Florence DELAHOUCHE [Trad.], « Bienvenu dans l'âge du plastique », *Slate*, 14 novembre 2016.

CECCHINI Cecilia [dir.], YOUNG Erika [trad.], *mo...moplen, Il designe dell plastiche negli anni del boom / Plasticsdesign in Italy's boom years*, éd. Designpress, Rome, 2006

CONFALONIERI Giulio, COPPOLA Silvio, GRIGNANI Franco, [Et Al.], *Design ricerche plastiche: mostra di opere collettive*, éd. Bellasuch e Bossi, Milan, Italie, 1969

CORBIN Jean-Claude; thèse de doctorat Art et archéologie, CHIRON Éliane [dir.], *Réflexion, réfraction, réversibilité : trois aires d'expansion topologique de la matière plastique noire*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2000.

DECELLE Philippe, HENNEBERT Diane, LOZE Pierre ET AL., *L'Utopie du tout plastique 1960-1973* [Cat. Expo. Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 22 mars-22 mai 1994], éd. Fondation pour l'architecture, Bruxelles, éd. Norma, Paris, 1994.

DECROLY Pierre, *L'âge du plastique, les années soixante*, éd. Groupe Solvay et cie, Bruxelles, 1991.

DEL GUERCIO Andrea, *La avanguardia russe e sovietiche*, éd. Fratelli Fabbri, Milan, 1970.

DELL'ARIA Annie, "From Ktsch to Park Avenue: the Cultural History of the Plastic Pink Flamingo", *The Conversation*, le 30 novembre 2015.

DESSAUCE Marc, GAIGNEBET Claude, GAIGNEBET Léon, et al., *The Inflatable Moment, Pneumatics and Protest in '68*, éd. Marc Dessauce, Princeton, Architectural Press et The Architectural League, New York, 1999.

DUBOIS André Joseph, *Les Années plastique*, éd. Weyrich, Neufchateau, 2012.

DUBREUCQ Michèle, thèse en histoire de l'art, LAUDE Jean [dir.], *Matières et techniques nouvelles dans la sculpture en France après 1945 et leur incidence sur le langage plastique*, Université Paris I, 1977.

FENICHELL Stephen, *Plastic: The Making of a Synthetic Century*, éd. HarperCollins, New York, 1996.

FOREST Dominique [Dir.], *Mobi Boom, L'explosion du design en France 1945-1975* [Cat. Expo.], éd. les Arts Décoratifs, Paris, 2010.

FORRISTER Frances C., mémoire en art M. BOYLE James [dir.], *Synthetic Media: a Study of Plastic Materials for Fine Arts*, University of Wyoming, 1966.

GARWOOD Anne, *Plastic fantastic*, éd. London Public Library and Art Museum, Londres, 1972.

GIAIMO Cara, DELAHOUCHE Florence [Trad.], « Bienvenu dans l'âge du plastique », in *Slate*, en ligne, 14 novembre 2016.

GUTIERREZ Jose, ROUKES Nicholas, SIQUIEROS David Allaro [préface], *Painting with acrylic*, éd. Watson-Guption Publications, 1965

HAUSMAN Albert C., mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Plastics as a Sculptural medium*, Bowling Green State University, 1967.

HERZOG Thomas, *Pneumatic Structures: A Handbook of Inflatable Architecture*, Éd. par Oxford University Press, 1976.

HINCKS Patricia, Master of fine art, sous la direction de Fred MEYER, *Plastics in Art*, Rochester Institute of Technology, Rochester, 1972.

HINCKS Patricia, *Plastics in Art*, Master of fine art, sous la direction de Fred MEYER,

HISANO Ai, "Cellophane, the New Visuality, and the Creation of Self-Service Food Retailing", *Harvard Business School, Working Paper*, 17-106, en ligne, Mai 2017.

HOLLANDER Harry B., *Plastics for artists and craftsmen*, éd. Watson-Guption, New York, 1972.

HOOPER Bett, *Virgins in Cellophane: From Maker to Consumer Untouched by Human Hand*, éd. Ray Long & Richard R. Smith, New York, 1932.

HORN Milton B., *Acrylic Resins*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1960.

HOUDY Aline, « Plastique chic. Décritee, dorlotée, collectionnée : Barbie a 26 ans », *Le Monde* (Paris), 21 décembre 1985 ; p. 14.

HOYT John W., thèse sous la direction de [professeur inconnu], *Sculpture in Plastics*, Thèse Kent State University, 1973.

HOYT John W., thèse sous la direction de [professeur inconnu], *Sculpture in plastics*, Thèse Kent State University, 1973

JOUFFROY Alain, HOLT Sara, *Sara Holt* [cat. Expo], éd. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1971.

KANE Carlyne L., "Plastic Shine: From Prosaic Miracle to Retrograde Sublime", dans ARANDA Julieta, WOOD Brian Kuan, VIDOKLE Anton, Et al., *Supercommunity: Diabolical Togetherness Beyond*

Contemporary Art, éd. Verso, Londres et New York, 2017, p. 151-158.

KATZ Sylvia, *Les plastiques de la bakélite au high-tech*, éd. Denoël, Paris, 1985

KATZ Sylvia, *Plastics design and Materials*, éd. Studio Vista Books, Londres, 1978

KATZ Sylvia, *Plastics: Common objects, classic designs with a collector's guide*, éd. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1984

LAMAROVA Milena, *Design and plastics*, éd. musée des arts décoratifs de Prague, Prague, 1972.

LAWRENCE John R., *Polyester Resin*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1960.

LEO Michel, SPARKE Penny, *Follia plastica: esposizione oggetti d'arte 1930-40-50* [cat. expo.], éd. Edelektron, Milan, 1984

LLOYD Herman E., TELLER Betty, *Good As Gold: Alternative Materials in American Jewelry* [cat. Expo.], éd. Smithsonian Institute Traveling Service, Washington DC, 1981.

MABILLE Michel, thèse en histoire de l'art, sous la direction de [professeur inconnu], *Matière et manière dans la sculpture actuelle, Documents sur l'utilisation en France des matériaux nouveaux fournis par l'industrie chimique*, Université Paris I, 1975.

MADEC Philippe, HIBLOT James, BASILICO Gabriele, *Les Années plastiques* [Cat. Expo. Paris, Cité des sciences et de l'industrie], éd. Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 1986.

MANN ANDERSEN Gretchen, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *An Investigation of Technical Possibilities Involved in the Creative Use of Transparent Polyester, Epoxy, and Acrylic Resins*, San Jose State College, 1966.

MARAIS Christian, de GENNES Pierre-Gilles, *L'âge du plastique, découvertes et Utilisations*, éd. l'Harmattan, Paris, 2005.

MCLEOD James Harold, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *New Materials in Sculpture for Church Furnishings*, university of Gerogia, 1970

MEIKLE Jeffrey L., « Material Doubts: The Consequences of Plastic », *Environmental History*, vol. 2, n° 3, juillet, 1997, p. 278-300

MEIKLE Jeffrey L., *American plastic, a cultural history*, éd. Rutgers University Press, New Brunswick, 1995.

