



Matière à expérimenter : pour une alchimie de la pensée

Margot Guyard

► To cite this version:

Margot Guyard. Matière à expérimenter : pour une alchimie de la pensée. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01254407

HAL Id: dumas-01254407

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254407>

Submitted on 12 Jan 2016

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.

Margot Guyard

Matière à expérimenter
Pour une alchimie de la pensée

Mai 2015

Mémoire sous la direction de Sandrine Morsillo
Soutenu en mai 2015, devant Sandrine Morsillo et Hervé Bacquet

Master Arts Plastiques MEEF (Métiers de l'enseignement et de la formation), 2^{ème} année
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'Art

Remerciements

A l'ensemble de l'équipe pédagogique de Saint-Charles, en particulier Sandrine Morsillo,
pour son encadrement et ses bons conseils

Aux professeurs de l'ESPE – Molitor, notamment Philippe Coubetergues, qui a soutenu et
encouragé notre promotion de Master 2

A mes proches, qui ont tenu bon et m'ont appuyée pendant cette année difficile

A mes collègues et amis, que j'ai appris à connaître

Sommaire

Introduction	2
1. L'expérience de la matière	4
1.1. Matière plastique	6
1.2. Matière vivante.....	8
1.3. Matière expérimentale.....	13
2. Le scientifique comme processus artistique.....	16
2.1. La méthode scientifique dans l'art	16
2.2. Pratique manuelle et bricolage intellectuel	24
2.3. La poésie du scientifico-artistique.....	30
3. Les expérimentations en monstration.....	38
3.1. L'échantillon comme fragment de science.....	38
3.2. L'échantillon comme curiosité à exposer.....	45
4. Pistes pédagogiques et didactiques.....	52
4.1. Composantes du programme, en dialogue avec ma pratique	53
4.2. Expérimentation et démarche en projet.....	58
Conclusion.....	62
Bibliographie	63
Webographie	65
Index des notions principales & Index des noms propres	68
Table des matières	69

Nota Bene : Les initiales « M.G. », pour Margot Guyard, dans les légendes d'illustration, indiquent qu'il s'agit de ma pratique.

Introduction

Ma pratique artistique personnelle se base, au départ, sur le matériau céramique : je modèle longuement la terre, lui imprime des formes, souvent assez souples qui évoquent l'organique voire le végétal, retravaille la matière et les textures... puis je fige le tout par la cuisson. Elle connaît un temps d'arrêt entre 2011 et 2014. A sa reprise, je me trouve bloquée par certaines modalités matérielles, d'espace, de temps. Ne souhaitant pas me détacher du matériau argile que j'affectionne, mais n'ayant parallèlement pas la possibilité de me consacrer à la réalisation de grandes et de nombreuses pièces, je suis dans la contrainte... La contrainte aidant dans un sens, elle m'a finalement poussée à élaborer des procédés habiles, afin de continuer à créer.

Ayant le désir de retourner à la matière, malgré la reprise toujours difficile et les conditions de pratique handicapantes, je tente des échantillons de matière. A l'origine, ils ne devaient être qu'une aide à la relance de mon travail de la terre : le moyen de me réapproprier certains gestes, mais aussi de me constituer une banque d'effets de matières et de textures, en vue de les réinvestir sur l'argile, soit en les reproduisant avec les mêmes outils, soit en les utilisant comme tampons d'empreintes. Au regard de leur accumulation, je me suis interrogée sur leur devenir. Devais-je les garder en tant que tests préparatoires, dans une logique d'isolement ? Pouvaient-ils passer du statut d'exercice à celui de production ?

Mes savoir-faire ayant été jusque-là cloisonnés, j'ai eu envie de les combiner, dans une approche mêlant la main et l'esprit.

La main dialogue avec l'esprit, qu'il s'agisse du praticien, de l'écrivain ou du poète. Henri Focillon, dans son « *Eloge de la main* », constate d'ailleurs l'importance qu'elle revêt pour de nombreux artistes, qui en font l'étude attentive dans leurs productions.

« Les grands artistes ont prêté une attention extrême à l'étude des mains. Ils en ont senti la vertu puissante, eux qui, mieux que les autres hommes, vivent par elles. Rembrandt nous les montre dans toute la diversité des émotions, des types, des âges, des conditions : main béante d'étonnement, dressée, pleine d'ombre, contre la lumière par un témoin de la grande *Résurrection de Lazare*, [...] main de Rembrandt en train de dessiner, main formidable de saint Mathieu écrivant l'Évangile sous la dictée de l'ange, mains du vieux perclus de la *Pièce aux cent florins*, doublées par les grosses moufles naïves qui pendent à sa ceinture. »¹

¹ Henri Focillon, *Eloge de la main*, Chicoutimi (Québec), Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), coll. Les classiques des sciences sociales, 2002, [édition numérique réalisée d'après : *Eloge de la main* [1934] dans : *Vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, Paris, P.U.F., (1943), 1981, p.101-128.], p.4. [En ligne], mis en ligne sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), en 2002, consulté le 25 avril 2015. – URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Eloge_de_la_main/Eloge_de_la_main.html

C'est avec ses mains que l'homme, à partir de prélèvements du monde, en réinvente un nouveau.² Ce nouvel assemblage, tiré du chaos, s'effectue dans une progression expérimentale, basée sur un système d'essais, d'erreurs et de réactions. « A mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. »³ La main et l'esprit se guident mutuellement, dans leur confrontation à la matière.

Pour Focillon, la main, organe muet et aveugle, nous parle⁴. Cette conception du rapport du corps à l'esprit témoigne d'un entremêlement du physique et de la pensée. Ce mélange d'empirisme et de théorie traduit une certaine alchimie de la pensée. L'alchimie est présente dans l'art, dans la transformation qu'elle effectue, du matériau vil à l'œuvre. C'est aussi, dans un sens qui relève plus de la combinaison, l'aboutissement à un mélange homogène, à partir de deux corps distincts.

En quoi l'expérimentation de la matière, à travers la main et l'esprit, révèle-t-elle une alchimie de la pensée ?

Nous aborderons, selon trois niveaux successifs, la façon dont se développe cette alchimie : tout d'abord, au travers de sa prise avec la matière, qui mêle savoir-faire et expérimentation ; ensuite, avec l'influence de la méthode scientifique, qui lui fait combiner empirisme et théorie ; et pour finir, dans les dispositifs de monstration de ces traces d'expérimentation, qui développent un fonctionnement par assemblage.

² Henri Focillon, *Eloge de la main*, op. cit., p.7.

« En prenant dans sa main quelques déchets du monde, l'homme a pu en inventer un autre qui est tout de lui. »

³ Henri Focillon, *ibid.*, p.15.

⁴ Henri Focillon, *ibid.*, p.4.

1. *L'expérience de la matière*

Ma pratique, avec les diverses formes qu'elle a pu recouvrir, et qu'elle recouvre encore, s'ancre dans un rapport très fort avec **la matière et l'organique** ; du point de vue de la forme et du médium. Plus que cela, c'est ce dernier qui définit ma pratique. Le matériau à modeler, la terre ou la pâte polymère, implique un répertoire de formes organiques ; à moins qu'il ne s'agisse d'un amour de ce type de formes qui appelle au modelage. L'un va difficilement sans l'autre, tant ils sont complémentaires.

La matière est **à la base de l'expérimentation artistique** – même si des tendances plus conceptuelles tentent de s'en éloigner, elles en ont besoin comme support. C'est à partir d'elle que naît la création plastique et visuelle : d'abord parce qu'elle en est le support concret, ensuite parce qu'elle peut nourrir l'esprit et faire échos à la sensibilité de l'artiste qui la manipule. Cette idée, Giovanni Joppolo la résume par cette phrase :

« La matière pense et rêve par l'esprit et la main de celui qui la donne comme sujet premier de l'aventure plastique et visuelle. »⁵

Mais qu'est-ce que la matière ? Et comment l'aborder ? « Matière » est un terme régulièrement employé, et souvent mal maîtrisé. Ce qu'il recouvre est vaste : de la concrétude la plus basique des choses au plus élevé concept philosophique⁶, du matériau à la matérialité.

La matière est l'essence d'un élément, douée de propriétés physiques. Elle est la substance qui constitue les corps perçus par les sens⁷. Dans le domaine de la philosophie, Emmanuel Kant la définit comme donnée de l'expérience sensible⁸. Chez Aristote et les philosophes scolastiques, la matière serait inséparable de la forme, les deux étant liées par une opposition⁹ : si l'essence des individus qui composent notre monde est « d'être une "forme" dans une "matière" », alors on peut considérer que l'« âme » en est la « forme », et le corps vivant la « matière »¹⁰. De là vient l'affirmation d'Aristote du primat de la « forme » sur la

⁵ Giovanni Joppolo, *Le matiérisme dans la peinture des années quatre-vingt*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.37.

⁶ Les formes de doctrines qui touchent à la « matière » sont nombreuses, notamment en philosophie, en politique et en économie, par exemple avec Thomas Hobbes ou Karl Marx, pour ne citer qu'eux. J'ai choisi de les ignorer ici, car – outre la complexité que présente l'entendement de chacune d'entre elle – elles ne sont pas en lien avec ma pratique, qui est le sujet de ce mémoire. Elles sont réunies et décryptées dans l'ouvrage d'Olivier Bloch, *Le matérialisme*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, (1985), 1995.

⁷ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © CNRTL 2012, entrée « matière ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/matiere>

⁸ CNRTL, *ibid.*, entrée « matière ».

⁹ CNRTL, *ibid.*, entrée « matière ».

¹⁰ Olivier Bloch, *Le matérialisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, (1985), 1995, p.43.

« matière »¹¹, traduisible par l'esprit sur le corps, la raison sur l'intuition, ou encore la conscience sur le sensible.

