



L'objet dans l'art
depuis le XX^{ème}
siècle : de la
représentation
à l'objet réel

Frac
des Pays
de la
Loire 

↳
Dossier
thématique

Service des
publics
↳ T.02 28 01 57 66
l.charrier@
fracpdl.com



Marcel Duchamp, *Porte-Bouteilles*, 1914

« 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 pêle-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 », *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*, III^{ème} et II^{ème} 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.

Évolution 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.

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

Certaines niches du peintre flamant 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^{ème} siècle – grand siècle de la nature morte – et au XVIII^{ème} 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^{ème} 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.

André 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 ». 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 débris 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.



Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912

♡ Marcel Duchamp (1887-1968)

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). À l'indifférence prônée par Duchamp succède l'amour de l'objet :

« objects 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 » ; Dalí dont l'univers onirique n'occulte

jamais entièrement l'identité première de l'objet.



Man Ray, *Cadeau*, 1921

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.



Jacques Villeglé, *Rue Michel Le Comte*, 1980

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^{ème} 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.

Être 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 rebuts 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, l'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^{ème} 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* ». À 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. Franz West crée un mobilier inconfortable qui ne procure que l'illusion d'être utile, tandis que Bertrand 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.



Bertrand Lavier, *General Electric*, 1985

↳ L'objet dans la collection du Frac des Pays de la Loire

♡ Philippe Cognée

Sans titre, 1995

Encaustique sur toile marouflée sur bois
150 x 65 cm
Acquisition en 1996
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1957 à Sautron (Loire-Atlantique),
il vit à Nantes.



Philippe Cognée, artiste nantais, 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 sous plexiglas,
dibond et châssis
98 x 113,1 x 2,5 cm, Tirage : Édition 2/5
Acquisition en 2004
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1954 à Boissy-l'Aillerie (Val-d'Oise),
il vit à Paris.

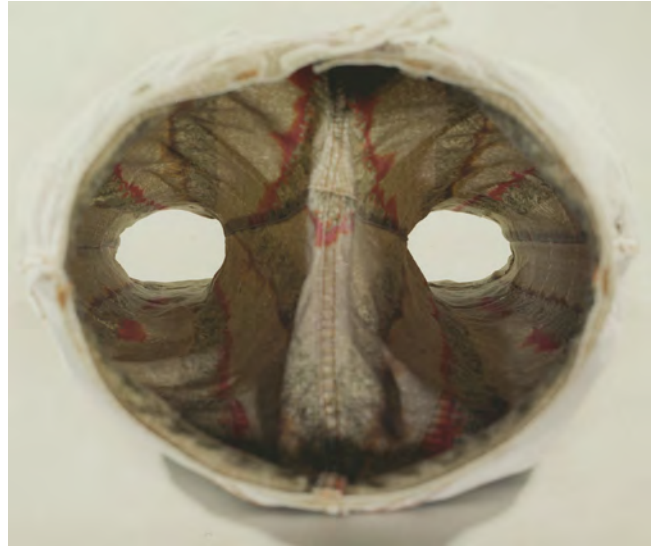


Figure majeure de la photographie, Patrick Tosani a développé, depuis maintenant une vingtaine d'années, une œuvre aussi étrange que fascinante, une œuvre toute entière fondée sur une analyse rigoureuse des ressources constitutives du médium photographique.

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 certains objets banals (des cuillères, des talons, des vêtements) et récemment des « vrais » regards.

L'artiste utilise également 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.* » À 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), 1986-1987

Copie vidéo du film couleur 16 mm, 30'
Acquisition en 1998
Collection Frac des Pays de la Loire

Peter Fischli et David Weiss sont nés en 1952 et 1946 à Zurich (Suisse), où Peter Fischli vit, David Weiss décède en 2012.