MERTIN Roger, *Plastic Love Dream: an Exhibition of Photographs* [cat. expo.], Memorial Union Art Gallery, Davis University of California, 1969.

MILLETTE Theodore Joseph, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *The Use of Thermosetting Polyester Resin as a Creative Art Medium at the Sixth Grade Level*, Moorhead State College, 1963.

MONTAGUE Caroline A., mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Acrylic Polymer used for Sculptural Biomorph Shapes*, Texas State University, 1976.

MOORE Henry, MARGETTS Martina, *Henry Moore talks about his use of fibreglass for sculpture to Martina Margetts*, dans STEURER Josef, PLAAS Karl-Heinz et PLAAS Edith, *Viertes Internationales Plastik-Symposion (Fourth International Sculpture Symposium)*, éd. Art Studio Stiftung, Lindau, 1977.

Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne, *Le Plastique roi: objets de 1860 à 1960, collection Koelsch* [Cat. Expo.], éd. Musée des arts décoratifs de la ville, Lausanne, 1985.

MUSTAFA Ata, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Sentetik plastik malzemeler, biçimlendirme yöntemleri*,

sanatta kullanımı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1978.

NEPRAJZI MUZEUM, « Plasztik művek, Alternatív műanyagtörténet a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig », *MaDok Füzetek*, n°4, 2006.

NEWMAN Thelma R, *Plastics as an Art Form*, éd. Sir Isaac Pitman & son, Londres, éd. Chilton, Philadelphie, éd. Ambassador Books, Toronto, 1965.

NEWMAN Thelma R, *Plastics as Design Form*, éd., Chilton Book Co, Philadelphie, 1974.

NEWMAN Thelma R, *Plastics as Sculpture*, éd., Chilton Book Co, Philadelphie, 1974.

NEWMAN Thelma R., thèse sous la direction de [professeur inconnu], *Plastics as Art Media for Artists and Art Educators*, Columbia University, 1963.

NEWMARK Dorothy, VALENTINE Dewain, "An Interview with Dewain Valentine, Sculptor of Plastic", *Leonardo*, vol. 4, n° 4, 1971, p. 377-380.

NOBEL Carmen, *How Cellophane Changed the Way We Shop for Food*, Harvard Business School; Working Knowledge, en ligne, 26 Juin 2017.

NOGUCHI Yoko, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Transparency and Light*, University of Iowa, 2004.

O'STEEN Danielle Eileen, thèse, SHANNON Joshua [dir.], *Plastic fantastic: American Sculpture in the Age of Synthetics*, University of Maryland, 2018.

PASSONI Franco, STRINGER Rodney [trad.], *Art and plastics*, éd. Industria pubblicazioni audio-visivi, Milan, 1975.

PELUSO Salvatore, « Shahr Livne: "La plastica diventerà un materiale nostalgico" », in *Domus* [en ligne], 31 juillet 2019.

PERCY Hubert Montagu, FOLKARD Edward, *New Materials in Sculpture*, éd. Alec

Tiranti, Londres, 1963, rééd.augmentée Alec Tiranti, Londres, 1966

PERREAULT John, "Plastic Man Strikes", in *Art News*, Mars 1968, n°37.

Philadelphia, University of Pennsylvania, *Plastics: 3rd biennial intercollegiate exhibition*, College Art Gallery, State University College, New Paltz, New York, 1969.

PINCUS-WITTEN Robert, "A Plastic Presence: Exhibition at the Jewish Museum", in *Art Forum*, Janvier, 1970.

PIPPIN Gary Lee, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *The Feasibility of Clear Cast Resin as a Painting Medium*, Kansas State Teachers College of Emporia, 1969.

PRICE Jennifer, "The Plastic Pink Flamingo: A Natural History", *The American Scholar*, Vol. 68, N. 2, 1999, p. 73-88.

PRICE Jennifer, *Flight Maps: Adventures with Nature in Modern America*, éd. Basic Books, New York, 1999.

PROKOPOFF Stephen S; University of Pennsylvania, Koogler McNay Marion Art Institute, et al., *Plastics and New Art*, Éd. UPICA, Pennsylvania, 1969.

RESTANY Pierre, *Le plastique dans l'art*, éd. Sauret, Monte-Carlo, 1973.

REUT Tita, CHAIGNEAU Pierre, FOURNET Claude [avant-Propos], et al., *Chimériques Polymères, Le plastique dans l'art du XXème siècle* [cat. expo.], éd. Profession Plastique, Rueil-Malmaison ; Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, 1996.

REUT Tita, RIGOLET Chantal, *Les matières plastiques dans l'art contemporain* [cat. expo., valexpo 23 mai-4 juillet 1992], éd. Ville d'Oyonnax, 1992.

ROUKES Nicholas, CHEVANNE Monique [trad.], *Créations en plastiques*, éd. Dessain, Paris, 1976.

ROUKES Nicholas, *Crafts in Plastics*, Watson-Guptill, New York, 1970.

ROUKES Nicholas, *Plastics for kinetic art*, éd. Watson-Guptill, New York, 1974.

ROUKES Nicholas, *Sculpture in plastic*, New, revised and enlarged edition, éd. Watson-Guptill, New York, Pitman, Londres, 1978.

ROUKES Nicholas, *Sculpture in Plastics*, éd., Watson-Guptill, New York, 1968

SCHINIBERNI Mario, KOENIG Giovanni Klaus, MARCHELLI Renzo, Et. Al., *Gli anni di plastica* [Cat. Expo. Palazzo Fortuny, Venezia, Italie], éd. Electa, Milan, 1983.

SCHMIDT Ulrich, *Kunst und Kunststoff: der Kunststoff als Werkstoff des Künstlers*, éd. Städtisches Museum, Wiesbaden, Allemagne, 1968.

SCHNIER Jacques, "Transparency and Reflection as Entities in Sculpture of Carved Acrylic Resin", *Leonardo*, Vol. 5, N° 2, 1972, p. 111-117.

SECUNDA Arthur, *New works in plastic: the California landscape*, Fleischer Anhalt Gallery Los Angeles 26 Janvier – 21 février, 1969, the Memorial Union Art Gallery University of California, Davis du 3 – au 29 mars 1969.

SIMONNET Jean-Marie, « Ma genèse vers une sculpture plastique », *Leonardo*, Vol. 1, n°4, 1968, p. 425-429.

SMALE Claude, *Creative Plastics Techniques*, éd. Reinhold publishing Company, New York, 1973

SPAACK HINCKS Patricia, Mémoire en art, Fred MEYER, *Plastics in Art* [dir.], Rochester Institute of Technology, 1972.

SPARKE Penny [dir.], *The Plastics Age, from Modernity to Post-Modernity*, éd. Victoria & Albert Museum, Londres, 1990.

SPARKE Penny, *The Plastics Age: From Bakelite to Beanbags and Beyond*, éd. Overlook Press, New York, 1993.

Städtische Kunsthalle Mannheim, *Deutscher kunstpreis der jugend 1968: plastik*, éd. Kunsthalle, Mannheim, 1969.

WALTER Noémie, « Le début de l'âge du plastique : les esters de cellulose », *Conservation restauration des biens culturels*, n°19-20, 2002, p. 56-60.