La surface d'une matière est identifiable par la vue et le toucher. Elle peut être qualifiée par des effets de matière, qui évoquent par leur aspect une caractéristique tactile. Elle est donc « haptique » : par son visuel, elle invite au toucher¹². Ces effets sont obtenus et aussi rendus variables par le support, le médium, l'outil, le geste et la posture du corps.

Le matériau est une substance naturelle ou artificielle, prête à être travaillée.

La matérialité est tout ce qui constitue concrètement les œuvres. C'est ce qui est physiquement sensible et repérable par nos sens. Elle est primordiale dans le façonnage d'une œuvre et dans sa perception par le public¹³. Elle soulève des questions quant au matériel et à l'immatériel, quant au concret, à l'abstrait et au conceptuel.

Le rapport de jury de la session de 2014 du CAPES d'arts plastiques donne à ce sujet une définition complète des trois termes « matière », « matériau » et « matérialité » et de leur relation quant à l'art :

« C'était faire [...] de cette question de la matérialité, de la matière, du matériau, l'essence même du travail afin de nous rappeler que la matérialité de l'œuvre est aussi tangible, palpable et que la matière nous lie à l'œuvre. La question de la matérialité est une notion fondamentale dans l'approche plastique/artistique [...]. Elle définit les rapports qui s'établissent entre la réalité, les qualités intrinsèques et matérielles de l'œuvre, et les propriétés physiques des matériaux.

- La matière est une substance, parfois vivante, et réalité constitutive des corps douée de propriétés physiques.
- Le matériau est brut, structurel ou de support ; d'origine naturelle ou artificielle et sert à la fabrication.
- La matérialité désigne l'ensemble des caractéristiques de la matière ou des matériaux qui constitue une image/un objet/une œuvre ; elle définit davantage l'approche physique et formelle, et moins l'aspect narratif. »¹⁴

¹¹ Olivier Bloch, *Le matérialisme*, op. cit., p.41.

¹² Ces propos sont nourris du cours de Claire Le Jeune, formatrice à l'ESPE – Molitor, à Paris, le 8 octobre 2014, et ayant pour sujet « La matérialité ».

¹³ *Idem*

¹⁴ Alain Murschel et Valérie Oget, « Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention », dans VIEAUX Christian (président du jury), *Concours du second degré, Rapport du jury. CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques, Session 2014 rénovée*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2015, p.42-43.
[En ligne], consulté entre septembre 2014 et avril 2015. – URL : <http://www.education.gouv.fr/>

1.1. Matière plastique

1.1.1. La matière comme choix personnel

Le renoncement à la terre...

Pendant un temps, j'ai cru que renoncer à la terre m'apporterait la solution, notamment en me permettant de faire des économies de temps et d'espace, en m'épargnant la fatigue de préparer ma terre, de dépenser de l'énergie à la « battre »...

Dans un premier temps, j'ai donc choisi de réaliser mes *Echantillons* en pâte Fimo ®¹⁵. La première raison est sa proximité avec l'argile : même si elle offre une sensation différente, elle reste un matériau à modeler. De plus, en comparaison d'autres pâtes polymères, elle est ferme au toucher, tout en étant relativement facile à modeler ; elle ne se déforme pas et permet des détails très fins. En second lieu, elle m'apporte certains avantages, notamment au niveau de sa mise en œuvre, car, contrairement à l'argile, elle n'a pas besoin d'une préparation préalable aussi longue et autorise des séances de travail courtes. Egalement, sa cuisson ne nécessite qu'un simple four ménagé. Mais, quel statut peut donner un œil extérieur à cela ? Bien que je leur accorde un statut artistique, mes productions peuvent sembler autres aux yeux de certains spectateurs, la pâte à modeler ne faisant pas partie des matériaux « nobles » de l'art¹⁶.

... Mais seulement pour un temps

Bien qu'elle présente ces atouts, la pâte à modeler ne permet pas des productions d'une aussi grande envergure, en taille et en technique, que la terre. Polymère et argile ont toutes deux des finesses, mais de nature différente. La première permet de réaliser des travaux aux formes très ténues sans qu'elles ne s'effondrent ; terrain sur lequel la terre ne peut physiquement pas rivaliser. La seconde permet sans doute moins de petites formes détaillées, à cause de la taille des grains qui la constituent, mais sa finesse réside dans ce que je qualifierai de « **subtilité de réaction** » **aux gestes du praticien**. C'est une sensation qui reste assez difficile à décrire, et relève plutôt de l'**intuition**, de la relation plus intime qui s'établit avec la terre. Pour obtenir avec l'argile des résultats plus proches du polymère, il faudrait

¹⁵ Un prolongement possible de l'expérimentation serait de réaliser des échantillons à partir d'autres matériaux de type minéral ; tel que du plâtre, qui possède d'ailleurs un caractère scientifique dans ses usages de moulage et de sculpture : conservation d'artefacts fragiles, et comblement de lacune en conservation-restauration ; ou telles que d'autres pâtes polymères, ayant des qualités physiques et plastiques variées.

¹⁶ Dans le cas spécifique de la pâte Fimo ®, son usage est celui d'une activité manuelle, de l'ordre du loisir créatif, qui peut aboutir à la réalisation d'objets décoratifs et utilitaires, tels des bijoux ou des figurines.

utiliser de la porcelaine, dont le grain est extrêmement fin. Mais c'est un matériau délicat et que je n'ai pas suffisamment expérimenté pour le maîtriser.

1.1.2. La matière comme composante première du langage plastique

Jusqu'au XIX^e siècle, l'important dans l'œuvre est le sujet. Les indices de la matière doivent s'effacer : les étapes de fabrication ne doivent pas être perceptibles à l'œil, comme les traces du couteau du sculpteur ou celles du coup de pinceau. Avec les Impressionnistes, cette conception bascule : la matière de l'œuvre est interrogée et peu à peu mise en avant.¹⁷ Dans son ouvrage sur le matiérisme, Giovanni Joppolo déplore l'usage parfois fait de la matière : cantonnée à un rôle de support pour la représentation d'un objet, aussi vide qu'un coloriage¹⁸. Jean-Yves Bosseur remarque toutefois un renouveau dans l'exploration et l'usage de la matière, entre 1945 et 1960¹⁹, avec les « matériologies²⁰ » d'artistes, tels que Jean Dubuffet, Antoni Tàpies et Jean Fautrier. Selon Joppolo, dans les années 1980, ces mêmes artistes achèvent de redynamiser son rôle et son usage.²¹ Il l'exprime ainsi :

« Ni figuratives, ni abstraites, les œuvres de chacun de ces artistes travaillent à la conquête d'une pensée plastique de la matière et de la forme. »²²

Il n'y a pas chez ces artistes une volonté de créer une nouvelle tendance, mais simplement de travailler la matière. **Cette conception « situe la matière avant, en premier, en tant que composante première du langage plastique et visuel : matière première. »**²³

1.1.3. La matière comme médium sensible

La terre a un potentiel de production d'effets de matière variés et fins. C'est par ailleurs ce qui en fait sa qualité expérimentale ; et c'est également ce pourquoi elle est appréciée d'artistes à la recherche de renouveau dans cette confrontation à la matière. Tel fut le cas pour Pablo Picasso.

¹⁷ Ces propos sont nourris du cours de Claire Le Jeune, formatrice à l'ESPE – Molitor, à Paris, le 8 octobre 2014, et ayant pour sujet « La matérialité ».

¹⁸ Giovanni Joppolo, *Le matiérisme dans la peinture des années quatre-vingt*, op. cit., p.37.

¹⁹ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998, p.126.

²⁰ Encyclopædia Universalis, « Dictionnaire » © 2015, Encyclopædia Universalis France, entrée « matériologie ». URL : <http://www.universalis.fr/dictionnaire/materiologie/>

Matériologie : « en peinture, nom donné aux collages réalisés à l'aide de divers matériaux »

²¹ Giovanni Joppolo, *Le matiérisme dans la peinture des années quatre-vingt*, op. cit., p.37.

²² Giovanni Joppolo, *ibid.*, p.38.

²³ Giovanni Joppolo, *ibid.*, p.39.

« La céramique fut pour Picasso l'occasion d'une abondante recherche de matières, de procédés. [...] d'un côté, une matière aux consonances archaïques et, de l'autre côté, cette intelligence ou sophistication formelle qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Picasso. »²⁴

Mais outre le fait de nous informer sur les qualités expérimentales de la terre, cette citation nous donne également des indices sur son caractère duel, exploité par l'artiste. La terre, nous l'avons dit, permet une grande subtilité. Elle possède également un caractère brut – *a contrario* la pâte Fimo® renvoie toujours une image de matière synthétique, non naturelle et presque trop régulière. Jean Dubuffet écrit que « Chaque matériau a son langage, est un langage. »²⁵ Et cette dualité, entre brut et sophistiqué, est spécifiquement le langage de la terre. De même, l'argile peut être laissée naturelle ou soumise à la transformation de l'artiste. Matériau d'origine minérale, elle est aussi étrangement propice à représenter des formes organiques.

1.2. Matière vivante

1.2.1. Quand la matière dit la forme

Tout comme Jean Dubuffet a écrit que la matière a un langage, Giovanni Joppolo écrit que « la matière dit la forme »²⁶. Ainsi, la substance modelable, travaillée manuellement, induit déjà des profils et des aspects, par ses caractéristiques physiques et plastiques. Nous l'avons déjà évoqué, l'argile est plus sensible et permet des effets plus variés que la pâte polymère. C'est pourquoi cette section du mémoire s'attachera avant tout à traiter de la terre.

Le travail de la terre est une pratique où le **corps est impliqué** directement avec la matière. Il se tisse entre les deux un lien sensitif et sensuel. Matériau primaire se modelant en partie à mains nues, la terre peut même apparaître comme « une forme d'expression brute »²⁷, proche des **formes originelles**. Il existe également une part d'imprévu, due à l'impossible maîtrise totale de l'argile, pendant son modelage et son séchage. Ces particularités du processus apparaissent dans la forme finale. La pièce de terre une fois séchée est empreinte d'une part, de formes courbes, non-rigides, pour ainsi dire vivantes, créées par le modelage. D'autre part, elle présente des courbures, des irrégularités, voire des fractures et des cassures, nées du séchage difficilement contrôlable. En comparaison, les formes droites, épurées,

²⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, (2004), 2008, p.180.