L'œuvre de Fischli & Weiss est peuplée d'objets. Ceux-ci ne sont pas inanimés, au contraire. Ils ne se donnent à voir qu'en mouvement, dans un jeu de rôle extravagant. *Le Cours des choses* 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. Ainsi va le cours des choses : elles tombent, se retournent, prennent feu, explosent par simple contact ou rencontre. Un autre élément important réside dans le choix des « choses » en question. Par leur banalité, ces dernières 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 réfléchirait son existence. Cette leçon de (la) vie est aussi une vision du cinéma.

♡ Jean-Luc Vilmouth

Cut Out, 1980

Pince, fil électrique
Acquisition en 1984
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1952 à Creutzwald (en Moselle), il décède en 2015.



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 est entourée de plusieurs mètres de bouts de fils électriques découpés, dessinant 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'œuvre s'inscrit en extension mimétique de l'outil lui-même. Ici c'est l'outil qui est le point de départ, tout le reste en est en quelque sorte déduit : sa forme, sa couleur, sa dimension et la matière de la pièce. Sa fin serait le moment où la main de l'artiste ne peut plus prendre ou reposer la pince sans déranger l'ordonnancement de l'ensemble. Jean-Luc Vilmouth met en scène l'outil qui se dérobe au regard après avoir œuvré. Demeure la folie de l'art, défonctionnaliser l'objet pour l'exhibition outrée de sa fonction.

♡ Hans-Peter Feldmann

Machines à laver, 1990

Ensemble de 9 photocopies, couleur laser,
29,7 x 197 cm, 21 x 29,7 cm chaque
Acquisition en 1994
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1941 à Hilden (Allemagne),
il vit à Düsseldorf (Allemagne).



Ancien antiquaire et collectionneur d'images depuis ses 5 ans, Hans-Peter Feldmann a toujours porté une attention particulière à la photographie amateur et aux techniques de reproduction. À travers l'édition, l'accrochage ou encore l'installation, il collecte, classe et inventorie des images trouvées. Par la compilation d'images de chatons, de pâtisseries, de machines à laver, de jambes ou encore de tapis, l'artiste crée des albums d'images familières qui convoque le quotidien de chacun. Son œuvre prolifique et protéiforme (livres, objets, lettres, installations, présentations de ses collections de jouets, ...), conditionnée par l'époque, puise ses sources dans la société de consommation et les produits qui en sont issus.

L'œuvre *Tour Eiffel* repertorie des photographies amateurs issues de l'iconographie populaire. Monument parisien emblématique, la Tour Eiffel est une icône utilisée, voire usée à l'infini. Identique et à la fois jamais la même, comme en témoigne cette multitude de prises de vues. Cette série, véritable archive d'images, interroge le regard que chacun porte sur les objets et les choses qui nous entourent et que l'on collectionne parfois jusqu'à l'obsession.

♡ Laurent Tixador & Abraham Poincheval

Total Symbiose 2, 2005

Bouteille en verre, figurines en plastique, terre de Verdun, bout de veste et lacets
Acquisitions en 2006
Collection Frac des Pays de la Loire

Laurent Tixador est né en 1965 à Colmar, Abraham Poincheval est né en 1972 à Alençon, Laurent Tixador vit à Nantes, Abraham Poincheval vit à Marseille.



Collecter des indices prélevés sur site comme le ferait un archéologue, reconnecter avec des périodes pré-technologiques pour réaliser des outils, vivre en autarcie, etc. les expériences menées par Laurent Tixador & Abraham Poincheval dans les années 2000, nous sont contées sous forme de récit d'aventure, au travers des objets qu'ils exposent ensuite.

Parmi les nombreuses épopées singulières du duo, une est évoquée ici : *Total Symbiose 2*, expérience de survie en Dordogne dans des igloos de fortune, bâtis en terre. Ces expériences nous rappellent que l'homme a su s'adapter à son environnement et modifier le milieu dans lequel il vivait pour survivre.