WHITEHEAD Vincent L., mémoire sous la dir. de [professeur inconnu], *Pictorial Sequence of Operations for the Plastics Area in Crafts for the Eighth and Ninth grades at Union Junior High School* Midvale, Brigham Young University, 1975.

WOLINSKY Marisa, mémoire sous la direction de [professeur inconnu], *Design of Monumental Sculpture*, California State College, Long Beach, 1969.

ZIMMERMAN Sandra R., American Craftsmen's Council. Museum of Contemporary Crafts.; Hooker Chemical Corporation., *Plastic as plastic*, éd. Museum of contemporary Craft, New York, 1968.

Esthétique, médium artistique, plasticité, technique et matériaux de l'œuvre d'art

BAKHTINE Mikhaïl, ROBEL Andrée [trad.], *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. Gallimard, Paris, 2008.

BERNARD Catherine, « *Matière à réflexion : la critique à l'épreuve de l'art*

contemporain », dans BANETH-NOUAILHETAS Émilienne [dir.] *La critique, le critique*, éd. Presse universitaire de Rennes, Rennes, 2005.

BERY Bryony Rose, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Professeure FER Briony

[dir.], de Docteur GALE Matthew [dir.], *Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s*, University College London, Londres, 2016.

BURNHAM Jack, *Beyond Modern Sculpture, the Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, rééd. Georges Brazillier, New York, 1975.

BUSH Julia M., *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960s*, éd. The Art Alliance Press, Philadelphia; University Presses, Londres, 1974.

DAGOGNET François, *Les Dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, éd. Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1996.

DAGOGNET François, *Rematéraliser : matières et matérialismes*, éd. Vrin, Paris, 1989.

DAVIS M., « Art and Technology The New Combine », in *Art in America*, n° 56, 1968, p. 29-37.

DEBONO Marc-Williams, « Le Concept de Plasticité : un nouveau paradigme épistémologique », *Dogma revue de philosophie et de sciences humaines* [en ligne], février 2005.

FRECHURET Maurice, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, éd. École Nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

GAITE Florian, doctorat de philosophie, MALABOU Catherine [dir.], *L'art et la schize du sujet, Plasticités contemporaines*, Université Paris Ouest Nanterre, Paris, 2013.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, BENARD Charles [Trad.], TIMMERMANS Benoît [Trad.], et al., *Esthétique*, tomes 1 et 2, 1835, rééd. Le livre de Poche, Paris, 1997.

KRAJEWSKI Pascal, « Qu'appelle-t-on un médium ? », in *Appareil* [en ligne], le 11 février 2015.

KRAUSS Rosalind E., BOIS Yve-Alain, *L'informe : mode d'emploi* [Cat. Expo.], éd. Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1996.

KRAUSS Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium condition*, éd. Thames & Hudson, Londres, 2005.

KRAUSS Rosalind, Claire BRUNET [Trad.], *Passages, Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, éd. Macula, Paris, 1997.

LANGER Susanne K., *Problems in Art, Ten Philosophical lectures*, éd. Charles scribner's son, New York, 1957.

LEE Pamela M., *Chronophobia, On Time in the Art of the 1960's*, éd. The MIT Press Cambridge, Londres, 2004.

LIPPARD Lucy R., CHANDLER John, « *The Dematerialization of Art* », *Art International*, février, 1968, p. 31-36.

MALABOU Catherine [dir.], *Plasticité*, éd. Léo Scheer, Paris, 2000.

MALABOU Catherine, « La plasticité en souffrance », in *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n°20, 2005, p. 31-39.

MALABOU Catherine, *L'Avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, éd. Vrin, Paris, rééd. 2012.

MALABOU Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, éd. Léo Scheer, Paris, 2004.

MALABOU Catherine, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, éd. J. Vrin, Paris, 1994.

MALABOU Catherine, *Les Nouveaux Blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, éd. Bayard, Paris, 2007.

MARESCA Sylvain, « De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art », *Critique d'art* [En ligne], 1^{er} novembre 2013.

MOHOLY-NAGY László, *Vision in Motion*, éd. Paul Théobald, Chicago 1947

Robert MORRIS, *Continuous project altered daily*, éd. MIT Press, Cambridge et Londres, 1970.

POTTS Alex, "Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960's", in *Art History*, vol 27, n°2, 2004, p. 282-304.

READ Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, éd. Frederick A. Praeger, New York, 1964.

RODRIGUES Jorge, « Notes on Media Ontology, » dans CRUZ Maria Teresa [dir.], *Media Theory and Cultural Technologies: In Memoriam Friedrich Kittler*, éd. Cambridge scholars publishing, Cambridge, 2017, p. 129-142.

ROWE Colin, SLUTZKY Robert, "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta*, n°8, 1963, p. 45-54.

ROWE Colin, SLUTZKY Robert, "Transparency: Literal and Phenomenal, Part II", *Perspecta*, n°13-14, 1963, p. 287-301.

ROWELL Margit, *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Dossier de presse, éd. Centre Pompidou, Paris, 1986.

SELDIS Henry, "Art of Assemblage: The Power of Negative Thinking", *LA Times*, 18 mars 1962, p. 26-36.

SHAPIRO Abigail, JOHNS Amelia [dir.], *Ree Morton and Feminist Installation Art: 1968–1977*, thèse de doctorat, philosophie, McGill University, Montréal, 2017.

SIMONDON Gilbert, *Sur la technique*, éd. P.U.F, Paris, 2014.

TIMMERMANS Benoit, « Logique de la forme dans l'esthétique de Hegel », *Revue internationale de philosophie*, N°221, 2002, p. 431-442.

Pratiques pop, kitsch, art de l'objet et culture de masse

ALLOWAY Lawrence, "Pop Since 1949", *Artforum*, vol.1, n°5, octobre, 1962.

ALLOWAY Lawrence, "The Long Front of Culture", *Cambridge Opinion*, n° 17, 1959, p. 24-26.

ALLOWAY Lawrence, "The arts and the mass media", *Architectural design and construction*, février 1959, p. 84-85.

ALLOWAY Lawrence, *American Pop Art*, éd. Whitney Museum of American Art & Macmillan, New York, 1974.

ALLOWAY Lawrence, Allan KAPROW; *New forms -New Media 1*, [Cat. Expo.], éd. Martha Jackson Gallery, 1960.

ANDERSON Perry, *The Origins of Postmodernity*, éd. Verso, Londres, 1998.

ANDREWS Oliver, *Living Materials: A Sculptor's Handbook*, éd. University of California Press, Berkeley, 1983.

ANTOINE Jean, ANTOINE Juliette, CEYSSON Bernard, DYPREAU Jean, et al., *Evelyne Axell, du viol d'Ingres au retour de Tarzan*, éd. Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 2006

ARNOUX Mathilde, « Own Reality : À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA, Pologne des années 1960 à la fin des années », *Regards croisés*, n°7, 2017, p. 162-172.

BARTHES Roland, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1957.

BAUDRILLARD Jean, « Le snobisme machinal », *Les Cahiers du Musée*

national d'Art Moderne, n°34, 1990, p. 34-43.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, éd. Gallimard, Paris, 1976.