²⁵ Robert Atkins, *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, traduction de Jeanne Bouniort, Paris, Editions Abbeville, (1990), 1996, p.82.

²⁶ Giovanni Joppolo, *Le matérialisme dans la peinture des années quatre-vingt*, op. cit., p.38.

²⁷ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p.179-180.

normées et régulières, relèvent du défi technique ou d'un procédé sophistiqué de moulage. Ainsi, la terre travaillée à la main impose des formes naturelles et irrégulières.

Il y a de l'**organique** dans ma pratique, à un niveau global. La spirale, le cercle, la courbe et les formes végétales sont récurrents dans mes travaux, qu'ils s'agissent de dessins, de sculptures en céramique, ou plus récemment d'échantillons en terre. Or, il se trouve être une constante dans la pratique de certains artistes qui travaillent l'argile. Valérie Lebrun, à propos de ses réalisations, nous dit : « [Mon intention est que mes céramiques] portent en elles une résonnance végétale ou minérale, et que l'on en ressente le mouvement en posant son regard dessus. »²⁸

Karl Blossfeldt fait le chemin inverse : au lieu de partir du matériau qui induit la forme végétale, il part du végétal pour en faire son matériau. Il est, ce que l'on peut ainsi dénommer, un photographe-collectionneur de plantes. Sa curiosité pour le monde végétal ne relève pas tant d'un intérêt botanique, que d'une recherche incessante de motifs existants dans la nature. Il considère cette dernière comme un grand catalogue vivant, regroupant toutes les formes jamais imaginées, à l'usage des artistes et des décorateurs. Cet intérêt est lié à son activité d'enseignant à l'Ecole des arts décoratifs de Berlin, débutée en 1989, pour laquelle il constitue « des archives de prises de vue de plantes vivantes sur plaques de verre, "Le modelage d'après des plantes vivantes", "La plante dans l'art décoratif" etc. »²⁹ Il publie par la suite deux albums, *Les Formes originelles de l'art* en 1928 et *Le Jardin merveilleux de la nature* en 1932. Mais les plantes qu'il photographie ne sont pas présentées telles qu'elles. Il les remanie, les réarrange, les repositionne avant la prise photographique qui figera leur image. Ceci leur fait perdre leur nature première, pour ne conserver qu'un **élan de formes courbes**, de spirales et de stries alignées, qui leur confèrent une certaine **poésie**. On retrouve ainsi chez Karl Blossfeldt une attention portée aux modalités de présentation et d'exposition de sa série d'échantillons du monde végétal. Il y a dans son travail des aspects scientifiques, de catalogage rigoureux, contrebalancés par un **bricolage**, de **réarrangement de la réalité**.

Biologiste marin et créatrice de bijoux australienne, Karin Beaumont produit ses *Océanides*, *Arts of the Ocean*, dont *Future Skeleton in the Closet* réalisé en 2006 : un pendentif en argent patiné, inspiré par l'algue marine microscopique *Asteromphalus*. Par sa profession initiale, elle « s'inspire des formes de vie qu'elle observe au cours de ses

²⁸ ArtCeram (collectif), *Terres d'empreintes. Céramique Internationale contemporaine. Sèvres 2008*, [catalogue de l'exposition de Sèvres, Le Sel de Sèvres, du 16 mai au 8 juin 2008], Sèvres, Le Sel de Sèvres, 2008, p.28.

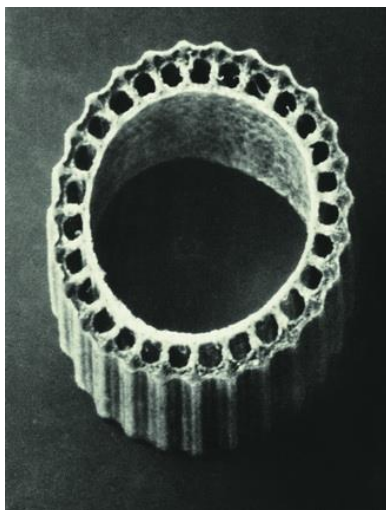
²⁹ Thomas von Taschitzki, « Blossfeldt Karl », dans *La Photographie du 20e siècle. Museum Ludwig. Cologne*, Cologne, Taschen, (1996), 2013, p.63.



Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum*, dans *Urformen der Kunst* (Les Formes originelles de l'art), 1928

photogravure, © Die Photographische Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Cologne / Permanent Loan of Cologne Bonn Savings Bank.

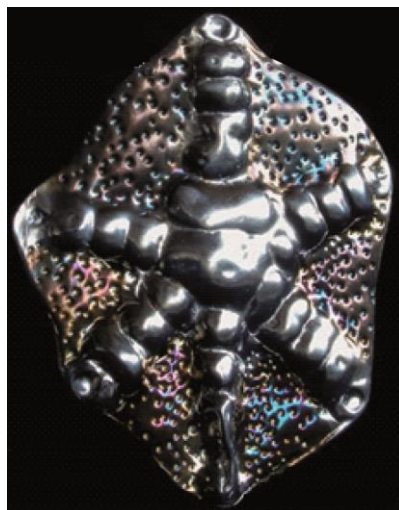
[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/dialogues-about-nature/>



Karl Blossfeldt, *Equisetum hiemale*, dans *Urformen der Kunst* (Les Formes originelles de l'art), 1928

photogravure, © Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Cologne / Permanent Loan of Cologne Bonn Savings Bank.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/dialogues-about-nature/>



Karin Beaumont, *Future Skeleton in the Closet*, 2006

argent patiné, 6 x 5cm, © Karin Beaumont 2006.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.oceanides.com.au/gallery.htm>



Giuseppe Penone, *Soffio 6 (Souffle 6)*, 1970

terre cuite, h 158 x l 75 x p 79 cm, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne (MNAM) – Centre de création industrielle (CCI), © Adam Rzepka – Centre Pompidou MNAM-CCI – Dist. RMN-Grand Palais, © ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 :

<http://www.photo.rmn.fr/archive/04-506267-2C6NU00Y9S2A.html>

<http://www.photo.rmn.fr/archive/04-506269-2C6NU00Y9XVT.html>

<http://www.photo.rmn.fr/archive/04-506268-2C6NU00Y9PGZ.html>

recherches pour créer ses bijoux »³⁰. Ici, la **relation entre science et art** est encore plus forte que chez Blossfeldt.

L'un des phénomènes intéressants quant à ma façon de produire, est que je n'ai pas la conscience ni l'intention particulières de réaliser des formes organiques. Elles apparaissent d'elles-mêmes.

Jean-Michel Atlan dit, à propos de sa façon de travailler : « Les formes qui me paraissent les plus valables, tant par leur organisation plastique que par leur intensité expressive ne sont à proprement parler ni abstraites ni figuratives. »³¹ De la même façon, pendant mon travail, je n'ai pas d'images figuratives qui me viennent à l'esprit, pas plus que des formes abstraites. Il n'y a pas d'intention figée de représentation, qui serait classable dans une catégorie, figurée ou abstraite. Nous pourrions même dire, tout simplement, qu'il n'y a pas d'intention de représentation lorsque je produis. S'il y a une assimilation à une représentation, elle est fortuite et ne surgit qu'après le travail, dans l'œil du regardeur.

1.2.2. Quand la matière traduit le corps

La terre est une matière émouvante, avec une relation au corps très forte. D'ailleurs, elle est une sorte d'incarnation de la matérialité absolue pour moi. Les mains sont en prises directes avec le matériau, le travaillent au cœur, le touchent, le palpent ; elles agissent et réagissent sous l'effet de la matière, de ses qualités physiques. Et, mon intérêt pour la forme organique n'est sans doute pas sans lien. N'est-elle pas une expression plus viscérale, plus immédiate et directe du corps, une représentation de l'intérieur d'un être ? Peut-on l'opposer à la forme géométrique, considéré comme produit de l'intellect, de la raison, du corps bridé par la conscience ?

J'ai plaisir à toucher la matière, parfois même pour ne rien produire. Henri Matisse écrit d'ailleurs : « Bientôt me vient, comme une révélation, l'amour des matériaux pour eux-mêmes. »³² La **matière** est **vectrice d'émotions**. D'abord, elle lie la vue et le toucher. Elle est « haptique »³³ : sa vision stimule d'avance notre toucher, et nous donne envie de la toucher. Egalement, elle sollicite l'odorat : l'odeur de la terre et de la pâte à modeler sont bien

³⁰ Stephen Wilson, *Art + Science*, traduction de Gilles Breton, Londres / Paris, Thames & Hudson, 2010, p.47.

³¹ Giovanni Joppolo, *Le matérialisme dans la peinture des années quatre-vingt*, op. cit., p.71.

³² Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p.13.

³³ Ces propos sont nourris du cours de Claire Le Jeune, formatrice à l'ESPE – Molitor, à Paris, le 8 octobre 2014, et ayant pour sujet « La matérialité ».

différentes, et n'ont pas la même sensualité, le même envoutement. Ces sensations peuvent parfois déranger, telle une odeur trop « chimique » qui semble piquer, et mettrait en méfiance d'un quelconque toucher.

