



L'OBJET DANS L'ART AU XXe SIECLE :
DE LA REPRÉSENTATION À L'OBJET RÉEL



Marcel Duchamp, *Porte-Bouteilles*, 1914

INTRODUCTION

Ils sont partout autour de nous : ronds, carrés, gros, petits, blancs, verts, en métal, en plastique, neufs, vieux, seuls, accumulés...Notre environnement regorge d'objets auxquels, par accoutumance, nous ne prêtons plus attention. Ils sont pourtant des témoins importants de la société dans laquelle nous vivons. Sortis des usines, des ateliers, ils s'exhibent, neufs et rutilants, dans les vitrines des magasins, rangés et ordonnés sur les gondoles des grandes surfaces ; ils transitent ensuite dans les habitations, se rendent utiles, s'usent, avant de finir broyés, compressés, brûlés, entassés spêle-mêle dans les décharges publiques. L'invasion croissante de l'objet dans notre univers quotidien depuis le début

du siècle ne pouvait laisser les artistes indifférents.

La rupture fut brutale, choquante. Quelle est donc la valeur artistique de l'objet ? Que sont devenus la création, l'imaginaire ? Les artistes seraient-ils extra-lucides pour voir derrière le quotidien, du merveilleux ? La confusion s'installe. Le public est dérouté. La réalité, il la connaît, il la pratique journallement et elle est souvent banale, sans intérêt. Qu'ont-ils donc de plus, ces objets que l'on nomme œuvres d'art ? La question est posée : l'objet quotidien est-il de même nature que l'objet « œuvre d'art » ?

Thierry Chivrac, « la question de l'objet », in *L'objet dans l'art contemporain*, Villa du Parc, Annemasse, 1995

L'intrusion de l'objet dans le champ artistique, au début du siècle, apparut à la plupart comme une rupture déconcertante, une manière de scandale, en même temps qu'elle marquait, à des yeux plus avertis, le terme - ou du moins un moment cardinal - d'une longue évolution de la peinture occidentale.

>> La Nature Morte

C'est chez les grecs que l'on trouve, en Occident, les premières natures mortes. Celles-ci, qui n'ont pas été conservées sont mentionnées par des écrivains. Représentant d'abord de menues choses, de la pacotille, elles montrèrent plus tard des objets vils, voire répugnants. Ainsi une mosaïque appelée « La chambre mal balayée » (« Asaratos aecos », IIIe et IIe siècle av. J.C.) présente les restes d'un repas éparpillés. D'autres natures mortes figuraient des objets usuels : armes, ustensiles pour écrire, masques, attributs d'athlètes, etc.

Au Moyent-Âge, où domine la représentation religieuse, les objets familiers n'apparaissent plus en tant que tels mais, le plus souvent, comme arrière-fond, comme simples éléments du décor, à moins qu'ils ne soient chargés d'une valeur symbolique : la Bible, les objets signifiant la mort dans les Vanités, etc. Dans tous les cas, ce sont des objets conçus par l'esprit plutôt que des objets conservés. Ce n'est que lorsque la vie quotidienne et les réalités terrestres prendront place dans la conception chrétienne de l'univers que les choses inanimées

deviendront vraiment dignes d'être figurées.

Ainsi, chez le peintre italien Giotto (1267-1337), les objets familiers continuent d'être chargés d'une valeur spirituelle, mais ils sont rendus avec un réalisme surprenant : « Pour la première fois depuis mille ans ce ne sont pas des formes schématisées et allusives qui tiennent de l'idéogramme ou de l'attribut symbolique, selon la tradition byzantine. » Les successeurs de Giotto peindront des réunions d'objets, de véritables natures mortes. Evolution identique en Allemagne et aux Pays-Bas. Les objets quotidiens (bassines, porte-serviettes, livres, chaussures et aussi pommes, étalages de légumes ou de poissons, mets sur une table, etc.) ne sont plus de simples éléments d'appoint dans un décor. Ils sont mis en valeur par l'éclairage, qui les rend présents, saillants, révélant tous leurs détails, les accidents de leur surface, nœuds et veines de bois, usure du métal.

A la banalité de leur être, répond la familiarité de leur usage, dont témoigne l'emplacement fortuit, l'équilibre précaire.

Certaines niches du peintre flamand Van Eyck (1390-1441), remplies d'objets, préfigurent les natures mortes. Mais l'objet garde encore une signification religieuse. Il faudra même que cette signification prenne, pour certains objets ou leur groupement, assez d'ampleur dans les esprits pour qu'on se risque à en faire une peinture indépendante. Les natures mortes ainsi obtenues ne cesseront pas d'être des tableaux religieux.

Ce n'est qu'à la Renaissance, quand s'affirme un esprit humaniste, profane, scientifique, que l'objet inanimé et quotidien s'affranchit réellement de la référence religieuse. La représentation de l'objet indépendant devient un genre : la nature morte.

Bouquets de fleurs, corbeilles de fruits, coquillages, insectes, tables servies, échoppes de bouchers, livres, etc. retiennent l'attention du peintre par leurs qualités formelles, ou en tant qu'ils évoquent un milieu, un genre de vie. Avec Le Caravage (1573-1610), la nature morte fait un pas vers la banalité : gouttelettes d'eau sur les fruits, feuilles rongées par les vers, aux bords desséchés. La chose n'est plus peinte pour sa valeur décorative, elle est plutôt sur la

toile pour témoigner de la simple réalité du monde perçu.