BENJAMIN Walter, DOUSSON Lambert [notes], de GANDILLAC Maurice [trad.], et al., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939, rééd. Folio plus philosophie, Paris, 2008.

DARO Carlotta, « Night-clubs et discothèques : visions d'architecture », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 14, 2009.

DEBORD Guy, *Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2006.

DEVILLEZ Virginie; MINILOUDAKI Kalliopi, *Pop impact-Women artists* [cat. Expo. Maison de la culture, Namur], éd. Luc Pire, Bruxelles, 2015.

DUFRENE Thierry, *La poupée sublimée : quand Niki de Saint Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, éd. Skira, Paris, 2014, p.7.

FAVARDIN Patrick, CHINGLIEN Alain, *Nicola L.*, éd. Norma, Paris, 2003.

FER Briony, *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*, éd. Yale University Press, New Heaven et Londres, 2004.

FISCHER Hervé, « *Mythanalyse du bioart* », *Ligeia*, n°189-191, 2021, p. 113-124.

FRIED Michael, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, éd. The University of Chicago Press; Chicago et Londres, 1998.

GADBOIS Jocelyn, *Le nain de jardin : Objet en éclats*, éd. L'Harmattan, Paris, 2010.

GREENBERG Clément, « Avant-garde and Kisch », *Partisan review*, 1949.

GROSENICK Uta, *Niki de Saint Phalle* [Cat. Expo.], éd. Paris Musée, Paris, 1993.

GUZZETTI Francesco, « *Yéyé Style*. Les night-clubs en France et en Italie : artistes,

architectes et culture de la jeunesse dans les années 1960 », *In Situ* [En ligne], n°32, 2017.

HADLER Mona; MINILOUDAKI Kalliopi, *Pop Art and Beyond: Gender, Race, and Class in the Global Sixties*, éd. Bloomsbury Visual Arts, Londres et New York, 2022.

HAHN Otto, RESTANY Pierre, SONNABEND Michael, *Arman* [cat. expo.], éd. Galerie Sonnabend, Paris, 1967.

HAMILTON Richard, Lettre du 16 Janvier 1957, citée dans REICHARDT Jasia, « Pop Art and After », *Art International*, n°VII, vol.2, 25 février, 1963, p. 43.

HESS Barbara, « Über Evelyne Axell im Museum Abteiberg, Mönchengladbach », *Texte zur Kunst*, n° 83, septembre, 2011, p.196.

HICKEY Dave, GOLDSMITH Kenneth, DALTON David, et Al., *Andy Warhol Géant*, éd. Phaidon, 2006.

ISOU Isidore, *Contre Pierre Restany et les nouveaux-réalistes*, rééd. Centre de créativité (1974), Paris, 1998

JAMESON Fredric, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, éd. Duke University Press, Durham, 1991.

JAPPE Anselme, *Béton, Arme de construction massive du capitalisme*, éd. L'échappée, Paris, 2020.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Naissance de l'art contemporain, une histoire mondiale, 1945-1970*, éd. CNRS Paris, 2021, p.13.

JUDD Donald, "Specific Object", *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, p. 74-82.

KELLY Edward T., « Neo-dada : A Critique of Pop Art », *Art Journal*, n°3, 1964, p. 192-201.

KRIES Mateo, EISENBRAND Jochen, ADAM Musée du design de Bruxelles, *Night Fever - Designing Club Culture 1960-Today* [cat. Expo.], éd. Vitra Design Museum, 2018.

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, éd. Gallimard, Paris, 1987.

LANZENBERG Oliver, "Living with Nicola L", *Apartamento Magazine*, n°21, 2018.

LASCAULT Gilbert, *Poubelle's blues*, dans *Le reste, Traverses*, Paris, n°11, mai 1978, p 58.

MAILER Norman, *The Idol and the Octopus: political writings*, éd. Dell Publishing Company, 1968.

MARCUSE Herbert, "Art in the One-Dimensional Society", *Art Magazine*, n°41, mai, 1967, p. 26-31.

MATT Gerald; GARDNER Belinda Grace; *Power Up: Female Pop Art* [cat. Expo., Kunsthalle Wien; Phoenix; Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen], éd; DuMont Buchverlag, Cologne, 2011.

MOLES Abraham, *Psychologie du Kitsch, l'Art du bonheur*, rééd. Agora, Paris, 2016.

MORGAN Jessica, FRIGERI Flavia; CROWLEY David, et al., *The World Goes Pop* [Cat. Expo.], éd. Tate publishing LTD, Londres, 2015.

MORIN Violette, « L'objet biographique », *Communications*, n°13, 1969, p. 131-139.

MUELLER Cookie, « A True Story About Two People », Pâques 1964, *Bomb*, n°1, 1981.

Nadja ROTTNER, *Object Lessons*, dans Joshua SHANNON, Yve- Alain BOIS, Julia E. ROBINSON, et Al., "Claes Oldenburg", *October Files*, n°13, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, , 2012, p.198.

O'DOHERTY Brian, "'Pop' Goes the New Art", *New York Times*, 4 avril 1962, p. 23.

OBALK Hector, SEMIN Didier, *Ce sont les pommes qui ont changé : la réalité d'aujourd'hui 1987-2000* [Cat -Expo.], éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, 2000.

OHRNER Annika [dir.], DOSSIN Catherine, JAKUBOWSKA Agata, [ET AL.], *Art in transfer in the era of pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, éd. Sodertorn University, Stockholm, 2017.

POULAIN Hervé [dir.], Jean-Jacques LEVEQUE, *L'art et l'automobile 1896-1973*, Suisse, éd. Zoug, Les Clefs du Temps, 1973.

POUNCEY Edwin, *Laboratories of Light, Psychedelic Light Shows*, dans GRUNENBERG Christoph [dir.], HARRIS Johathan [dir.], *Summer of Love, Psychedelic Art, Social Culture and Counterculture in the 1960's*, éd. Tate Liverpool Critical Forum, vol. 8, p 155-164.

RESTANY Pierre, « La préférence éthique », *Inter, Art actuel*, dossier l'art et la vie, n°85, 2003, p. 19.

RESTANY Pierre, « La XXXIII^e Biennale di Venezia : l'homo ludens contro l'homo faber », *Domus*, n°441, 1966, p. 37-41.

RESTANY Pierre, DANESI Fabien, « Entretien avec Pierre Restany (1930-2003) », dans FLAHUTEZ Fabrice [dir.], DUFRESNE Thierry [dir.], *Art et mythe*, éd. Presses Universitaires de Paris Nanterre, Paris, 2011, p. 137-147.

RESTANY Pierre, *Evelyne Axell et les années 60, Un frisson de la vie* [cat.expo. musée d'Ixelles, Bruxelles 10 octobre – 14 décembre 1997], éd Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, 1997.

RESTANY Pierre, *Hommage à Nicéphore Niepce* [cat. Expo] éd. galerie J, Paris, 1965.

RESTANY Pierre, *L'autre face de l'art*, éd. Galillée, Paris, 1979.

RESTANY Pierre, *Le Nouveau Réalisme ? Que faut-il en penser ?* [cat. Expo], le 2e Festival du Nouveau Réalisme, Neue Galerie im Kunstler Haus de Munich, Munich, février 1963.