Le corps est au centre des questionnements artistiques ; qu'il soit traité, avant le XX^e siècle comme objet de représentation ; ou plus tard comme sujet favorisant l'expression. Plus discrètement, il peut se manifester dans l'œuvre, sans y être intégrer aussi ostensiblement, par les indices qu'il y laisse : il peut être outil ou moteur du geste de l'artiste.³⁴

Giuseppe Penone, attaché aux formes et aux matériaux de la nature, est l'un des derniers artistes italiens issus de l'*Arte povera*³⁵. En 1978, il réalise la série des *Soffi*, « les souffles », dont le *Soffio 6* est conservé au MNAM. Ce dernier est un bloc de terre à échelle humaine, dans laquelle il moule l'empreinte de son corps, jusqu'à réaliser un négatif de l'intérieur de sa bouche. Cette masse de terre, présentée cuite, a la forme d'une goutte d'eau, la partie la plus évasée étant sa base. La surface de la matière est volontairement laissée brute, naturelle : il y a une perception évidente du matériau terre pour ce qu'il est, d'une façon primaire.

Penone développe ici une représentation du corps sans le corps. Le travail de l'artiste consiste à rendre visible le souffle, l'immatériel, à solidifier l'impalpable, la vie. Il s'inscrit dans la démarche de l'*Arte povera*, dont les protagonistes, en plus d'utiliser des matériaux dits pauvres, « utilisent un langage métaphorique qui renvoie à la nature, à l'histoire ou à la vie contemporaine. »³⁶ Il dit à propos des *Soffi* :

« Avec les *Souffles* sculptés, je voulais à nouveau réaliser quelque chose de mythique. Rendre solide ce qui est immatériel, comme le souffle, c'est une contradiction, et la contradiction est toujours un élément excitant, qui stimule l'imagination. »³⁷

L'œuvre est une trace, celle du corps ; un ancrage matériel, celui de la terre ; et le résultat d'une action passée, celle de l'artiste. Ainsi, à la fois ancré dans une matérialité primaire due au médium, il s'en échappe grâce à l'immatérialité qui réside dans l'empreinte et la contre-

³⁴ Ces propos sont nourris du cours de Mélanie Perrier, formatrice à l'ESPE – Molitor, à Paris, le 25 septembre 2014, et ayant pour sujet « Le corps dans les arts plastiques ».

³⁵ Robert Atkins, *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, op. cit., p.48-49.

« [...] le terme d'*Arte povera* s'applique exclusivement aux artistes italiens qui ont participé sous son égide [Germano Celant, années 1960] à une suite de manifestations collectives ».

³⁶ Robert Atkins, *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, op. cit., p.48-49.

³⁷ Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, (2007), 2008, p.353-355.

forme. De cette trace matérielle et immatérielle, il résulte une grande force poétique, qui évoque la chair et son évanescence, le souffle de la vie.

1.2.3. Quand la matière stimule l'esprit

Le contact avec la matière stimule non-seulement le corps, mais également la mémoire. Le corps ayant répété certains mouvements, face à un élément déclencheur signifiant, il réagit : il restitue l'enchaînement de gestes, et mêmes de « micro-gestes » parfois subtiles, qu'il a « appris ». Il s'agit d'une même capacité qui est de l'ordre du corporel, du charnel, du sensible. Même s'il existe un travail intellectuel en amont, c'est l'élan final du corps entraîné que l'on retient, sautant alors l'étape de visualisation mentale.³⁸

J'aurais aimé développer d'avantage cette partie sur le corps et la perception du sensible. Cependant, considérant la dernière tournure qu'a prise ce mémoire, elle paraît moins pertinente. Voici toutefois quelques articles consultés à ce sujet :

COQUET Michèle, « Savoir faire et donner forme, ou ce qu'il advient lorsqu'on façonne une œuvre », dans Histoire de l'art et archéologie, Paris, INHA / Musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 29 juillet 2009, consulté le 11 novembre 2014. - URL : <http://actesbranly.revues.org/90>

GUÉRIN Michel, « Le geste de penser », Appareil n°8 (revue en ligne sur <http://appareil.revues.org/>), 2011, [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 16 novembre 2014. - URL : <http://appareil.revues.org/1338>

INAGA Shigemi, « La blessure créatrice entre poterie et sculpture », Images Re-vues n°4 (revue en ligne sur <http://imagesrevues.revues.org/>), 2007, [En ligne], mis en ligne le 1er janvier 2007, consulté le 11 novembre 2014. - URL : <http://imagesrevues.revues.org/156>

MADELAINE-DUPUICH Carole, « L'art-thérapie ou une pratique du geste comme un art des poupées russes », Appareil n°8 (revue en ligne sur <http://appareil.revues.org/>), 2011, [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 11 novembre 2014. - URL : <http://appareil.revues.org/1335>

RIBAULT Patricia, « Du toucher au geste technique : la "technè des corps" », Appareil n°8 (revue en ligne sur <http://appareil.revues.org/>), 2011, [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 16 novembre 2014. - URL : <http://appareil.revues.org/1315>

Selon Henri Moore, la sensation du matériau est ce qui doit guider prioritairement l'élaboration d'une sculpture³⁹. En somme, le travail du volume et de la tridimension serait basé sur l'intuition et la perception par le corps, plutôt que sur la réflexion – même si la raison agit toujours de manière inconsciente. Henri Focillon, historien de l'art médiéval, écrit que ce sont ses mains qui semblent solliciter son esprit :

³⁸ J'ai longtemps pratiqué la musique, et en particulier le clavecin. L'apprentissage d'un morceau comporte une première phase intellectuelle : déchiffrer la partition, repérer les difficultés, réfléchir au doigté approprié, et s'entraîner par la répétition. A force de répéter, cet apprentissage passe dans une seconde phase, plus sensible et corporelle : il s'agit là de travailler sa sensibilité, à la fois tactile et auditive, ainsi que sa posture corporelle, pour des questions d'expressivité et de confort. Je serai bien incapable, de tête, de restituer une partition entière. Pourtant, lorsque je place mes mains dans la position de départ d'un morceau étudié, je me laisse guider par celles-ci, presque tout du long. Mon professeur appelait cela « la mémoire des mains ».

³⁹ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op. cit., p.126.

« J’entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d’amitié. Au moment où je commence à l’écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l’entraînent. [...]Elles sont presque des êtres animés. Des servantes ? Peut-être. Mais douées d’un génie énergétique et libre, d’une physionomie – visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. »⁴⁰

Dans le cas du praticien, qu’en est-il de sa maîtrise du matériau et de son savoir-faire ? Comment se concilient maîtrise et intuition, dans ce dialogue entre la main et l’esprit ?

1.3. Matière expérimentale

1.3.1. Matière en jeu

La matière met en jeu un certain nombre de « forces contradictoires ». D’abord brute, puis manipulée par l’homme, elle est empreinte de tensions entre nature et culture, entre naturel et modifié, entre primaire et sophistiqué. Egalement, elle met en exergue « l’absence de contrôle et le métier » et « la spontanéité et la lucidité » du praticien. Il y a, de la part de l’artiste, une intuition qui se base sur la sensation donnée par la matière, et un contrôle qui se base sur sa raison : un mélange de « moments physiques / psychiques ».

Avec la matière, ce qui se joue est « entre forme et informe », entre le contraint et le laissé-naturel. Cela reprend la dualité énoncée dans une partie précédente entre le minéral et l’organique. Aussi, malgré le matériau-terre dont sont faites mes productions, l’absence de cuisson les rend vulnérables. On peut y voir une dialectique entre solidité et fragilité.⁴¹

Cette pratique de la matière amène à un jeu. « Jouer avec » et « jouer contre » sont des approches qui peuvent sembler contradictoires, mais qui se complètent et cohabitent. Il est possible de « jouer avec », en se laissant guider par la matière, en travaillant de concert avec elle. Les formes, le traitement des volumes et des textures viennent naturellement. Ils semblent inspirés directement de la matière elle-même et en font ressortir les propriétés. Il est également possible de « jouer contre », en contraignant la matière, en lui imposant des formes « contre-nature », voire en la travestissant, en la faisant passer pour autre. Dans le cas d’une pièce d’argile, sa surface peut être travaillée, de manière à laisser visibles les grains qui la constituent, ou de l’égrainer pour les faire ressortir d’avantage, ou encore de la polir pour les estomper.

⁴⁰ Henri Focillon, *Eloge de la main*, op. cit., p.3.

⁴¹ Pour l’ensemble des citations des deux paragraphes :

Giovanni Joppolo, *Le matiérisme dans la peinture des années quatre-vingt*, op. cit., p.40.

Une dernière approche peut être « s'en jouer ». Elle revêt alors une valeur de détournement. Elle peut simplement se traduire par une introduction de poésie et de liberté dans un contexte en apparence austère et normé – comme l'expérimentation scientifique – ou un décalage entre l'objet matériel produit et son mode d'exposition.

1.3.2. Matière en expérience

Suite à mes premiers essais de septembre, j'ai pris note dans un carnet de diverses idées d'expérience, dont en voici trois. La première, « Ce que je vois, à l'écoute » : il s'agirait de mettre en relation un échantillon avec un son. Etant musicienne, je pensais produire un son au clavecin ; puis d'en retranscrire le ressenti, en le traduisant dans la matière. La seconde, « Que fait la goutte d'eau ? » : elle consisterait à faire des tests de gouttes tombant sur la terre crue. Les variations se feraient au niveau du temps d'intervalle entre les gouttes, du taux d'humidité de l'argile, et de la nature du liquide employé – eau, eau de Javel, huile, acétone, etc. La troisième, « Impressions géométriques » : des échantillons avec des formes géométriques seraient réalisés, allant à l'encontre de ce que je fais d'ordinaire. L'habitude en sciences est de vérifier ses hypothèses. Or, parmi ces objectifs que fixés, je n'en ai réalisé aucun.

Pourquoi, dans le processus artistique, ne réalisons-nous pas toujours ce qui était fixé à l'origine ? Pourquoi dévions-nous de notre trajectoire, lorsque nous créons ? Le hasard m'a guidé vers d'autres choses. Sans doute, mon environnement et mes activités ont influencé mes pensées, et m'ont naturellement guidé vers des recherches différentes⁴².