Au XVII^e siècle - grand siècle de la nature morte - et au XVIII^e siècle, on assiste à la consécration de l'objet. La vogue du trompe-l'œil y est pour beaucoup, qui favorise les sujets inanimés. Dans sa simplicité retrouvée, notamment en France chez Chardin (1699-1779), l'objet quotidien triomphe de toutes les résistances et s'affirme comme l'égal des sujets les plus nobles.

Mais l'âge d'or de la nature morte n'est pas de longue durée. La présence de l'objet quotidien sera bientôt menacée par une évolution des thèmes (dès la fin du XVIII^e siècle, une nouvelle génération de peintres, tel David, se tourne vers les sujets héroïques), puis par l'évolution des techniques de représentation, qui conduiront à l'impressionnisme.

Les impressionnistes ne peignent plus les objets pour leurs qualités esthétiques. Ils sont choisis pour leur simplicité plutôt que pour la noblesse de leur provenance ou de leur aspect. La chose ne se donne plus dans la tranquille assurance de son objectivité. Perdant la netteté de ses contours, voyant son volume s'estomper, ses couleurs se dissocier, elle se découvre comme un être relatif : un regard s'est posé sur elle, qui l'arrache de l'immobile et lui donne vie. Subtile translation de l'être au paraître : non plus « la » meule de foin, mais la meule ou la cathédrale de Rouen selon qu'elles sont perçues à l'aube ou au crépuscule, en été ou en hiver.

Malraux a su décrire cette entreprise de « picturalisation du monde », de « transformation de l'objet au tableau » : « le peignoir rose d'*Olympia*, le balcon framboise du *Petit Bar*, l'étoffe bleue du *Déjeuner sur l'herbe*, de toute évidence sont des taches de couleur, dont la matière est une matière picturale, non une matière représentée. Le tableau, dont le fond avait été un trou, devient une surface. Car la volonté de l'artiste, désormais, est de « tout soumettre à son style, et d'abord l'objet le plus brut, le plus nu. Son symbole, c'est la *Chaise* de Van Gogh (1853-1890).

C'est donc au moment où il a depuis peu atteint son apogée dans la représentation picturale, après s'être

à grand peine libéré des contraintes spirituelles et des associations sentimentales, que l'objet cesse d'intéresser l'artiste pour ce qu'il est.

Et si Cézanne (1839-1906), fait encore des natures mortes, ce n'est pas par amour des choses, mais dans l'intention de rendre manifestes leurs formes essentielles. L'objet se décompose et bientôt il éclatera. Trop nombreuses sont les voies où s'engage alors l'interrogation plastique de l'objet - ou de ce qui en reste - pour que nous les évoquions ici. Mais toutes témoignent de ce que, dans « le conflit latent qui opposait depuis si longtemps le peintre aux objets, c'est le peintre, du moins en un premier temps, qui l'emporte ».

>> Le Cubisme (1907-1917)

La relation contradictoire entre le sujet et l'objet atteint son acmé avec le cubisme. Celui-ci ne propose pas une impossible solution, il dégage plutôt deux voies - indépendantes mais parallèles - où s'orientera toute relation ultérieure à l'objet : d'une part, rupture avec l'illusionnisme et abstraction croissante, qui culmineront dans l'évacuation pure et simple de l'objet ; d'autre part son introduction « en personne » dans le champ artistique.

Les objets peints par les cubistes ont à leurs yeux peu de valeur en tant que tels. Alors que Cézanne induisait encore la forme de la chose, celle-ci tend désormais à vérifier une forme a priori : « D'un cylindre, je fis une bouteille » (Juan Gris). La réalité n'est plus représentée - si l'on peut dire - que pour la forme. Et pourtant, en dépit de leur généralité, leur schématisation, les objets cubistes - cruches, mandolines, journaux, etc., gardent une certaine familiarité, ils peuvent même se faire aimer. Picasso confie : « J'ai peint d'abord des mandolines. Ce n'est qu'ensuite que j'ai eu l'idée d'en regarder et d'en acheter. »

>> Pablo Picasso (1881-1973)

Au même moment, et chez les mêmes artistes, l'objet retrouve par la voie du collage son identité compromise.

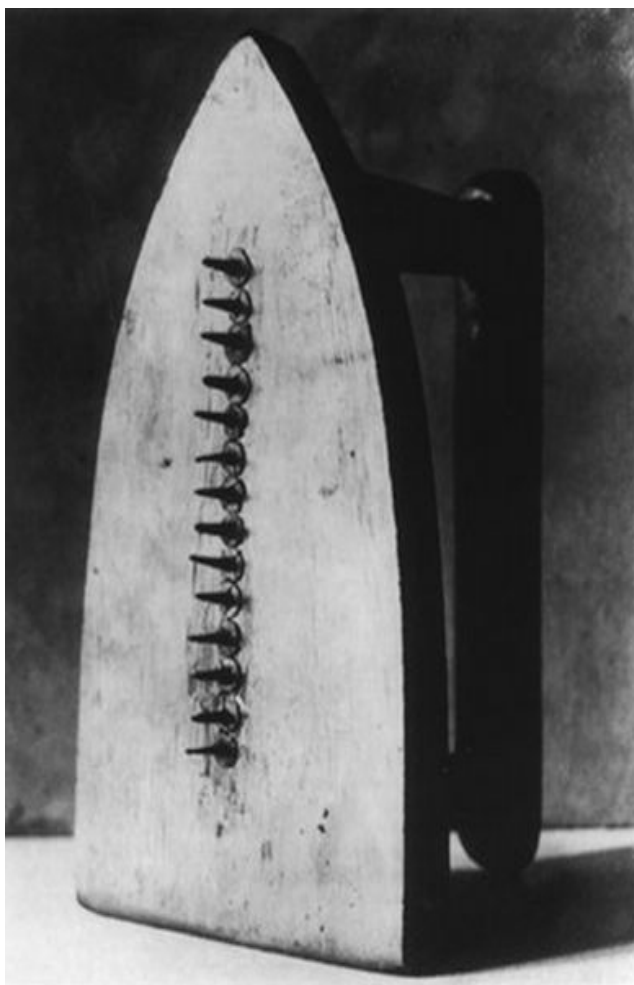
Depuis la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912), peinture entourée d'un morceau de corde et incorporant un faux cannage de chaise en toile cirée, les menus objets ne se comptent plus qui viennent occuper l'espace autrefois réservé à la représentation : cartes à jouer, étiquettes, morceaux de journaux, boîtes d'allumettes, etc. Parmi ceux qui - futuristes, dadaïstes, constructivistes, surréalistes - se mettront également au collage, Kurt Schwitters occupe une place à part pour le soin amoureux avec lequel il a collecté objets et détritiques enlevés à la poubelle ou trouvés dans la rue. Mais ici comme ailleurs, s'il est présent par lui-même, l'objet n'est pas présent pour lui-même : il trouve sa fin dans sa composition.