RESTANY Pierre, *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan le 16 octobre 1960.

RESTANY Pierre, *Nouveau Réalisme (1960-1990)*, éd. La Différence, Paris, 2007.

RESTANY Pierre, Préface, *À 40° au-dessus de Dada* [cat. Expo], Galerie J., Paris, mai 1961.

RESTANY Pierre, « *Problèmes du réalisme d'aujourd'hui* », *Vie des arts*, vol 22, n°89, 1977-1878, p. 18 -22.

SCHWARTZMAN Allan et THOMAS Kathleen, *Ree Morton retrospective 1971-1977* [Cat. Expo.], éd. New Museum, New York, 1980.

SELZ Peter, « *A symposium on Pop Art* », *Arts*, avril 1963, p. 35-45.

SOLOMON CUNLIFFE Mitzi, *Presenting Unit Sculptures for Mass Production. Manifesto*

for the Sculptors' Guild, exposition à l' Architectural League, New York, novembre, 1946.

THEODOROPOULOU Vanessa [dir.], SCHNELLER Katia [dir.], Catherine DOSSIN, et al., actes du colloque « Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours », éd. de la Sorbonne, Paris, 2013.

UNIVERSITY OF THE ARTS; SHELDON MUSEUM OF ART; BROOKLYN MUSEUM OF ART; TUFTS UNIVERSITY ART GALLERY, et al., *Seductive subversion women pop artists 1958-1968* [Cat. Expo, University of the Arts, Philadelphia; Sheldon Museum of Art, Lincoln, Brooklyn Art Museum, Brooklyn, Tufts University Art Gallery, Medford,], éd. Philadelphia University of the Arts, Philadelphie, 2010.

Naturalisme, biomorphisme et organicité

ALLOWAY Lawrence, *The Biomorph '40s*, dans Ellen G. LANDAU [dir.], *Abstract Expressionism, Context and Critique*, éd. Yale University Press, 1991, p. 250-256, citation p.252.

BARR Alfred H., *Cubism and abstract art* [Cat.expo. 1936], rééd. Harvard University Press, New York, 1986.

CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, éd. Gallimard, 1960.

FRECHURET Maurice, MICHAUD Yves [préface], *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, éd. Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1993.

MALDONADO Guitemie, GALERIE LE MINOTAURE, *Biomorphisme 1920-1950* [cat. expo.],éd. In Fine éditions d'art, Paris, 2019.

MALDONADO Guitemie, *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des*

années 1930, éd. CTHS-INHA, Paris, 2006.

NOYES Eliot F., *Organic Design in Home Furnishings*, ed. Museum of Modern Art, New York, 1941.

Pierre RESTANY, « La critique fonction déviante entre la nature et la culture », *Intervention*, n°13, 1981, p. 16–17.

Pierre RESTANY, « Le manifeste du Rio Negro : du naturalisme intégral », 3 août 1978, dans *Plastica latino americana*, n°12, 1984, p. 50-51.

Remi BEAU, Catherine LARRIERE [dir.], *Ethique de la nature ordinaire*, thèse de philosophie, Paris 1, Panthéon la Sorbonne, 2015.

Stéphane CORREARD, Timothée CHAILLOU, Piero GILARDI, « Entretien/ Piero Gilardi – L'expression artistique comme forme de vie », *Particules*, n°28, 2009, p. 6-7.

TIBERGHIE Gilles A., « L'art de la nature », *Communications*, n°64, 1997, p. 137-151.

Post-masculin, féminisme

ALLOWAY Lawrence, "Post-Masculine Art: Women Artists 1970–1980", *Art Journal*, Vol. 39, n° 4, 1980, p. 295-297.

CARANI Marie, « La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle », *Recherches féministes*, n° 72, 1994.

FOUCHER-ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, éd. Mare & Martin, Paris, 2015.

LIPPARD Lucy R, LYON Joyce, HAMMOND Harmony, *Harmony Hammond ten years 1970-1980*, a retrospective exhibition at WARM, [cat. Expo], éd. The Women's Art Registry of Minnesota, Minnesota, 1981.

LIPPARD Lucy R., *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, ed. E P Dutton, New York, 1976.

LOVELACE Carey, "Optimism and Rage, The Women's Movement in Art in New York, 1969-1975", *Woman's Art Journal*, n°1, vol. 37, 2016, p. 4-11.

NOCHLIN Linda, *Why have they been no great woman artist*, *Women, Art and Power and Other Essays*, éd. Westview Press, 1988, p. 147-158.

POLLOCK Griselda, *After-Affects / After-Images Trauma and Aesthetic, Transformation in the Virtual Feminist Museum*, éd. Manchester University Press, Manchester, 2013, p.186.

TICKNER Lisa, "Feminism and Art.", *Grove Art Online*, 2012

Index des artistes et oeuvres cités

- A.J.S. Aérolande, 191
Structures gonflables, 1968, 190
- Abakanowicz Magdalena, 303, 371
- Abrams Isaac
All Thnigs Are One Thing, 307
- Aillaud Émile
Tours nuage, 1973-1981, 165
- Aillaud Gilles, 209
- Aillaud Laurence, 165
- Albers Josef, 144, 231, 374
- Amaral (de) Olga, 303
- Andre Carl, 267
- Arcier Raymonde, 169
Sac de la ménagère, 1970, 169
- Arman, 35, 84, 106, 314, 319, 321, 328, 371
- Arroyo Edouardo, 209
- Aulenti Gae, 188
- Avedon Richard, 297, 343
- Axell Evelyne, 37, 140, 217, 222, 342, 343, 367
Auto stop, 1966, 349
Axell-ération, 1965, 349
Clef de contact, 1966, 349
Erotomobile, 1966, 349
La Vénus aux plastiques, 318
L'égocentrique, 1968, 222
Monsieur Vénus, 1970, 222
Musée archéologique du XXe siècle, 1970, 318
Portrait de Martine, 1971, 222
Rétrovision, 1964, 349
Valentina, 1969, 343
- Bassler Robert C., 80, 370
- Beasley Bruce, 370
Apolymon, 1970, 98
Stamplers's Lighthouse, 1969, 98
- Bellmer Hans, 262
Jeux de la poupée, 1938-1949, 147
- BELMONT CHARLES
L'écume des jours, 1968, 191
- Ben, 107
- Benglis Lynda, 32
Pourings, 134, 303
- Bonnier Alexandre, 35, 245, 320, 321
- Bontecou Lee, 12, 32, 33, 37, 106, 135, 136, 139, 142, 195, 241, 247, 248, 271, 272, 273, 274, 275, 288, 290, 306, 325, 352, 354, 355, 360, 364, 367, 369, 372
- Boto Martha, 32, 107, 210
- Bourgeois Louise, 31, 36, 283, 369
- Avenza*, 1968-1992, 285
Cumul I, 1969, 293
Double negative, 1963, 286
Fillette, 1968, 285
La destruction du père, 1974-2017, 286
- Brâncuși Constantin, 160, 260, 261
- Brasz Jean-Pierre
Manufacture des roches du futur®, 71
- Braun Matyáš Bernard, 293
- Breton André, 27, 297
- Broodthaers Marcel, 240
Musée d'art moderne, Département des Aigles, 1968, 319
- Bucher Heidi, 32
Shells, 1972, 302
Skinings, 1970, 306
- Burri Alberto
Combustions, 131
- Burton Tim
Mars Attacks!, 1996, 215
- Calder Alexander, 78
- Cameron Menzies William
Things to come, 1936, 129
- Cardin Pierre, 161, 343
- Castle Wendell, 188
- Castro Lourdes, 32, 35, 209
- César, 10, 84, 106, 134, 238, 328, 331
- Chardin Jean-Siméon, 181, 290
- Christo et Jeanne-Claude, 293, 306, 318
- Cieślewicz Roman, 11, 196, 216, 296, 299, 317
- Clark Lygia, 32, 186, 239, 286, 302, 371
O eu e o tu, 1967, 287
- Colombo Joe, 188
- Conran Terence, 188
- Copi, 242
- Courrège Pierre, 161
- Dali Salvador, 242
- Day Stewart Douglas
The Boy in the Plastic Bubble, 1976, 288
- Deeds Douglas, 104
- Demy Jacques
Model shop, 1969, 216
- Dénes Ágnes, 32, 355, 356
Rice /Tree/Burial, 1968, 356
Saber Thorns, 1970, 356
The World of Thorns, 1968, 355
- DeRoy Gruber Aaronel, 31, 103, 370
- Dorfles Gillo, 176
- Doyle Tom, 226, 264, 305, 310