1.3.3. Matière(s) à fusionner

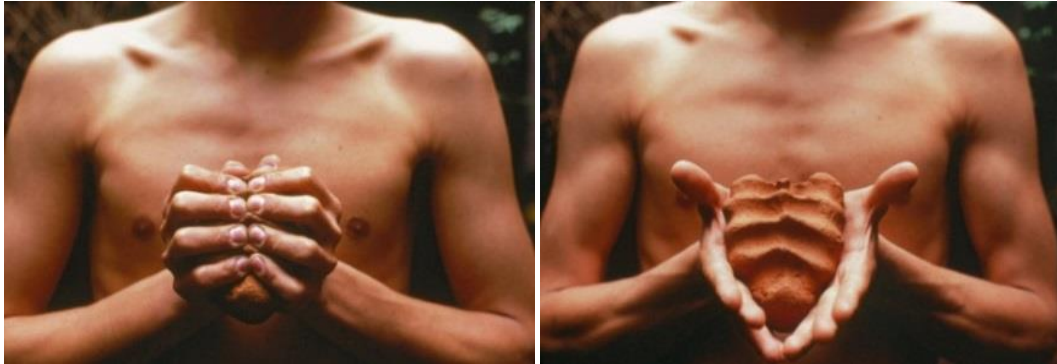
Gabriel Orozco travaille une grande diversité de médiums : photographie, objets trouvés, dessins, sculptures, modelages, etc.⁴³ Il s'inscrit dans l'*Arte povera*, en étant proche d'une mouvance de celle de Giuseppe Penone, affichant une **proximité au matériau et à la nature**. Il transparaît de ses œuvres une conscience de la matière et « du flux du vivant »⁴⁴. Il semble parvenir à capter le potentiel d'un matériau ou d'un objet, à en saisir la nature, puis, par d'infimes transformations, à le sublimer⁴⁵. C'est le cas de son travail, qui existe à la fois au

⁴² Ainsi, le moment où j'ai réalisé la série *Autour du fil* correspondait à une période où je tricotais pour mes loisirs.

⁴³ Alfred Pacquement, « Préface », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco*, [catalogue de l'exposition de New York, Museum of Modern Art, du 13 décembre 2009 au 1er mars 2010 / Bâle, Kunstmuseum, du 18 avril au 10 août 2010 / Paris, Centre Georges Pompidou, du 15 septembre 2010 au 3 janvier 2011 / Londres, Tate Modern, du 19 janvier au 2 mai 2011], Paris / New York, Centre Georges Pompidou / MoMA, 2010, p.15.

⁴⁴ Christine Macel, « L'art comme réceptacle de la vie », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *ibid.*, p.16.

⁴⁵ Alfred Pacquement, « Préface », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *ibid.*, p.15.



Gabriel Orozco, *My Hands Are My Heart*, 1991

deux épreuves cibachrome, chacune 22,8 x 33 cm, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York ,
© All images Gabriel Orozco.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/early-adventures>



Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992

épreuve chromogénique, 40,6 x 50,8 cm, © All images Gabriel Orozco.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/early-adventures>

travers d'un objet en volume et de deux photographies, *My Hands Are My Heart*, de 1991. Au moyen d'une simple boule d'argile et de la pression des mains de l'artiste, il témoigne d'une action minimale, presque humble. L'impact est cependant fort et chargé de **poésie**. L'œuvre, simple et complexe, interroge le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, la réaction du matériau face à l'empreinte du corps. Cela s'explique par le fait qu'Orozco « envisage le corps à la fois comme instrument de mesure et partie intégrante du processus qu'il observe. »⁴⁶

La sensation du matériau, décrite par Henri Moore, peut être « orientée dans de le sens de l'hétérogénéité ou vécue dans son unicité »⁴⁷. Cela peut s'illustrer par un assemblage de matériaux hétéroclites trouvés, comme chez Bernard Pagès⁴⁸.

Gabriel Orozco travaille également à partir de matériaux **collectés**. Mais il y a, dans ses productions, quelque chose qui se rapporte plus à l'**alchimie**, à l'**expérience pseudo-scientifique** qui entremêle des matières *a priori* inaccordables. *Yielding Stone*, née d'une performance réalisée en 1992 dans les rues de Mexico, en témoigne. Il consiste en une boule géante de plastiline, du poids de l'artiste. Roulé sur la chaussée, des résidus s'y sont agglomérés et des reliefs s'y sont empreints⁴⁹. Avec l'avancement de ce périple, la boule devient un conglomérat de matières et de matériaux, un assemblage d'éléments hétérogènes maintenus en cohérence par les qualités de la plastiline, un collage aléatoire et étonnant. Cette pièce manifeste un ancrage multiple ; d'une part, au mouvement, à l'éphémère et au précaire. D'autre part, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, elle s'inscrit « dans le **bricolage**, et finalement dans l'invention d'un ordre fragile qui s'adapte à des circonstances données. »⁵⁰ L'artiste réalise ainsi des œuvres tridimensionnelles, « dans une démarche d'expérimentation attentive au processus ou à de possibles combinaisons. »⁵¹

Ainsi, la matière, outre pour ses qualités sensuelles et organiques, peut être le lieu de l'expérimentation artistique. Elle est le support qui permet au praticien de poser une méthode scientifique. Par sa relative plasticité, elle est aussi un terrain fertile aux « expériences alchimiques » et au bricolage.

⁴⁶ Christine Macel, « L'art comme réceptacle de la vie », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco, op. cit.*, p.18.

⁴⁷ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, op. cit.*, p.126.

⁴⁸ Jean-Yves Bosseur, *ibid.*, p.129.

⁴⁹ Miguel González Virgen, « Of games, the Infinite and Wolrds. The Work of Gabriel Orozco », 2003, dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco, op. cit.*, p.96-97.

⁵⁰ Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, p.70-71.

⁵¹ Christine Macel, « L'art comme réceptacle de la vie », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco, op. cit.*, p.16.

2. Le scientifique comme processus artistique

L'art et la **science** apparaissent comme deux domaines diamétralement opposés : l'un serait basé sur l'imaginaire, la poésie, et l'expression d'un individu⁵² ; alors que l'autre serait fondé sur la rigueur, la norme, et l'objectivité universelle⁵³. Cette considération apparaît bien trop manichéenne, d'autant plus que les « termes "science" [...] et "art" demeurent rétifs à toute définition précise et leur distinction donne souvent lieu à des débats infinis. »⁵⁴ Il apparaît nécessaire de « [...] se libérer des œillères appauvrissantes de leurs disciplines respectives. »⁵⁵

2.1. La méthode scientifique dans l'art

2.1.1. L'art et la science : entre rejet et attraction

Il se trouve des similitudes entre ces deux branches, notamment dans les processus intellectuels des artistes, auteurs, théoriciens et chercheurs. On ne manquera pas de constater la passion enflammée qui anime certains scientifiques pour leurs recherches, très proche de la passion artistique. Dans un même ordre d'idée, les **tests** et expériences réalisés en science, peuvent s'apparenter aux essais et aux ratages en art : l'**erreur** n'est pas un échec, elle est simplement « l'énoncé d'une conclusion qui ne correspond pas à la réalité. »⁵⁶ Elle « peut être source de bénéfices »⁵⁷ et d'apprentissages, soit parce qu'elle permet à son auteur de rejeter

⁵² CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « art ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/art>

L'art correspond « à une vision, à une conception propre à l'artiste ». Il est « Considéré comme un absolu. »

⁵³ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.7.

« On considère généralement la science comme une tentative de comprendre les phénomènes naturels à l'aide de la méthode scientifique, laquelle implique l'observation, la formulation d'hypothèses puis la mise en œuvre d'expériences afin de les tester ; ensuite sont tirées des conclusions qui les confirment ou les modifient. » La science « est fondamentalement liée au cycle de la théorie, de l'observation, de la mise à l'épreuve et de la révision. Les scientifiques aspirent par ailleurs à l'objectivité radicale et veulent rester libres de toute pression socio-politique – en d'autres mots d'éliminer les partis-pris personnels et soumettre toute découverte à des tests répétés et à une vérification indépendante. »

⁵⁴ Stephen Wilson, *ibid.*, p.7.

⁵⁵ Stephen Wilson, *ibid.*, p.6.

⁵⁶ Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *L'Erreur*, [actes du colloque de Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 7 septembre 2002], Paris, P.U.F., 2002, p.7 :

Claude Combes, professeur en biologie animale à l'Université de Perpignan.

⁵⁷ Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *ibid.*, p.8 :

Claude Combes, professeur en biologie animale à l'Université de Perpignan.

un ensemble de paramètres, dont il considère le résultat comme mauvais ; soit parce qu'elle est source d'étonnement et de nouvelles pistes prolifiques à explorer.

Opposés et semblables en différents points, l'art et la science se complètent. Mieux que cela même, ils peuvent s'émuler l'un l'autre, à condition qu'on ne les cloisonne pas. « Moteurs jumeaux de la créativité dans toute la culture dynamique, l'art et la science sont généralement considérés comme étant aussi opposés que le jour et la nuit. Il s'agit là d'une grave erreur. Séparer la curiosité, la recherche et la connaissance en compartiments spécialisés conduit inévitablement à la stagnation culturelle. »⁵⁸ Ainsi, les scientifiques seraient appeler à sortir de leurs champs de recherche traditionnels ; dans le même temps, les artistes, à aborder la question de la recherche scientifique et technologique⁵⁹.

« A partir du XXe siècle, la définition traditionnelle de l'art a dû être élargie du fait que les artistes se sont mis à travailler sur des médiums, des concepts et des contextes non artistiques. »⁶⁰ Les anciens médiums sont mixés avec les nouvelles technologies, les œuvres sont des hybrides d'installation, de performance, de happening et de land art, et les frontières entre les domaines artistiques – tels que la musique, le cinéma, ou le théâtre – sont de plus en plus floues.