>> Marcel Duchamp

Ce n'est qu'avec les « ready-made » de Marcel Duchamp que l'objet accède à un statut de totale indépendance. Rappelons le fameux *Porte-bouteille* (1914), premier objet présenté sans modification aucune qui est comme l'archétype, la référence obligée, de tous ceux qui - du surréalisme au Pop Art et même aux conceptuels - se confronteront ultérieurement à l'objet. Mais dans sa simplicité même, l'acte premier de Duchamp reste indépassable.

>> L'objet insolite des Surréalistes



Les voies symboliques où Duchamp engagera ensuite l'objet et qui séduiront les Surréalistes, nous éloignent de la simplicité originelle, de même que le fameux fer à repasser de Man Ray (sur la base duquel est collés une rangée de clous (Cadeau, 1921). A l'indifférence prônée par Duchamp succède l'amour de l'objet : « objets of my affection », comme les appelle Man Ray (1890-1976).

Même intention poétique chez les Surréalistes : objets trouvés, objets à fonctionnement symbolique, objets incorporés, poème-objet, de cent manières se dit la « crise de l'objet » (Breton). Détourné, métaphorique, l'objet a perdu son identité. Il se sublime en signe de l'ailleurs, du non-dit, du merveilleux. Aussi, paradoxalement, est-ce chez les peintres que l'on reconnaîtra à la même époque les réels gardiens de l'objet : Chirico, qui dérange l'ordre des choses pour mieux nous les faire voir ; Magritte, qui affirme son intention de « faire hurler les objets les plus familiers » ; Dali dont l'univers onirique n'occulte jamais entièrement

l'identité première de l'objet.

Il convient de mentionner également l'œuvre de Fernand Léger. L'importance que revêt à ses yeux l'objet usuel est bien connue, à la fois par ses écrits, dans lesquels s'exprime sa fascination pour la civilisation technicienne, et par la place privilégiée qu'il lui accorde dans sa peinture. Devant l'objet, l'attitude de Léger est tout à fait différente de celle de ses contemporains. Léger l'isole. La pomme quitte la table et le compotier. Elle est projetée dans l'espace, insolite, sur le fond coloré de la toile. L'influence du cinéma n'est pas non plus à négliger.

>> Le Pop Art Américain

Le Pop Art américain désigne une tendance née d'initiatives individuelles. S'il n'est pas un mouvement structuré au sens d'un groupe qui organise des manifestations collectives, il a néanmoins une cohérence. Globalement issu du travail de Robert Rauschenberg et surtout de Jasper Johns, il se caractérise par un intérêt pour les objets ordinaires, l'ironie, ainsi que par la confiance en la puissance des images. Le foyer du Pop Art américain est localisé à New York, où exposent tout d'abord des artistes comme Claes Oldenburg et Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, puis James Rosenquist, George Segal, et Tom Wesselman.

Inventé par Lawrence Alloway à la fin des années cinquante, le terme « Pop Art » indique que l'art prend appui sur la culture populaire de son temps, lui empruntant sa foi dans le pouvoir des images. Mais, si le Pop Art cite une culture propre à la société de consommation, c'est sur le mode de l'ironie, comme le donne à entendre la définition du peintre anglais Hamilton de sa production artistique : « Populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, spirituel, sexy, plein d'astuces, fascinant et qui rapporte gros. »

Cependant, cette référence à la culture populaire n'est pas sans faire question. Jusqu'à quel point le Pop Art peut-il la citer sans se confondre avec elle ?

La tendance Pop prend dès le début des années 60 jusqu'en 1970 une dimension

pluridisciplinaire et internationale qui se manifeste principalement à travers le design italien et les architectures utopiques du groupe Archigram (comme Walking City, 1964, imaginée par Ron Herron) issues de l'univers futuriste de la bande dessinée.

À partir des années 70, les artistes se tourneront vers des préoccupations beaucoup plus contestataires.



Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962

Par le recours à la répétition liée à une exécution semi-mécanique, cette œuvre de Warhol remet en cause, les notions d'unicité et d'expressivité de l'art. En s'effaçant délibérément devant les données de la société de consommation et les techniques de production à la chaîne, il reconnaissait, en s'abstenant de tout jugement de valeur, ce qui faisait la spécificité de la civilisation américaine contemporaine.

>> Le Nouveau Réalisme en France

Le Nouveau Réalisme a été fondé en octobre 1960 par une déclaration commune dont les signataires sont Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé ; auxquels s'ajoutent César, Mimmo Rotella, puis Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps en 1961.