« Notre atelier se situe dans la nature mais ce que nous souhaitons, c'est tout simplement nous transposer dans des situations aventureuses. Ce qui nous motive, c'est la découverte, et surtout ne jamais refaire les mêmes expériences. Nous réfléchissons en permanence à imaginer des parcours, des situations que nous n'avons jamais pratiquées. On souhaite ainsi s'immerger dans des milieux inconnus qui génèrent des réflexions, des approches, des comportements que l'on n'aurait jamais eu sans cela. »

♡ Richard Baquié

Passion oubliée, 1984

Métal, eau déminéralisée, plastique, plâtre, résine, pompe.
122 x 240 x 400 cm
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac
des Pays de la Loire
Acquisition en 1984
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1952 à Marseille,
il décède en 1996.



Avant 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 ».

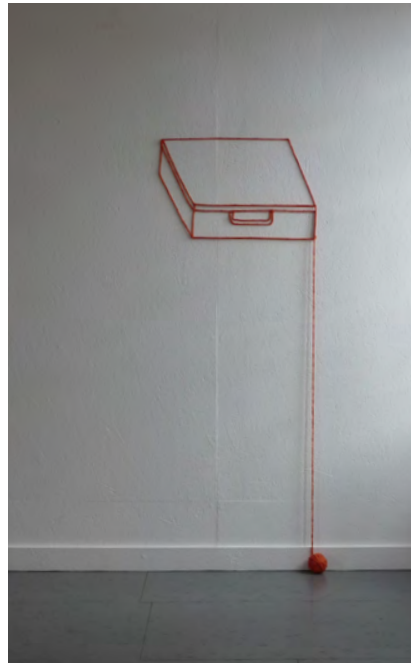
Ce principe de réalité composée fondée sur les émotions de l'individu est clairement énoncé dans *Passion oubliée*. Grave et facétieuse à la fois, cette œuvre joue avec les lieux communs et les poncifs, récupère, mêle, détourne les matériaux, les objets et les mots, leurs formes, leur propriété et leur 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, 1996-1997

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
Collection Frac des Pays de la Loire

Née en née 1957 à Nantes,
où elle vit.



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 crée 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. Avec le fil du tricotin, Olga Boldyreff « dessine » une *Valise* mais encore un *Flamant*, un *Escarpin*, un *Maillot de bain*, ou un *Chien*. Les contours et les silhouettes des objets « dessinés » sont matérialisés par le fil pointé à même le mur. Les objets sont simplifiés à l'extrême, dépossédés de leur masse. L'artiste se joue du vide pour créer le plein.

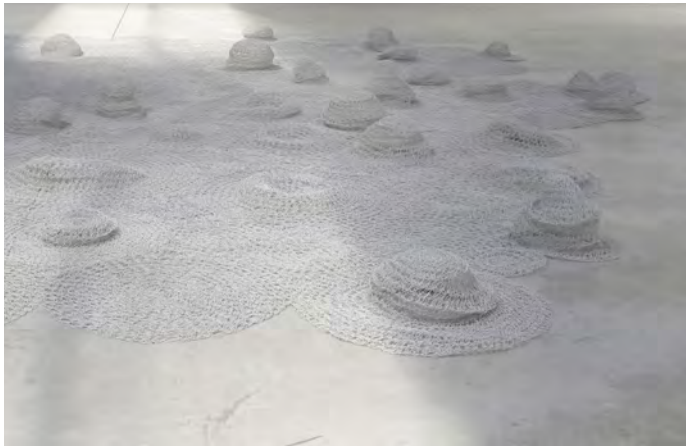
« Avec le dessin-de-fil, mon intention est d'être dans la ligne, l'écriture. Sans début. Sans fin. Un mouvement permanent. Le fil pointé à même le mur exprime une tension supplémentaire ; l'impossible divorce entre le trait et le mur. Il y a dans mes dessins-de-fil l'urgence de l'instant, un condensé très ramassé de la forme toujours en péril de disparaître ou de se dérober. »

♡ Christelle Familiari

Étendue, 2001-2003

Fil de fer gainé blanc entrelacé
Dimensions variables
Acquisition en 2005
Collection Frac des Pays de la Loire

Née en 1972, Niort,
elle vit à Rennes.



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 200m². 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 prolifique. Un monde aussi de la temporalité ou 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.