La rencontre de l'art et de la science n'est pas une spécificité des XXe et XXIe siècles. En effet, elle préexiste déjà dans le passé. « Les époques dans lesquelles l'art et la science entretenaient une relation dynamique ont souvent été des périodes clé, caractérisées par une grande productivité culturelle. »⁶¹ Citons les peintures pariétales préhistoriques, qui illustrent déjà des « recherches dans les domaines de la zoologie, de l'anatomie et de la physiologie »⁶². Au XVIe siècle, Léonard de Vince réunit dans des carnets des esquisses anatomiques et des projets d'inventions technologiques. Plus tard, aux XVIIe et XVIIIe siècles, l'estampe documentaire scientifique permet de faire progresser les techniques de l'estampe, afin

⁵⁸ Stephen Wilson, *Art + Science*, *op. cit.*, p.6.

⁵⁹ Stephen Wilson, *ibid.*, p.6.

Egalement, le dispositif pédagogique de *La main à la pâte* vise à un apprentissage dans le cadre scolaire, depuis l'école primaire, des sciences et des lettres conjointement. On peut toutefois regretter qu'il ne soit pas fait mention des arts visuels ni des arts plastiques.

Le site de *La main à la pâte*, URL : <http://www.fondation-lamap.org/fr>

Le site de l'action du gouvernement, URL : <http://www.education.gouv.fr/cid54820/la-main-a-la-pate.html>

⁶⁰ Stephen Wilson, *ibid.*, p.8.

⁶¹ Stephen Wilson, *ibid.*, p.13.

⁶² Stephen Wilson, *ibid.*, p.13.

d'apporter plus de précisions aux représentations faites ; et de faire progresser la recherche scientifique, en favorisant une diffusion de qualité des dernières découvertes.⁶³

La culture et les différentes pratiques qui environnent un artiste peuvent l'influencer : et parmi elles, la science. Stephen Wilson illustre ce phénomène par deux exemples. Le premier est l'émergence de la photographie dans les années 1800, qui incite les artistes, sans le savoir, à produire un art non représentatif, même s'ils ne pratiquent pas avec le médium photographique. Le second est la recherche scientifique actuelle, au XXI^e siècle, qui influence certains artistes, mêmes ceux travaillant des médiums traditionnels.⁶⁴

Il existe plusieurs façons pour les artistes d'aborder la science.

« Certains célèbrent la curiosité des chercheurs et leurs avancées dans la compréhension de la nature de la vie et dans leurs interventions sur le sujet ; d'autres, adoptant un point de vue critique, utilisent l'art pour explorer la face obscure de l'exubérance scientifique et pour déconstruire des hypothèses non validées sur la façon dont la science conceptualise, visualise et opère. Certains artistes ont acquis une formation scientifique suffisante pour leur permettre de s'aventurer sur leurs propres voies de recherche, pendant qu'un certain nombre d'autres ne s'intéressent à la recherche que pour identifier les problèmes et générer des discours à l'aide de techniques traditionnelles telles que la peinture ou la sculpture. »⁶⁵

Il y a toutefois une nuance à apporter quant à ma pratique. Je n'utilise pas la science dans le sens où j'utilise ses technologies ou ses sujets de recherche. Cette tendance de l'art, qui exploite la dernière technologie développée et s'intéresse aux sujets de recherche de la science – un art donc réellement hybridé avec la science et la technologie – n'est pas le sujet de ce mémoire.⁶⁶ Je l'utilise dans le sens où **je m'inspire de ses processus d'expérimentation et de ses modes présentation des échantillons**, justement produits à partir d'expérimentations. De la même façon, « Les artistes peuvent souhaiter ajouter une

⁶³ Ces propos sont nourris des cours de Pascale Cugy, intervenante à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, à Paris, d'octobre 2013 à juin 2014, et ayant pour sujet « L'estampe, du XVII^e au XIX^e siècle ».

⁶⁴ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.13.

« Les théoriciens de la culture estiment que les artistes sont inévitablement influencés par l'ensemble des éléments de leur époque, parmi lesquelles bien entendu la science, même si ce lien n'est pas explicitement souligné dans leur travail. »

⁶⁵ Stephen Wilson, *ibid.*, p.20.

⁶⁶ Stephen Wilson, *ibid.*, p.9.

Concernant cette tendance de l'art, sa « proximité avec les disciplines scientifiques et assimilées permet facilement de lui refuser le statut artistique au motif qu'il appartiendrait à ces domaines-là. » L'auteur cite à ce propos la revue *Leonardo*, publiée aux Etats-Unis, par MIT Press, et qui « s'emploie depuis quarante ans, selon son site Web, "à promouvoir et diffuser des travaux à la croisée des arts, des sciences et de la technologie et à encourager et stimuler la collaboration entre artistes, scientifiques et techniciens." » On y trouve des exemples de travaux d'artistes, qui expérimentent « de générer du son à partir des propriétés électriques des os ou d'utiliser des bactéries photosensibles dans des performances. »

dimension critique dans la façon d'aborder la recherche et introduire des objectifs entièrement nouveaux. »⁶⁷

Stephen Wilson déplore le peu de rencontre qui peuvent exister entre l'art et la science.

« Cela est peut-être dû au fait que la science n'étant pas considérée comme partie intégrante de la culture et passant pour une discipline confinée à un petit cercle de spécialistes, les artistes, dans leur majorité, l'ignorent. Un paradoxe s'est ainsi développé puisque, en dépit du fait que les sociétés sont aujourd'hui largement définies par leurs capacités scientifiques, le monde de l'art, qui est le miroir d'une société, n'a jusqu'à présent livré que très peu de commentaires à ce sujet. [...] Tôt ou tard, l'artiste devra pourtant relever le défi consistant à représenter et à commenter ce qui constitue les fondements de l'existence humaine. »⁶⁸

Bien sûr, par ma pratique, je n'ai pas la prétention de révolutionner les relations entre art et science. Toutefois, je me dois de dire que je porte un intérêt à cette relation, parfois mise de côté en raison de l'*a priori* quant à la « sur-objectivité » et la dureté présumée de la science.

2.1.2. Contrainte et création : Comment naît le protocole artistique

Se croire égarer... Dans l'impasse artistique ?

« [...] le terme « erreur » vient du latin *errare* qui signifie errer, se promener sans savoir où l'on va, mais cela ne signifie pas qu'on n'arrivera pas quelque part. »⁶⁹ D'abord hésitante et sceptique quant à l'emploi de mes échantillons comme d'un travail abouti, je pensais m'engouffrer dans une voie sans issue. Mais réinventer à partir d'une base préexistante, dans des situations de perturbations, n'est pas anormal : c'est la manifestation de ce qui est propre à tout organisme qui cherche à s'adapter⁷⁰. Ce que j'avais cru être un égarement, s'est avéré bénéfique⁷¹.

Le trajet artistique n'est pas simple et sans détour. Les idées se transforment au contact de la matière. Le projet évolue, les concepts entraînent d'autres concepts. D'ailleurs, l'un des aspects terribles de la rédaction d'un mémoire, est que les nombreuses lectures entraînent un

⁶⁷ Stephen Wilson, *Art + Science*, *op. cit.*, p.11.

⁶⁸ Stephen Wilson, *ibid.*, p.86

⁶⁹ Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *L'Erreur*, [actes du colloque de Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 7 septembre 2002], Paris, P.U.F., 2002, p.99 : Jean-François Mattéi, professeur de philosophie à l'Université de Nice-Sophia Antipolis.

⁷⁰ Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *L'Erreur*, *op. cit.*, p.94 : Claude Combes, professeur en biologie animale à l'Université de Perpignan.

⁷¹ Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *ibid.*, p.7-14 :

Claude Combes, professeur en biologie animale à l'Université de Perpignan, y développe en quoi « l'erreur peut être source de bénéfices », en art comme en sciences.

amoncellement d'idées à tester dans sa pratique, mais impossibles à réaliser dans le laps de temps restreint. Si l'on devait toujours aller au fond des choses, ceci amènerait incorporer ces nouvelles idées à sa pratique, à lire de nouveau pour documenter ses écrits... et ainsi de suite.

Le sentiment d'être dans l'erreur peut naître d'un ressenti de la contrainte : trop faible, et l'on se perd ; trop fort, et l'on ne peut réussir à passer outre. Or, de la même façon que l'erreur sert l'apprentissage, la contrainte peut faire progresser en appelant au dépassement. Gabriel Orozco préfère un lieu de travail modeste et étroit, mais dans lequel, pour des raisons économiques évidentes, il peut se consacrer pleinement à son art. En acceptant ainsi les contraintes de cet espace restreint, il développe une pratique plus adaptée à son nouvel environnement⁷². Les contraintes orientent les productions.

La contrainte... Un moteur possible ? ⁷³

La contrainte et la création, bien que paradoxaux en apparence, se complètent et s'émulent l'un l'autre. Contraindre peut être synonyme de serrer, presser, mettre à l'étroit ; c'est aussi obliger ; soumettre à l'effort, empêcher, diminuer. La contrainte peut s'exprimer à différents niveaux :

- telle qu'elle, comme une limite, un cadre, une norme, une consigne ; c'est un but à atteindre ;
- ressentie, en tant que difficulté, tension et mise en tension, frustration, saturation ou encore censure ;
- et qui appelle au dépassement, à la transgression, à l'audace, au détournement ; c'est une limite à franchir.

Dans le cadre de l'art, elle peut se placer en différents endroits, tant à l'extérieur de la personne qui pratique – il peut s'agir d'un groupe ou d'un environnement – qu'à l'intérieur de celle-ci. Elle peut aussi être subie – à cause d'un manque d'argent, ou d'espace –, acceptée, ou choisie – dans le cadre d'un protocole de création par exemple.

⁷² Ann Temkin, « L'atelier ouvert », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco, op. cit.*, p.29.

⁷³ Ces propos sont nourris du cours de Claire Le Jeune, formatrice à l'ESPE – Molitor, à Paris, le 2 octobre 2014, et ayant pour sujet « La relation entre contrainte et création ».