Ces artistes affirment s'être réunis sur la base de la prise de conscience de leur « singularité collective ». En effet, dans la diversité de leur langage plastique, ils perçoivent un lieu commun à leur travail, à savoir

une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour reprendre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ». Leur travail collectif, des expositions élaborées ensemble, s'étend de 1960 à 1963, mais l'histoire du Nouveau Réalisme se poursuit au moins jusqu'en 1970, année du dixième anniversaire du groupe marquée par l'organisation de grandes manifestations.



Le terme de Nouveau Réalisme a été forgé par Pierre Restany à l'occasion d'une première exposition collective en mai 1960. En reprenant l'appellation de « réalisme », il se réfère au mouvement artistique et littéraire né au XIX^e siècle qui entendait décrire, sans la magnifier, une réalité banale et quotidienne. Cependant, ce réalisme est « nouveau », de même qu'il y a un Nouveau Roman ou une Nouvelle Vague cinématographique : d'une part, il s'attache à une réalité nouvelle issue d'une société urbaine de consommation, d'autre part, son mode descriptif est lui aussi nouveau car il ne s'identifie plus à une représentation par la création d'une image adéquate, mais consiste en la présentation de l'objet que l'artiste a choisi.

>> L'Arte Povera en Italie



Les acteurs de Arte Povera, refusant de se prêter au jeu de l'assignation d'une identité, c'est-à-dire de se laisser enfermer dans une définition, rejettent la qualification de mouvement, pour lui préférer celle d'attitude. Etre un artiste Arte Povera, c'est adopter un comportement qui consiste à défier l'industrie culturelle et

plus largement la société de consommation, selon une stratégie pensée sur le modèle de la guérilla. Dans ce sens, Arte Povera est une attitude socialement engagée sur le mode révolutionnaire. Ce refus de l'identification et cette position politique se manifestent par une activité artistique qui privilégie elle aussi le processus, autrement dit le geste créateur au détriment de l'objet fini. En somme, en condamnant aussi bien l'identité que l'objet, Arte Povera prétend résister à toute tentative d'appropriation. C'est un art qui se veut foncièrement nomade, proprement insaisissable.

Néanmoins on peut tenter de dénombrer les artistes italiens qui ont participé à cette expérience, essentiellement entre 1966 et 1969 :

L'expression "Arte Povera" est utilisée pour la première fois en septembre 1967 par Germano Celant pour intituler une exposition présentée à Gênes. Elle emprunte le prédicat "pauvre" à une pratique théâtrale expérimentale, mais selon quelle signification ? On a tantôt suggéré qu'il s'agissait d'utiliser des matériaux pauvres, comme des objets de rebus ou des éléments naturels. Mais de nombreuses œuvres réfutent cette interprétation en intégrant des matières plus sophistiquées comme le néon.

La référence fréquente à la nature est plutôt à considérer comme un exemple de point d'appui anhistorique à partir duquel il devient possible de critiquer le présent. Dans ce sens, les artistes de l'Arte Povera participent pleinement à la réflexion sur la dialectique entre la nature et la culture.

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

Ainsi, Arte Povera participe pleinement de l'utopie contestataire de la fin des années 60 et revendique à sa manière une tendance de l'art contemporain italien face à la suprématie du marché de l'art américain.

>> L'objet entre art et design

Dans le prolongement de l'histoire de l'objet dans l'art du XX^e siècle, des artistes, depuis une vingtaine d'années, s'interrogent sur le statut paradoxal des créations issues du design industriel. Si l'art moderne a, en effet, rendu courante l'intrusion d'objets quotidiens dans l'espace du musée, depuis Duchamp et l'invention du ready-made, et s'il a vu naître à travers des mouvements comme le Bauhaus, De Stijl, ou l'Union des artistes modernes, des objets usuels beaux et pratiques, ce n'est que récemment que le rapprochement entre ces deux inventions, ready-made et design, a été thématiqué. Comme le souligne Camille Morineau dans un récent article publié dans la revue Art Press, personne ne s'était demandé « qui a dessiné l'urinoir de Duchamp ». A partir des années 1980, apparaissent des œuvres qui se situent à la frontière du design et des arts plastiques en ce qu'elles utilisent ou évoquent des objets « designés », mais de manière critique, dans un projet qui les déplace du champ de l'utilité vers

celui de la contemplation et de la réflexion.

Franz West et Bertrand Lavier sont sans doute les premiers à chercher la limite entre l'art et le magasin de meuble. West crée un mobilier inconfortable qui ne procure que l'illusion d'être utile, tandis que Lavier emploie des objets connus en les appelant du nom de leur marque ou de leur créateur : Panton sur Fagor par exemple, une chaise exposée sur un réfrigérateur. Chez lui, la limite entre l'art et le non-art rejoint celle de l'utilité et de l'esthétique. Ainsi, par des voies détournées, il pointe sur ce qui constitue l'ambiguïté du design. Dans cette réflexion, West et Lavier ont été suivis par de plus jeunes artistes qui travaillent entre l'art, le design, mais aussi l'architecture ou encore le design d'espace. C'est le cas du jeune artiste allemand Tobias Rehberger qui interroge l'interaction des objets avec leur environnement, ou de l'architecte franco-portugais Didier Fiuza Faustino dont le travail se concentre sur la limite même entre design et arts plastiques. Le design peut être parodié par l'artiste pour interroger son statut, dans l'œuvre de Mathieu Mercier par exemple, ou pour évoquer les milieux que ces objets typiquement modernes déterminent, comme chez Tatiana Trouvé, qui donne à voir des lieux de travail, essentiellement des bureaux, en miniature. En somme, les artistes contemporains s'emparent des objets « designés », non pas en tant que ready-mades qui interrogeraient la notion d'auteur, mais pour mieux comprendre le monde dans lequel ils vivent, voire en susciter une critique radicale.