Dreyfuss Henry
 aspirateur Hoover®, 1960, 170
 Duchamp Marcel, 347
 Dunikowski Xawery, 146
 Eames Charles et Ray, 191
 Escher Maurits Cornelis, 256
Eventstructure Research Group, 193, 369
 Falkenstein Claire, 131
 Body Centred Cubic, 1960, 303
 Featherstone Donald
 ornements de jardin *Plastic Lawn*
 Flamingo, 1957, 173
 Filliou Robert, 123, 124
 Fisher Hervé, 183
 Florsheim Lillian, 129
 Fontana Lucio, 131
 Francken Ruth, 207, 208, 371
 siège Homme, 206
 Franquin André
 Gaston t.5, *Les gaffes d'un gars gonflé*,
 1967, 58
 Fronzoni Angiolo Giuseppe, 85
 Gabo Naoum, 35, 99
 Gain Roger, 9, 372
 Gallo Frank, 103, 218, 221, 370
 Girl in Sling Chair, 1964, 219
 Georges Franju
 Les Yeux sans visage, 1960, 218
 Gilardi Piero, 113, 212, 233
 Tappeti-natura, 1963-1985, 198
 Vestido-Natura, 1963-1985, 198
 Godard Jean-Luc
 Deux ou trois choses que je sais d'elle,
 1967, 216
 Groult André
 Chiffonnier anthropomorphique, 1925,
 208
 Group Ludic, 166
 Groupe Utopie, 191
 Guiraud Georges, 79
 Haeckel Ernst
 Kunstformen der Natur 1899, 307
 Hammond Harmony, 32, 90, 93
 Durango, 1979, 91
 Swaddles, 92
 Held Marc, 188
 lit en plastique pour Prisunic, 1965, 189
 Hepworth Barbara, 27, 250
 Hershman Leeson Lynn, 218
 Breathing Machine, 1967, 357
 Hesse Eva, 93, 130, 183, 195, 201, 226,
 247, 248, 254, 258, 263, 270, 275, 279,
 283, 301, 302, 303, 313, 315, 338, 359,
 360, 368, 369, 371, 372
 Accession I, II, III, IV et V, 1967-1968,
 227, 265, 266
 Accession II, 1968, 267, 289
 Accession III, 1968, 365
 Accession V, 1968, 267
 Accretion, 1968, 228, 229, 306, 360
 Aught, 1968, 306
 Augment, 1968, 229, 233, 271, 284
 Contingent, 1969, 310
 Contingent, 1969, 284
 Expanded Expansion, 1969, 272, 306,
 365
 Laocoon, 1966, 145, 304, 305, 308
 Metronomic irregularity, 1966, 227
 Not Yet, 1966, 305
 Repetition nineteen, 1968, 227, 271,
 365
 Right After, 1969, 134
 Ringaround Arosie, 1965, 264
 Sans I, 1968, 131
 Sans II, 1968, 133
 Schema, 1967, 133
 Seam, 1968, 292
 Sequel, 1967-1968, 133
 Total Zero, 1966, 310
 Untitled (Rope Piece), 1970, 134, 271
 Vertiginous Detour, 1966, 305
 Holt Sara, 87, 241
 Horn Rebecca
 Overflowing Blood Machine, 1970, 289
 Horowitz Michael, 347
 Jones Allen, 220, 221, 370
 Chaise, table et porte-manteau, 1969,
 207
 Judd Donald, 264, 284
 K. Dick Philip
 Galactic Pot-Healer, 1969, 69
 Kartell, 188
 Kersting Walter Maria
 Volksempfänger radio, 1933, 174
 Koblick Freda, 32, 99
 Kogelnik Kiki, 32, 217, 287, 342, 343,
 344, 345, 347
 Ikarus Darling, 1965, 345
 Miss Universe, 1963, 345
 Outer Space, 1964, 345
 Woman Astronaut, 1964, 344
 Koons Jeff, 82
 Kowalski Piotr, 35, 79, 140, 371
 Kraftwerk
 Radioaktivität, 1975, 174
 Kubrick Stanley
 Dr. Strangelove or
 How I Learned to Stop Worrying and
 Love the Bomb, 1964, 199, 350