La contrainte ouvrant ainsi la voie à l'expérimentation, à la recherche, à la prise de risque ; les artistes qui l'exploitent comme stimulant à leur création sont nombreux. La contrainte canalise la création, lui donne un sens, la pousse dans ses retranchements et l'artiste avec.

Lorsque la **contrainte est paramétrée**, la démarche qui en résulte est analogue à celle d'un **scientifique en laboratoire** de recherche.

Si Claude Monet « se contraint » à peindre une même meule de foin à différents instants, différentes heures, différentes saisons et en variant le point de vue ; c'est pour pousser plus loin l'exploration des effets de la lumière et de ses infimes variations, selon le temps, sur un même objet. De même chez Simon Hantaï, un processus se répète, avec des paramètres bloqués et d'autres laissés libres. Ces derniers dans leur variation créent la surprise, l'accident. Cette démarche de travail a pour effet de neutraliser les paramètres réglés à l'avance et voulus toujours identiques ; et permet, à force d'expérimentations, de se focaliser sur les variables. Roman Opalka va au-delà de cette démarche d'appartenance à la recherche scientifique, par sa série *Détail*, débutée en 1965, avec un protocole strict sans aucune variation aléatoire possible.

Ceci n'aurait sans doute pas eu lieu sans l'expansion et l'importance croissante des sciences dans notre culture. Par leur visibilité accrue, elles influencent les modes de pensée, *a fortiori* ceux des artistes. « Les sciences ont apporté d'immenses contributions aux nouvelles catégories de la pensée, aux techniques de recherche, aux théories et aux corpus de connaissance. »⁷⁴

La contrainte mène, et cela s'exprime particulièrement dans le cas de mon travail, à une réflexion particulière sur la création et ce qu'il en suit, à savoir le transport et l'exposition.⁷⁵

2.1.3. *Les premiers jalons du protocole*

Ma pratique tourne autour d'enjeux récurrents :

- observer, étudier, analyser ;
- expérimenter ;

⁷⁴ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.6.

⁷⁵ Cet aspect de ma pratique, la contrainte du mode d'exposition, sera traitée plus en détails dans la 3^{ème} partie.

-
- rester concentrée et être minutieuse – mon goût du travail manuel, des choses fines, « bien faites », longtemps travaillées, et fourmillantes de détails⁷⁶ ;
 - et se renouveler.

En parallèle, j'aspire à sortir d'une concentration solitaire et à entrer dans quelque chose de plus ludique, de plus interactif.

Ces éléments, en apparence non fondamentaux, sont en réalité à l'origine en quelque sorte de la voie que je vais donner à mes expérimentations et à leurs protocoles correspondants.

Mon travail, à l'origine basé sur la terre, s'est à cette occasion ouvert à d'autres matériaux à modeler. Argile et pâte polymère en sont les médiums. La première série, constituée au total de vingt échantillons, a débuté en utilisant des restes de pâtes Fimo ®⁷⁷ ; ce qui explique la diversité des coloris utilisés. Toutefois, je ne souhaite travailler qu'avec des couleurs minérales et proches d'un imaginaire naturel : blanc, beige, gris, bleu marine, vert sapin, ocre brun, couleur chair – les noms des couleurs elles-mêmes évoquent d'ailleurs la nature, minérale et organique. Ces premiers essais sont basés sur la volonté de créer des effets de textures et de matières. Ils se présentent de manière désorganisée et libres : de nombreuses couleurs, et des essais d'effets variés. Aussi peu inscrits dans une continuité qu'ils puissent paraître, ces échantillons libres n'ont pas été inutiles. Avec cette première série sont venues les premiers questionnements sur la relation du visuel au réel et au charnel. Quel est l'impact et l'influence de la couleur sur le ressenti, par rapport à la forme, aux textures, et notamment à l'appréhension du toucher ? Est-on influencé, lors de la réalisation, par la couleur du matériau, pour son travail de la forme – le blanc induirait des formes minérales par exemple ? Est-on influencé aussi, lors de l'observation du travail final – pour une même texture, la couleur verte me ferait voir de la mousse et la couleur blanche de la moelle ?

⁷⁶ Ma minutie est en partie liée à ma formation en Conservation-Restauration, puisqu'elle est un des impératifs du restaurateur consciencieux. Mais ce n'est pas cette formation qui m'a fait devenir minutieuse, c'est ma minutie préexistante qui m'a poussée à choisir cette formation. J'aime m'attacher aux détails. Pour donner une estimation, la partie en pâte polymère d'*Autour du fil* a été réalisée en cinq heures environ. C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles je ne réalise pas de grandes pièces. Habitée à travailler en « format réduit », j'ai le sentiment que des productions aux dimensions plus importantes ne m'iraient pas, que je ne saurais pas comment les aborder, que ce serait interminable, et que je m'y perdrais presque.

Cela étant, on peut contester mon propos en prenant l'exemple de Ron Mueck : ses sculptures, parfois gigantesques, n'empêchent pas la minutie, et réciproquement.

⁷⁷ La pâte Fimo ® est une pâte à modeler polymère, distribuée par le fabricant allemand Staedtler ®. Elle a la particularité de durcir par cuisson à basse température, dans un simple four de cuisine. Sans cuisson, elle reste modelable, même au bout de plusieurs mois de stockage, après l'ouverture de son emballage.

Site internet de Staedtler ® URL : <http://www.staedtler.com/en/company/tradition-and-innovation/fimo-and-marsclay/>

Cette première expérimentation m'invite à poser les premières bases de mon travail sur les échantillons, notamment leur forme et leur format.

Pour ma première série, j'ai débuté en donnant aux huit premiers « échantillons » des formats variés (rectangulaire, circulaire, proche d'une boule, plus ou moins aplatie), mais toujours de petite taille. Petit à petit, un format unique s'est imposé : un disque d'environ 3 mm d'épaisseur et de 40 à 45 mm de diamètre. J'ai d'ailleurs fini par mettre au point une préparation « à la chaîne » : une fois plusieurs disques prêts, je peux me consacrer librement et sans interruption à la partie « intervention créative ». Ces premiers essais sont basés sur la volonté de créer des effets de textures, de motifs et de matières. Ils se présentent de manière désorganisée : de nombreuses couleurs, et des essais d'effets variés.

Vers novembre, je pose les bases caractéristiques à respecter :

- des couleurs de type minéral : blanc, beige ou gris ;
- dans un matériau à modeler : pâte Fimo®, argile, ou tout autre pâte modelable ;
- une forme : disque, qui renvoie à la boîte de Pétri utilisée en sciences;
- et un format : petit.



M.G., Travail de la terre à la plaque, et découpe des échantillons selon un gabarit

La forme est susceptible de changer selon l'expérimentation. Quant au format, en réalité, il n'importe pas réellement ; ce qui compte avant tout est la quantité du matériau utilisé, qui doit varier le moins possible. Ainsi, même si cela n'en a pas l'air, la même quantité de matériau est utilisée dans les échantillons d'*Autour du fil* (sauf celui de tissage).

2.2. Pratique manuelle et bricolage intellectuel

2.2.1. La restauration : Une démarche plus scientifique qu'artisanale

Ma pratique s'est formée d'après mes expériences passées. L'une des plus marquantes est la formation que j'ai reçue, d'octobre 2008 à juin 2012, en Conservation-Restauration⁷⁸. C'est une discipline qui, au cours des soixante dernières années, a été remodelée, repensée, notamment avec la structuration d'une déontologie professionnelle – comme cela existe par exemple en médecine – et l'instauration en 1967 d'une autorité au niveau mondial, qui est l'ICOM-CC (International Council of Museums - Committee for Conservation / Conseil International des Musées - Comité pour la Conservation)⁷⁹. C'est « peu après la Seconde Guerre mondiale, que la profession de conservateur-restaurateur, artisanale à l'époque, s'est muée en profession d'orientation plus académique. Le développement d'un cursus plus formel pour la formation des conservateurs-restaurateurs est allé de pair avec l'élaboration de directives éthiques et de codes déontologiques. »⁸⁰ Aussi, loin de s'apparenter à l'artisanat et aux métiers d'art, cette discipline se base avant tout sur l'histoire, l'histoire de l'art, l'archéologie, les sciences et la technologie. Cette volonté de privilégier un **raisonnement scientifique** – au sens le plus large du terme, qui englobe les sciences humaines et les sciences dites dures – se perçoit, dans le code déontologique :

« Considérant que notre but est de transmettre le patrimoine culturel matériel aux générations futures, tout en assurant son usage actuel et en respectant sa signification sociale et spirituelle, toute mesure prise et toute action menée découlent d'un processus décisionnel interdisciplinaire et inclusif, ce processus décisionnel comprend la documentation et la recherche (historique, d'histoire de l'art, scientifique ou technique) et tient compte des contextes passé, présent et futur du bien culturel [...]. »⁸¹

et dans les projets en transdisciplinarité menés ces dernières années :

« Au cours des dernières décennies, et ce, qu'ils travaillent dans une institution muséale ou privée, les restaurateurs se sont également vus de plus en plus impliqués dans des projets

⁷⁸ Il s'agit de la formation dispensée par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : une Licence de Préservation des Biens Culturels et du patrimoine (PBC), suivie d'un Master de Conservation-Restauration des Biens Culturels et du patrimoine (CRBC). N'ayant suivi cette formation qu'au niveau de la Licence, je n'ai pas le titre de conservatrice-restauratrice.