L'OBJET DANS LA COLLECTION DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE

Philippe Cognée, *Sans titre*, 1994



Peinture encaustique sur
toile, marouflée sur bois /
175 x 135 cm
Acquisition en 1994

Philippe Cognée est un artiste nantais qui s'est fait connaître dans les années 1980 par un travail de sculpteur et de peintre « figuratif » aux accents primitifs et aux références mythologiques. Depuis 1993, il se consacre uniquement à la peinture et il a renouvelé les motifs de son travail, en représentant des objets familiers, des intérieurs inquiétants, des paysages vus de l'atelier. Cette transformation des sujets s'est accompagnée d'une évolution de la matière. Aux empâtements rugueux ont succédé des surfaces luisantes, réalisées à l'encaustique, chauffées à l'aide d'un fer à repasser : les couleurs fondent, se mêlent, le sujet devient flou et imprécis, l'image se liquéfie. Le congélateur semble vu derrière une vitre couverte d'humidité. Les accidents de la surface lui donnent une apparence quasi-organique comme celle d'un corps métallique en décomposition. Ce que l'œil retient alors ce n'est plus la banalité du sujet - ce qui n'enlève rien au paradoxe à vouloir représenter, et donc sacraliser, un congélateur, un réfrigérateur ou une baignoire - mais ces masses fantomatiques, quasiment à l'échelle mais au cadrage singulier, d'une inquiétante étrangeté. Comme s'il s'agissait d'inviter à regarder de plus près ces surfaces lisses et sans aspérités soudainement animées.

Patrick Tosani, *Masque n°13*, 1999

Photographie couleur c-print, collée sur plexiglass, didond et châssis
98 x 113 cm, Édition 2/5
Acquisition en 2004

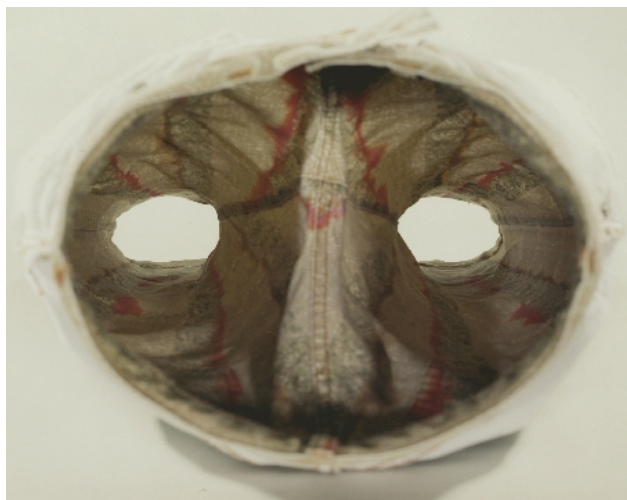


Figure majeure de la photographie, Patrick Tosani a développé, depuis maintenant une vingtaine d'années, une œuvre aussi étrange que fascinante, une œuvre toute entière fondée sur une

analyse rigoureuse des ressources constitutives du médium photographique. L'artiste y revendique l'emploi "des moyens les plus objectifs de la photographie : la précision, la frontalité des prises de vue, la netteté, la couleur, l'agrandissement" pour mieux interroger la force de l'image et mieux transformer la manière dont le spectateur est appelé à regarder des "vrais" objets banals (des cuillères, des talons, des vêtements) et récemment des "vrais" regards. L'artiste utilise souvent des vêtements. Démesurément agrandis, ils sont disposés de manière plus ou moins aléatoire sur des chaises ou des corps jusqu'à les recouvrir, devenant ainsi des architectures, des enveloppes, des cabanes et même des sculptures : "Ici, les vêtements sont déshabités, mais formellement architecturés. La forme qui en résulte, assez incertaine, est suggestive d'une possible architecture, d'une architecture utopique (...). Une architecture dans laquelle, par la monumentalité de l'image, on pourrait rentrer." A l'instar des étranges masques qui nous regardent et qui sont tous individualisés au point que l'on pourrait presque parler de portrait, et qui ont été réalisés à partir de pantalons. Chaque masque devient : "une sorte de tête dont la ceinture serait le contour ; l'entrejambe, le nez ; et les deux jambes, les yeux."

Peter Fischli et David Weiss

Der Lauf der Dinge (Le Cours des choses), 1986-87

Copie vidéo du film couleur 16 mm, 30'
Acquisition en 1998

Le Cours des choses est une œuvre singulière, qui peut être rangée au panthéon restreint des succès de l'art, une catégorie paradoxale d'œuvres élevées au rang de gloires populaires. Qui ne connaît pas ce film, son principe du jeu de domino, une pièce entraînant l'autre dans sa chute ? Le film est un corollaire, une suite naturelle d'accidents scientifiquement organisée ; un ballon se gonfle, une roue roule, une casserole s'enflamme... Il est aussi l'expression du principe de causalité qui consiste à affirmer que rien n'arrive sans cause. Une poubelle pousse une roue de voiture qui elle-même entre en collision avec une planche qui... Ainsi va le cours des choses : elles tombent, se retournent, prennent feu, explosent par simple