- Orange Mécanique, 1971, 194, 207, 221
- Kudo Tetsumi, 200, 325, 371
Pollution-cultivation-nouvelle-écologie, 1970-1971, 200
- Kurt Kay
Ever Eat Anything That Made You Feel Like Saturday Night On Tuesday Afternoon, 1968, 182
- L. Nicola, 32, 206, 238, 243
Giant Foot, 1967-1969, 240, 241
- Lampe Kiss, 1969, 240
Pink Cylinder, 242
Redcoat Same Skin for Everyone, 1969, 221
Woman pregnant from TV, 1979, 221
- Lang Fritz
Metropolis, 1927, 289
- Laporte Jean-Pierre
fauteuil Esos, 189
- le Bernin, 293
- Le Corbusier, 165
- Lechtzin Stanley
Cameo Brooch #56 D, 1975, 159
- Lempicka (de) Tamara
Autoportrait, Tamara dans la Bugatti verte, 1929, 349
- Levine Les, 35, 83, 103, 370
- LeWitt Sol, 184, 264, 265, 284
- Lieberman Jerry, 166
- Lijn Liliane, 195, 247, 248, 258, 267, 269, 270, 277, 294, 307, 342, 343, 359, 372
Act as Atom, 1966-1967, 358
Breathing Cone, 1968, 357
Bubble Tower, 1969, 166
Cuttings, 1961, 131
Drillings, 1961, 87
Echolights I, 1966, 269
Echolights II, 1966, 270
Feathered Lady, 1979, 294
Firespine, 1977, 268
Hiway Cones, 1966, 349
Inner space, 1961, 132
Liquid Reflections, 360
Mad Eye, 1977, 268
Moonbrow, 1978, 268
Nahhash, 1978, 268
Protons Are Positive, 1968, 358
Saurian, 1978, 268
- Liliane LIJN, 254
- Livne Shahaar, 71
- Lublin Lea, 302, 369
Fluvio Subtunal, 1969, 302
Terranautas, 1969, 302
- Magritte René, 181, 297
- Le galet*, 1948, 222
- Martin Agnès, 90
- Matisse Henri, 181, 324
- Merz Mario, 212
- Mlynárčik Alex, 315
- Moholy-Nagy László, 35, 96, 129, 363
Vision in Motion, 1947, 128
- Moore Henry, 27, 29, 210, 250, 260
- Morris Robert, 264
- Morton Ree, 32, 37, 78, 88
Of Previous Dissipation, 1974, 323
The Plant That Heals May Also Poison, 1974, 323
- Mourgue Olivier, 188
- Murray Nickolas, 54
Plastic containers, 1960, 54
Plastics, 1959, 55
- Němeček Zdeněk
Spoutnik, 1959, 166
- Neuman Yehuda, 339
- Nevelson Louise, 31, 35, 75, 103, 129, 370
- O Keeffe Georgia, 90
- O. Olivier Olivier, 317, 322
- Oldenburg Claes
Ghost version de Soft Pay-Telephone, 1963, 296
- Oldenburg Claes, 205
Floor Cake, 1962, 205
Pastry Case, 1961-62, 182
Soft Light Switches, 1964, 206
Soft Pay-Telephone, 1963, 205
The Store, 1961, 183
- Oppenheim Meret, 242
Festin cannibale, 1959, 185
Le déjeuner en fourrure, 1936, 266
- Pan Marta, 32
- Panton Verner, 188, 189, 206
Panton Chair, 1967, 208
- Pascali Pino, 212
- Pashgian Helen, 32, 75, 103, 241, 370
- Paulin Pierre, 104, 188
- Pevsner Antoine, 35, 99, 135
Fond rouge, 1923, 143
Gamme rouge, 1923, 143
- Picasso Pablo, 28, 29, 324
- Pogačnik Marko
Plaster Casts of Bottles and Other Objects, 1965-1968, 55
- Pollock Jackson, 134
- Rabanne Paco, 343
sculpture conçue pour *Le Fahrenheit*, 1963, 161
- Rama Carol, 301
- Ramshaw Wendy, 32

bagues et baguiers, 1972-1975, 160
 Rauschenberg Robert, 210
 Resnais Alain
 Le chant du Styryène, 1958, 54
 Rieti Fabio, 165
 Rodin Auguste, 311
 Rosso Medardo, 293, 300
 Saint Phalle (de) Niki, 23, 32, 36, 117, 127
 Jardin des Tarots, 1979-1993, 278
 Saint-Maur, 140
 Šaloun Ladislav
 Cronos dévorant ses enfants, 1908, 293
 Samaras Lucas, 266
 Schein Ionel
 Maison tout en plastique, 1955, 157
 Schoeller Bernard
 Piscine Tournesol, 1970-1982, 157
 Selz Dorothee, 314
 Serra Richard, 134, 211
 Belt, 1965, 303
 Sherman Cindy
 Doll Clothes, 1975, 216
 Simmons Laurie
 Blonde/Red Dress/ Kitchen/Milk, 1978, 168
 Early Color Interior, 1978, 168
 Simonnet marthe et Jean-Marie, 165
 Sinatra Frank
 Lady in cement, 1968, 220
 Sinatra Nancy
 These boots are made for walking, 1966, 162
 Smith Mimi
 Maternity dress, 1966, 163
 Recycle coat, 1965-1983, 163
 Smith Tony
 Black Box, 1962, 266
 Strider Marjorie
 Peel Four, 1977, 181
 Sliced Tomatoes, 1979, 181
 Sliced, 1976, 182
 Szajna Józef, 301
 Szapocznikow Alina, 37, 130, 145, 159, 187, 195, 210, 241, 243, 247, 248, 259, 290, 338, 342, 343, 371
 Alex, 1970, 300, 315
 Alina's Hands, 1970, 293
 Amusement Park, 1957, 348
 Autoportrait I, 1966, 106, 146, 262
 Autre chose, 1966-1967, 300
 Biologique I, 1963, 260
 Biologique II et III, 1964, 261
 Bouches en marche, 1966, 234, 297
 Bouquet II, 1966, 133, 279
 Ça coule en rouge, 1967, 292, 317
 Caprice-monstre, 1967, 357
 Cendrier d'ambiance, 1972, 315
 Cendrier de célibataire I, 1972, 315
 Cendrier de célibataire II, 1972, 316
 Cendrier de célibataire, 1972, 93
 Dervish, 1960, 348
 Dessert III, 1971, 185
 Dessert IV, 1971, 185, 314
 Desserts, 1970-1971, 185
 Drang Nach Osten, 1963, 350
 Dwuczessciowa, 1965, 171
 Ekshumowany, 1955, 322
 Envahissement de Tumeurs, 1969, 196
 Femme de ménage, 1965, 169
 Fétiche IV, 1971, 293
 Fétiche VI, 1971, 293
 Fétiche VI, La chemise, requiem pour le cul, 1971, 317
 Fétiche VII, 1971, 294
 Fiancée folle blanche, 1971, 316
 Flesh I et II, 1961, 260
 Goldfinger, 1965, 347, 351
 Grande tumeur I et II, 1969-1970, 299
 Grands ventres, 1968, 196, 237, 261, 350, 372
 Herbier, 1971-1972, 312
 Hiver doux à Malakoff, 1972, 293
 Illuminée, 1966-1967, 281
 Illuminée, 1966-1967, 279
 Journey, 1967, 348
 Junk, 1969, 196, 201
 L'enterrement d'Alina, 1970-1972, 194, 299, 322
 La Torche, 1963, 282
 Lampe-bouche, 1966-1969, 223, 235
 Lampe-fesses, 1970, 283
 Lampe-sein, 1966-1969, 223
 L'apesanteur (Hommage à Komarov), 1967, 202, 345, 346
 Le Cœur de la ville, 1967, 201
 Le pied, Fétiche V, 1971, 293
 Machine en chair, 1964, 351
 Machine en chaire I et II, 1964-1965, 347
 Man in armor, 1966, 236
 Man with the instrument, 1965, 170
 Multiple Portrait (double), 1965, 146
 Nanny, 1967, 236
 Negro spiritualis, 1963, 280
 Noga, 1965, 280, 350
 Okragła, 1968, 25
 On Crutches, 1967, 350
 Outdoor I, 1966, 278