♡ John Armleder

Sans titre, 1987

Buffet en bois, acrylique sur toile
145 x 138 x 50 cm
Acquisition en 1987
Collection Frac des Pays de la Loire

Né en 1948 à Genève (Suisse),
il vit entre Genève et New-York.



John M Armleder se passionne très jeune pour l'art et passe son enfance dans l'hôtel familial. Dès lors apparaît dans son travail une réflexion sur l'espace et ses objets décoratifs ou non.

La série des *Furniture Sculptures (Sculptures d'Ameublement)* est un assemblage de meubles d'origines populaires et de signes empruntés à l'histoire et au vocabulaire des avant-gardes artistiques (collages, motifs géométriques, toiles monochromes, etc.). L'artiste, devenu cynique à l'égard d'un milieu de l'art attaché aux objets et à leur commerce, n'hésite à multiplier dans le courant des années 1980 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.

↳ Livres d'artistes :

♡ Bernadette Genée & Alain Le Borgne

Couvre-chefs, 2004
éditions, Cheai éditions.

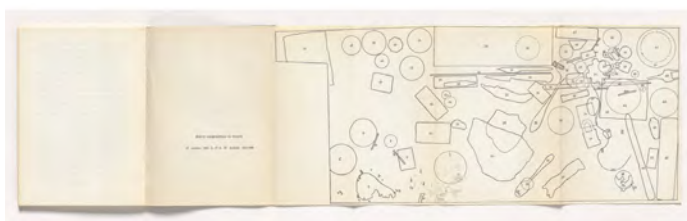
Bernadette Genée est née en 1949,
Alain le Borgne est né en 1947,
ils vivent entre Concarneau et à Paris.



Les artistes ont collecté plus de cent images d'intérieurs de képis de légionnaires de la Légion étrangère d'Aubagne. Les effets personnels de chaque militaire et leur mise en scène, dévoilent leur intimité et l'envers de leur relation entre identité personnelle et unité collective.

♡ Daniel Spoerri

Topographie anecdotée du hasard, 1962
Ré-éditions Le Nouvel Attila et le Bureau des Activités Littéraires, 2016



Le 17 octobre 1961, Daniel Spoerri fait l'inventaire des objets composant sa table de travail dans sa chambre d'hôtel de la rue Mouffetard, décrivant

Frac des Pays de la Loire  Fonds régional d'art contemporain
www.fracdespaysdelaloire.com

24 bis bd Ampère, La Fleuriaye,
44470 Carquefou

Groupes sur RDV :
Pré-inscription sur le site du Frac, rubrique "publics > scolaires"

T. 02 28 01 57 62
c.godefroy@fracdpl.com

chaque objet comme s'il s'agissait d'un catalogue de musée. Certains de ces objets sont associés à des souvenirs qu'il rapporte sous forme d'anecdotes associées à des descriptions objectives.

♡ Bruno Munari

Prelibri [Prélivres], 1980
Éditions Corraini, Italie

Bruno Munari est né à Milan en 1907,
il décède en 1998.



Tout au long de sa longue vie, Bruno Munari a travaillé autour de l'objet livre, qui occupe dans son œuvre une place unique et originale. L'artiste, sculpteur et designer, a saisi le livre dans son entier, forme et contenu.

↳ Ressources :

* *Dossier pédagogique «L'objet dans l'art du XX^{ème}»*, réalisé par le Centre Georges Pompidou.

* *À la frontière du design et des arts plastiques*, réalisé par le Centre Georges Pompidou.

* *« La place de l'objet dans l'art »*, article de Artsper Magazine, La minute arty, 2015

* *L'art et le quotidien*, Podcast radiophonique de France culture, 2013



* Pdf interactif : cliquez sur le lien !

Professeurs coordinateurs
DRAEAC :
Hélène Quéré, professeure
d'arts plastiques
Nathalie Rioux, professeure
d'arts appliqués

Le Frac des Pays de la Loire
est co-financé par l'État et
la Région des Pays de la Loire.

Couverture : François Culet, *Saboosh*, 2008,
Collection Frac des Pays de la Loire