contact ou rencontre. Fischli et Weiss ont la gravité des enfants qui empilent des cubes les uns sur les autres jusqu'à ce qu'ils vacillent. Ils réalisent ainsi une figure en équilibre précaire. Ils font et défont les structures des significations. Ils bâtissent une entreprise burlesque qui touche tous ceux qui ont gardé une intimité avec leur enfance. Ils s'emploient à déconstruire le monde, pour nous inviter à le construire de nouveau, à le rêver. Le succès de ce film est donc à chercher dans ses multiples entrées : dans son caractère poétique à l'accent drolatique, et surtout métaphysique. Un autre élément important réside dans le choix des «choses» en question. Par leur banalité, ces «choses» se définissent par leur matière que l'on peut classer, nommer et détailler selon un spectre extrêmement fin de propriétés physiques, optiques ou géologiques, auxquelles s'ajouterait, comme pour la rendre plus humaine, la gamme subtile des émotions issues de leurs multiples sensations. Un produit inflammable, naturellement, brûle en produisant de la fumée. L'unique justification de l'entreprise organisée par Fischli et Weiss serait que le spectateur se surprenne parfois à y reconnaître sa propre pensée, comme s'ils n'avaient fait que lui tendre un miroir où se refléchirait son existence. Cette leçon de (la) vie est aussi une vision du cinéma. Ce film est d'une paradoxale fécondité, où il y a toujours plus dans ce qui suit que dans ce qui précède. Parce qu'on y trouve plus de réalité dans l'effet que dans la cause. D'un gland sortira un chêne, d'un chêne une forêt. Ce système, également créateur de dramaturgie, produit par exemple chez Hitchcock une mécanique du suspense, où tout ce qui suit est déterminé par ce qui précède, de manière à réaliser, contre toute prévisibilité, ce qu'on n'aurait jamais imaginé possible. Du même coup, c'est le possible qui devient la mesure du réel. *Le Cours des choses* est donc un film sur la vie, ce qui explique et provoque cette empathie, cette participation émotive avec l'objet lui-même par le plus grand nombre. C'est un film qui désigne cet acte d'identification à l'autre qui permet de le comprendre. Voici, donc, une œuvre d'art compréhensible par tous, une œuvre spectaculaire (suspense) et initiatique, qui est une source de droit pour la connaissance de l'art.

Jean-Luc Vilmouth

Cut Out, 1980

Pince, fil électrique
Acquisition en 1984



L'activité artistique de Jean-Luc Vilmouth a contribué au renouvellement de l'expérimentation sculpturale, au début des années 80. L'artiste prend comme point de départ un objet du quotidien et lui fait subir un glissement de sens. L'objet "s'accroît" et revêt un contenu poétique ou imaginaire... *Cut out*, une pince coupante au centre- poignées d'un bleu vif et partie pinçante noire- est entourée de plusieurs mètres de bouts de fils électriques découpés, bleus, noirs et gris qui dessinent un cercle concentrique. La configuration de l'œuvre est motivée par la présence de l'outil posé au centre avant que ne soient disposés les fils de sorte que le processus de l'oeuvre s'inscrit en extension. L'œuvre répond à une très ancienne question : à quoi bon et de quel droit ajouter un élément supplémentaire à l'univers déjà abondant des artefacts ? Comment concilier le désir de l'artiste de fabriquer et sa raison qui l'en dissuade ? En réduisant à rien ou presque ce qui relève dans l'œuvre de son seul choix, de sa fantaisie. Ici c'est l'outil qui est choisi ; tout le reste est en quelque sorte déduit : sa forme, sa couleur, sa dimension et la matière de la pièce qui est celle que travaille l'outil le plus habituellement. Caractéristique de l'attitude qui guidait l'avant-garde des années 70, *Cut Out* existe en deux autres exemplaires : au Van Abbe Museum d'Eindhoven aux Pays-Bas et dans une collection privée japonaise.

Hans-Peter Feldmann



L'œuvre d'Hans-Peter Feldmann se divise en deux étapes, séparées entre elles par presque dix années de silence (de 1980 à 1989) . Des années 60 aux années 80, il publie régulièrement des « *Bilders* » : fascicules à grand tirage dont la couverture en carton mentionne simplement le nombre d'images et le nom de l'auteur. Il y regroupe différents types d'images comme ses photographies ou bien des reproductions extraites de magazines. A l'intérieur de ces petits livres, des images reproduites en noir et blanc sont assemblées par thème : vols d'avions, genoux, montagnes, portraits de femmes, footballeurs, outils, chaises, nuages, rues, arbres, etc... Une grande économie de moyens conditionne la sobriété de la mise en page. Aucune légende ni commentaire, les images, puisées au champ de l'iconographie populaire, sont livrées telles quelles au lecteur. Des cartes postales aux photographies de voyages, des photos de magazines aux posters, chaque *Bilder* présente une suite de clichés et de stéréotypes de l'imaginaire collectif le plus banal. Ces fascicules, non signés, sont toujours présentés de la façon la plus rudimentaire, le plus souvent suspendus à de simples fils accrochés au plafond. Dans ces mêmes années, cartes postales et affiches produites en série par l'artiste attestent du même regard et questionnements sur la potentialité du médium photographique. Son œuvre prolifique et protéiforme (livres, objets, lettres, installations, présentations de ses collections de jouets, ...), conditionnée par l'époque et le lieu de son inscription comme il le dit lui-même, puise ses sources dans la société de consommation de masse émergente des années 50 et 60 et les produits qui en sont issus. Ses pièces jouent sur les notions d'inventaire, de classification

et de médiation des images, plus souvent « trouvées » que produites par lui-même, ou d'objets usuels. En 1980, après une exposition au musée Van Hedendaage Kunst de Gand, il décide de se retirer, exprimant alors une lassitude devant le monde de l'art qui s'éloigne pour lui d'un enjeu politique et idéologique au profit du marché de l'art.