Passants II, 1962, 170
Patinoire dans le cratère du Vésuve, 1972, 314
Paysages humains, 1970-1971, 322
Petit Dessert I, 1969, 280
Petites Tumeurs, 1969-1970, 194
Petits desserts, 1970-1971, 184, 185, 280, 314
Photomaton, 1966, 201, 296
Photosculpture, 1971, 317
Plongée, 1968, 313
Pollution I, 1968, 197
Pollution II, 1968, 197
Portrait de Barbara Kusak, 1956, 146
Portrait de Krzysztof Teodor Toeplitz, 1956, 146
Portrait multiple (double), 1967, 281
Portrait Multiple (quadruple), 1967, 281
Rolls-Royce, 1970-1971, 348
Scooter, 1957, 348
Sculpture avec une roue tournante, 1963-1964, 347
Sculpture-Lampe III, 1971, 293
Sculpture-lampe IV, 1970, 224
Sculpture-lampe IX, 1970, 283
Sculpture-lampe, 1969-1971, 223
Sculpture-Larme, Fétiche IX, 1971, 293
Sein en chiffon vert, Fétiche II, 1971, 293
Shattered, 1960, 146
Sketch II, 1967, 281
Souvenir de la table de noces d'une femme heureuse, 1971, 300
Souvenirs, 1971, 224, 299, 301
Stèle, 1968, 25, 322
Table de café, 1966, 201, 278
Tors, 1966, 236
Torse décapité, 1968, 283, 313
Tumeurs personnifiées, 1971, 171, 194, 277, 300, 301, 313
Tumeurs, 1969-1971, 194
Ventre-coussin, 1968, 196, 234, 235, 236, 237, 280, 281
Wool Tumeur I et II, 1972, 294
 Szapocznikow Alina
La grande plage, 1968, 195
 Takis, 240
 Tati Jacques
Playtime, 1967, 73
 Thek Paul, 103, 370
The Tomb, Death of a Hippie, 1967, 321
 Toledo Amelia
A Onda, 1969, 167
 Vadim Roger
Barbarella, 1968, 162
 Villalba Flores Darío, 301
 Villeglé Jacques, 329
 Vollmer Ruth, 129
 Warhol Andy, 81, 181, 193, 239, 301
 Waters John
Pink Flamingos, 1972, 173
 Wilke Hannah, 285
 Włodarczyk Helena
Trace, 1976, 348
 Zorio Gilberto, 212

Biomorphisme et formes organiques dans la sculpture en « plastique » réalisée par des femmes, 1960 et 1970.

Le *plastique* est une matière très répandue qui entre dans la composition de nombreux objets utilisés au quotidien. Ses performances isolantes, sa capacité à être moulé ou encore son imperméabilité sont appréciées dans de nombreux domaines. Le devenir déchet de ce matériau suscite néanmoins des inquiétudes et rend certains de ses usages de moins en moins consensuels.

En dépit de la mise en cause de l'effet de certains plastiques sur la santé et de l'émergence d'une législation visant à réduire la fabrication d'objets à usage unique en polymère, les artistes continuent à employer les *matières plastiques* pour la réalisation de leurs œuvres d'art. Matériellement, elles occupent une place prépondérante dans la production et l'évolution des arts plastiques ainsi que du design au XX^e siècle. Aujourd'hui, elles font partie des matériaux de prédilection des artistes : impressions 3D, créations en résines ou autres polymères. En histoire de l'art, la matérialité ainsi que les implications idéologiques de ces installations, objets et sculptures en plastique ne sont que rarement questionnées.

Cette recherche a pour but de mieux analyser les enjeux tant matériels que théoriques de l'utilisation du *plastique* dans la sculpture contemporaine des années 1960 et 1970. Elle s'intéresse à ce matériau non seulement pour ses propriétés physiques mais aussi pour sa capacité à faire *mythe*. Elle propose de remettre l'étude matérielle de l'œuvre au centre de sa compréhension. S'intéresser à la sculpture en plastique de cette double décennie est l'occasion d'observer l'incidence de matériaux « nouveaux » sur la pratique, les formes, l'imaginaire et la définition de la sculpture.

Ce travail s'organise donc autour de trois axes majeurs : une réflexion sur les matériaux de l'art, une focalisation sur les pratiques des sculptrices et une attention particulière aux formes organiques, biomorphiques ou corporelles. Ces développements intrinsèquement liés les uns aux autres permettront aussi bien de se confronter à la théorie hégélienne des matériaux que d'analyser la dimension de reproductibilité de la création plasticienne à l'aune du célèbre texte de Walter BENJAMIN ou de la notion de kitsch. Ce travail est également l'occasion d'étudier les rapports qu'entretiennent les morphologies des différentes sculptures en plastiques étudiées avec les formes de la nature. Cette démarche s'attache tout particulièrement au décryptage de l'évolution de la représentation du corps conduisant parfois à la mise en évidence de l'élaboration d'un canon corporel renouvelé. Mes principales références théoriques empruntent à plusieurs domaines. Elles s'appuient tout autant sur les textes produits par les artistes eux-mêmes que sur des articles ou des ouvrages produits par des critiques et des historiens d'art. À ce noyau de réflexion s'ajoutent des références théoriques plus transversales allant de Mikhaïl BAKHTINE (1895-1975, Russie) à Rosalind KRAUSS.

Mots-clés : [sculpture en plastique, biomorphisme, organicité, matériaux de l'art, esthétique]



Biomorphism and organic forms in “plastic” sculpture made by women, 1960s and 1970s.

Plastic is a very common material that is part of many objects used daily. Its insulating performance, its ability to be molded or its impermeability are appreciated in many areas. The waste becoming of this material nevertheless raises concerns and makes some of its uses less consensual.

Despite the questioning of the effect of certain plastics on health and the emergence of legislation aimed at reducing the manufacture of single-use polymer objects, artists still use plastics for production of their works of art. Materially, they occupy a preponderant place in the production and evolution of the plastic arts as well as of design in the 20th century. Today, they are among the favorite materials of artists: 3D prints, creations in resins or other polymers. In art history, the materiality as well as the ideological implications of these plastic installations, objects and sculptures are only rarely questioned.

This research aims to analyze material and theoretical issues of the use of plastic in contemporary sculpture of the 1960s and 1970s. It is interested in this material not only for its physical properties but also for its ability of being a *myth*. It proposes to put the material study of the work back at the center of its understanding. Taking an interest in the plastic sculpture of this double decade is an opportunity to observe the impact of “new” materials on the practice, forms, imagination, and definition of sculpture.

This work is organized around three major axes: a reflection on the materials of art, a focus on the practices of female sculptors and a particular attention to organic, biomorphic, or bodily forms. These developments intrinsically linked to each other will make it possible to confront the Hegelian theory of materials as well as to analyze the dimension of reproducibility of plastic creation in the light of the famous text of Walter BENJAMIN or the notion of kitsch. This work is also an opportunity to study the relationship between the morphologies of the various plastic sculptures studied and the forms of nature. This approach is focused on the evolution of the body representation that sometimes leads to a renewed body canon. My main theoretical references borrow from several fields. They are based just as much on texts produced by the artists themselves as on articles or books produced by critics and art historians. To this core of reflection are added more transversal theoretical references ranging from Mikhaïl BAKHTINE (1895-1975, Russia) to Rosalind KRAUSS.

Mots-clés : [sculpture en plastique, biomorphisme, organicité, matériaux de l’art, esthétique]