A partir de 1989, il se met à nouveau à produire des œuvres, en questionnant le système des expositions et son évolution (trop valorisante pour les œuvres selon lui). Il n'expose bientôt plus que les objets qu'il vend lui-même, par ailleurs, dans sa boutique, et les photographies qu'il prend lui-même en amateur, sans prétention d'artiste : en tant qu'artiste indépendant, il fait avec les moyens du bord. Dans ces expositions, rien n'est valorisé en soi, sinon les rapprochements qu'opèrent les placements dans un espace de lecture, et le regard qui relie, compare, explore, trouve des raisons, des ressemblances et des différences, établit des préférences (entre des dizaines de couchers de soleil en carte postale par exemple). L'artiste privilégie alors l'édition de petits livres (pour lesquels il crée une maison d'édition) : comme *Ferien* 100 photos de vacances que l'on doit coller soi-même. Dans tous ses livres, il n'y a pas de choix esthétique, pas d'orientation de lecture imposée, pas de texte : seul le rapprochement des images crée une cohérence.

John Armleder

Sans titre, 1987

Buffet en bois, acrylique sur toile
145 x 138 x 50 cm
Acquisition en 1987



Assemblage de meubles d'origine populaire et de signes empruntés à l'histoire et au vocabulaire des avant-gardes artistiques (collages, motifs

géométriques, toiles monochromes, etc.), les Furnitures Sculptures (Sculptures d'Ameublement) enregistrent sur un mode à la fois critique et humoristique, léger et cependant sans illusion, l'échec du projet moderne et des utopies égalitaires qui se sont développées en art dans la première moitié du XXe siècle.

Devenu cynique à l'égard d'un milieu de l'art obsessionnellement attaché aux objets et à leur commerce, cet artiste qui se fit connaître à la fin des années soixante par des performances proches de FLUXUS n'a pas hésité à multiplier dans le courant des années quatre-vingt ces sortes d'arrangements à la fois drôles et désenchantés dans lesquels les objets les plus simples, les plus utiles, les plus attachés à la vie (une chaise, une guitare, une armoire ou un instrument à percussion) s'arrêtent de servir, font silence, perdent pied pour se figer aux côtés des stéréotypes de la peinture abstraite. Dans l'œuvre présentée ici la peinture monochrome et la commode, le quotidien et l'art, sont mis au même niveau.

Richard Baquié

Passion oubliée, 1984

Métal, eau déminéralisée, plastique, plâtre, résine, pompe.

122 x 240 x 400 cm

Ouvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire. Acquisition en 1984



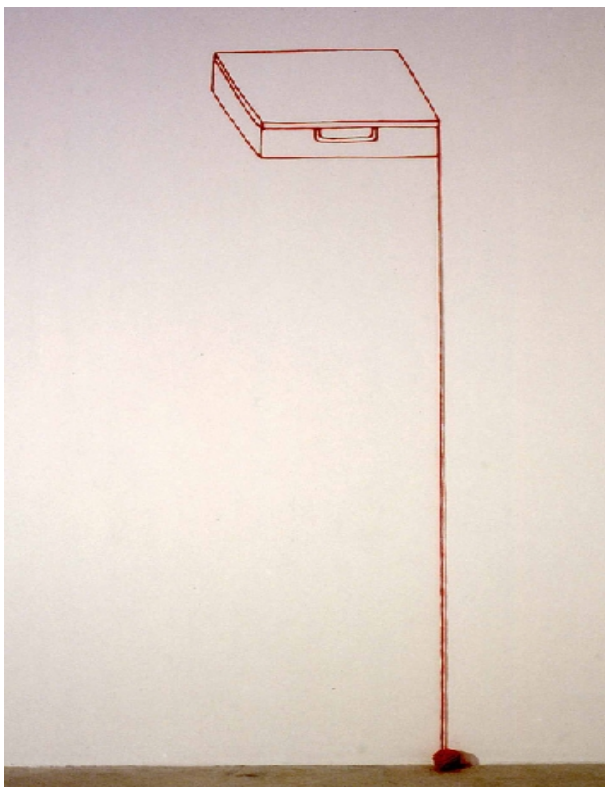
de devenir sculpteur, Richard Baquié exerce différents petits métiers et apprend la soudure, puis il effectue un passage à l'école des beaux-arts de Marseille. Pour lui, la sculpture est un jeu au sens mécanique. Il utilise de nombreux mots ou lieux communs et des objets dans ses travaux : des matériaux récupérés dans l'environnement urbain, des débris choisis pour leurs qualités poétiques autant que pour leurs

qualités « sociologiques ». Ce principe de réalité composée fondée sur les émotions de l'individu est clairement énoncé dans *Passion oubliée*. Grave et facétieuse à la fois, cette œuvre joue avec les lieux communs et les poncifs, récupère, mêle, détourne les matériaux, les objets et les mots, leurs formes, leur propriété et leur sens. Utilisant pleinement l'association, l'assemblage, le collage, il renouvelle ici le corps de la passion, qui pulse au rythme de l'eau, parcourant ses veines de plastique. Courant fluide, circulation en boucle, l'installation s'obsède de cette répétition vitale, dans le ressassement circulaire du temps : une sorte de marmite bricolée et animée d'un moteur gère les flux, et comme un cœur, émet des sons. Le caractère organique et vivant de l'œuvre confirme sa puissance poétique : quoi de plus viscéral que la passion, quoi de plus humain aussi ?

Olga Boldyreff

Valise, 1996-97

Dessin-de-fil, pointe en acier, fil de coton, boîte en carton contenant un patron, un plan de montage et une pelote de fil 119 x 52 cm
Acquisition en 1998



Influencée par les recherches menées en France par les artistes de l'art corporel des années 1970, Olga Boldyreff interroge le corps et la place qu'il occupe dans nos sociétés post-industrielles. Son travail s'articule autour d'actions réalisées

dans les lieux publics et les transports en commun, où elle se mêle à la foule en temps que touriste, nomade et amoureuse". Olga Boldyreff, généreusement, "créé du lien" en initiant parfois les spectateurs au tissage de cordelettes de laine ou en abandonnant des tricotins un peu partout lors de ses déplacements, dans l'espoir qu'ils soient ré-appropriés. Les constats photographiques qu'elle a réalisés témoignent de ces *Petits abandons*.

Avec le fil du tricotin, Olga Boldyreff "a dessiné" un Flamant, un Escarpin, un Maillot de bain, une Valise ou encore un Chien. Les contours et les silhouettes des objets "dessinés" sont matérialisés par le fil pointé à même le mur. Les "dessins-de-fil" interrogent l'espace et le temps. Les objets sont simplifiés à l'extrême, dépossédés de leur masse. L'artiste se joue du vide pour créer le plein. Par le divorce impossible de l'œuvre et du mur, le dessin se nourrit d'une tension supplémentaire, doucement cruelle.

Christelle Familiari

Étendue, 2001-2003

Fil de fer gainé blanc entrelacé. Dimensions variables
Acquisition en 2005



Active dès le début des années 1990, cette artiste nantaise s'est fait connaître par des vidéos et des performances qui faisaient fi des carcans sociaux entourant la question du désir, du sexe et de l'ennui. Requalifiée ensuite dans le prolongement d'un art d'attitude ou dans l'art corporel, sa pratique artistique va toutefois s'incarner dans des formes de plus en plus variées.

Étendue est une œuvre évolutive commencée en 2001. Cet immense tapis de fil de fer blanc tissé à la main, occupe un espace au sol de 200 m². Dans ses dimensions imposantes elle

s'affirme comme une présence incontournable dans l'espace d'exposition où le spectateur se retrouve à la lisière d'une matière à la fois compacte et transparente. Le monde familier et rassurant des napperons de nos grand-mères devient ici inquiétant par son caractère monumental et prolifrique. Un monde aussi de la temporalité où le temps passé se déroule sous nos yeux comme une métaphore de la vie où les Parques tisseraient la toile de notre destinée. Le travail de Christelle Familiari - qui nous a habitués à une relation interactive entre l'artiste et le spectateur, parfois poussée jusqu'à une intimité très forte - nous entraîne, cette fois-ci, dans un véritable regard tactile.

Laurent Tixador & Abraham Poincheval
Total Symbiose 2, 2005 / *L'Inconnu des grands horizons*, 2002 *Killingusaap Avataani*, 2004

Bouteille en verre, figurines en plastique, terre de Verdun, bout de veste et lacets
 Acquisitions en 2006



À la question de savoir si nous nous sentons proches des artistes du Land Art parce que nos travaux répondent aux deux critères qui le définissent généralement : être en milieu naturel et intervenir sur l'espace, nous répondons immédiatement : non (...). Notre atelier se situe dans la nature mais ce que nous souhaitons, c'est tout simplement nous transposer dans des situations aventureuses. Chaque expérience artistique du duo pourrait débiter ainsi, par une courte phrase, qui précède souvent les jeux des enfants : « On dirait que... » Comme un énoncé nécessaire, un postulat de départ qui tenterait de fixer les règles ou le cadre avant que l'Histoire ne se mette en marche, régie par les hasards et les aléas extérieurs. En l'occurrence, l'histoire est souvent celle d'une aventure à vivre : tantôt un itinéraire aux moyens de

déplacements ou aux trajectoires peu communs, tantôt un campement au contexte décalé.

L'ensemble des trois œuvres réunies par le Frac rend compte de leurs diverses performances sur le terrain. *L'Inconnu des grands horizons* : une virée lors de laquelle les artistes ont marché de Nantes à Caen puis de Caen à Metz en ligne droite avec pour seul moyen d'orientation une boussole ; *Total Symbiose 2* : séjour en autarcie au beau milieu d'une prairie de Dordogne, dans des igloos de terre construits par eux-mêmes ; *Killingusaap Avataani* : le lancement d'un faux iceberg télécommandé à Illulisat, Disco Bay, Groenland. De ces épopées, il en résulte des reliques, entre autres douilles d'obus gravées, os de seiche sculptés, saynètes ou accessoires reconstitués dans des bouteilles réalisées par les artistes durant leurs expéditions ou au retour. Objets témoins, ils sont teintés d'une certaine facture kitsch qui n'est pas sans souligner leur posture excentrique. Dans leur expérience singulière au monde, contexte (créé) d'un état de survie, leur lot de fortunes s'éprouve avec une conscience d'adultes.

Service des publics du Frac

Lucie Charrier, Attachée au développement des publics / l.charrier@fracpdl.com /
 T 02 28 01 57 66
 Fanny Trichet, Attachée à la médiation /

Karine Poirier, Attachée à l'information et aux relations avec le public /
 T 02 28 01 57 62

Sandra Georget : Enseignante chargée de mission, présente au Frac les mercredi après-midi /
 sandra.georget@ac-nantes.fr

Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire

La Fleuriaye, boulevard Ampère,
 44470 Carquefou / T. 02 28 01 50 00
 contact@fracpdl.com
 www.fracdespaysdelaloire.com

horaires d'ouverture des expositions :

du mercredi au dimanche de 14h à 18h et les jours fériés (sauf le 1er mai)
 visite commentée le dimanche à 16h

groupes tous les jours sur rendez-vous
 contact : 02 28 01 57 66 /
 l.charrier@fracpdl.com