⁷⁹ ICOM-CC, « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel », [Résolution adoptée à la XV^e Conférence triennale de New Delhi, du 22 au 26 septembre 2008], Paris, ICOM-CC, 2008, [En ligne], mis en ligne le 11 décembre 2009, consulté le 17 mars 2015.
URL : http://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolution-terminologie-franais/?id=743#.VQhhRo6G_kV

⁸⁰ René Hoppenbrouwers, « Les formations en Conservation-Restauration et le développement de la profession », *CeROArt* n°9 (revue en ligne sur <http://ceroart.revues.org/>), 2014, [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 2014, consulté le 17 mars 2015.
URL : <http://ceroart.revues.org/3854>

⁸¹ ICOM-CC, « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel », *op. cit.*

multidisciplinaires et interdisciplinaires, en collaboration avec des historiens de l'art et des scientifiques, pour démêler des problèmes complexes liés à la préservation de notre patrimoine culturel. »⁸²

Bien que la conservation-restauration se revendique comme scientifique et non-artisanale dans sa méthode, les restaurateurs connaissent les techniques de l'artisanat, relativement à leur spécialité. En effet, le diagnostic d'un bien, sera d'autant plus certain, que ses techniques de fabrication sont connues. Science, technologie – au sens d' « un ensemble de techniques destinées à fabriquer des objets ou à accomplir des actions »⁸³ – et travail manuel dialoguent.

Je réinvestis, dans mes travaux actuels, plusieurs techniques artisanales assimilées lors de mes précédentes expériences : travail de la terre à la plaque, brunissage, tricot, etc.

Le brunissage⁸⁴ est une technique héritée de l'orfèvrerie. Il consiste à rendre lisse et brillante la surface d'un métal, en la frottant longtemps, d'un mouvement souple et régulier, avec un outil spécifique : le brunissoir, qui est traditionnellement une agate polie et emmanchée. L'expérience que j'ai de cette technique est assez particulière. Je l'ai apprise à la même période, dans deux contextes différents : dans une perspective de réinvestissement en restauration, sur dorure ; et dans une perspective de création libre, sur terre sèche.

Ne disposant pas d'agate, je le réalise à l'aide d'outils lisses en métal. Sur la terre sèche, ils laissent des résidus métalliques colorés. Ces derniers sont incrustés dans la surface de la terre, qui forme une sorte de pellicule dense, tassée par l'action répétée. Plus le brunissage est intense et long, plus la surface paraît miroitante, et plus il y a de résidus incrustés. Ceux-ci disparaîtront s'il y a cuisson, pour laisser une surface « miroir ».

⁸² René Hoppenbrouwers, « Les formations en Conservation-Restauration et le développement de la profession », *op. cit.*

⁸³ Stephen Wilson, *Art + Science*, *op. cit.*, p.7.

« La technologie, d'autre part, peut être définie comme un ensemble de techniques destinées à fabriquer des objets ou à accomplir des actions. Tout ce qui est élaboré par des humains pourrait être considéré comme de la technologie – la construction, l'écriture, la gouvernance, la peinture, la céramique. Toutefois, dans son acception populaire, le terme s'applique généralement à des applications plus récentes comme l'électronique ou la bio-ingénierie. Même le terme de « haute technologie » est ambigu ; un domaine de pointe à une époque peut devenir un champ d'activité très courant à la suivante. »

⁸⁴ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « brunissoir ».

URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/brunissoir>

En orfèvrerie, brunissoir : « Outil servant à brunir les métaux ».

L'article cite : Jacqueline Viaux, *Le Meuble en France*, Paris, P.U.F., 1962, p. 28. « En terme de doreur, brunir ne veut pas dire rendre brun, mais rendre lisse et en même temps donner un éclat et un brillant métallique. Brunir consiste donc à écraser les aspérités produites par la passure de la pièce au feu. On se sert d'outils appelés brunissoirs fabriqués autrefois en hématite (...) et maintenant en acier. »

J'utilise un couteau large et une cuillère en acier inoxydable, qui donnent des résidus noirs bleutés, ainsi qu'un bouton cuivré, qui donnent des résidus ocre rouge. Ces outils, je les ai trouvés, récupérés, recyclés, rafistolés, afin de m'en faire des outils de travail. En témoigne ce bouton, « emmanché » sur un bouchon de liège, à l'aide de fil de fer.



M.G., Mon nécessaire à brunir / Résultat du brunissage sur terre, au cuivre et à l'inox / Usure de l'outil cuivré

L'artisanat est un travail manuel. Et ce savoir-faire manuel, cette connaissance des matières et des matériaux, aboutit à une **aptitude à bricoler, à réaliser des assemblages** avec peu de choses, à « se débrouiller avec ce que l'on a ». Ce glissement est particulièrement visible dans la série *Autour du fil*. Pour les échantillons « tissés » et « tricotés »⁸⁵, j'ai d'abord réalisé des colombins de pâte, assez fins. L'action a ensuite été exécutée à l'aide de deux petites pinces de préhension, de type pince à épiler, pour une manipulation délicate et minutieuse. Dans cet effort de dextérité et de bon accomplissement du travail, on retrouve l'idée du métier d'art, comme en orfèvrerie ou en horlogerie.

Avec leur apparence de petites oboles rondes et soignées, mes échantillons n'en ont sans doute pas l'air, mais certains d'entre eux ont constitué de vrais défis techniques, qui ont nécessité une certaine astuce.

2.2.2. Bricolage, assemblage et alchimie

Il y a de la « débrouille », du **bricolé**, de l'**improvisé** dans ma pratique. Dans *Autour du fil*, le colombin cassait à chaque essai de tricot. Et cela était d'autant plus flagrant avec la terre : elle sèche et perd de sa souplesse, d'autant plus vite qu'elle est découpée en bandes minces. J'y ai donc incorporé des brins de laine, afin de le renforcer et de lui permettre de se

⁸⁵ J'ai un attrait particulier pour le tricot : il s'agit de créer un matériau à partir d'un fil. A la différence, d'autres arts du textile, comme la couture, consistent seulement à transformer un matériau déjà existant. Pour ce travail-ci, le tricot a été fait sur une maille, ce qui peut lui donner plus l'aspect d'une tresse. Mais il était difficile d'en faire plus : les mailles de pâte avaient tendance à se déformer et à se coller les unes aux autres, ce qui rendait la poursuite du tricot quasi-impossible.

maintenir même dans des conditions de torsions. Voyant cela, j'ai d'ailleurs poursuivi l'incorporation de laine dans d'autres échantillons de la même série, mais cette-fois en les aplatissant le plus finement possible pour mettre en valeur les brins. Je les ai appelés « vieille peau », en raison de leur apparence.

Claude Lévi-Strauss, dans son ouvrage *La pensée sauvage*, définit ce qu'est le bricolage ; cette activité qu'il qualifie de « première », au regard de la science plus théorisée. Dans son ancien usage, « bricoler » évoque une activité humaine – tels que le jeu et la chasse – qui aboutit à « un mouvement incident », soit un effet collatéral non envisagé. De nos jours, ce terme renvoie toujours à l'inattendu, mais il naît cette fois d'un ouvrage manuel.⁸⁶

Le bricolage peut ainsi être considéré comme symétriquement inverse à la science. A l'instar de l'homme de science, du spécialiste – nommé « l'homme de l'art » et « l'ingénieur » par Lévi-Strauss –, le « bricoleur » effectue une grande variété de tâches sans spécialité. Le premier se procure et use de matériaux et d'outils « à la mesure de son projet ». Le second élabore son projet selon les matériaux et les instruments à disposition, quitte à utiliser des moyens détournés pour composer avec ses éléments hétéroclites.

« [...] son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.⁸⁷

L'errance et l'opportunité peuvent être considérées comme des composantes supplémentaires du bricolage.

L'ingénieur interrogerait l'univers, soit un ensemble déjà formé. Le bricoleur recréerait un ensemble à partir de résidus de la culture humaine. Le premier est théorique, le second est empirique. Lévi-Strauss précise que la réalité n'est pas aussi tranchée, que l'un dialogue avec l'autre.⁸⁸

En réalité, je m'amuse du mélange des matières et des matériaux dans toutes mes séries : de la laine, de l'huile, de l'eau, de la colle, des morceaux d'orange... Le tout se fait dans une confrontation de l'argile au polymère, où sont assimilées des techniques parfois sans rapport évident avec le modelage. Cela brouille les pistes, suscite de l'interrogation sur ce qui

⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », dans *La pensée sauvage*, chapitre 1, Paris, Plon, 1962, p.26.

⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p.27.

⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p.29.

est présenté. Dans les *Tableaux*, les multiples pellicules de colle sur la terre semblent organiques, elles ressemblent à des peaux étranges, voire à des mues de serpent. Et leur semi-transparence suggère une fragilité, comme celle des ailes d'insectes.



M.G., Premier et second *Tableaux*, détails (pellicules de colle sur terre)

Est-ce seulement du bricolage ? Le CNRTL cite à ce propos :

« Ce tour d'esprit se révèle par l'aptitude aux jeux, la débrouillardise, l'aptitude à se tirer de difficultés complexes ou à tirer parti de moyens de fortune, l'aptitude à établir des plans, parfois le goût de fabriquer, de réaménager, le goût du bricolage. »⁸⁹

Au regard de la description précédente, mes productions semblent emprunter aussi à un autre domaine : l'alchimie.

L'alchimie est une pratique de recherche et d'expérimentation, que l'on considère à l'origine de la chimie actuelle⁹⁰. Elle est connue notamment pour servir, au Moyen Âge, la quête de « la composition d'élixir de longue vie [...] et la découverte de la pierre philosophale en vue de la transmutation des métaux vils en métaux précieux. »⁹¹ Avec l'alchimie, il y a donc l'idée de partir du matériau pauvre pour l'anoblir. Ne serait-ce pas le cas dans les arts ? N'est-ce pas la pratique de certains plasticiens, tels que Pablo Picasso, les artistes de la « mythologie personnelle » – comme Christian Boltanski, qui sera étudié plus loin – et de l'*Arte povera* – comme Giuseppe Penone et Gabriel Orozco déjà cités ? Charles

⁸⁹ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « bricolage ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/bricolage>

L'article cite : MOUNIER Emmanuel, *Traité du caractère*, Paris, Editions du Seuil, 1946, p.640.

⁹⁰ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « alchimie ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>

« L'alchimie a été une préparation à la chimie »

⁹¹ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « alchimie ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>

Baudelaire illustre par ses vers – mais ce n'en est pas la seule interprétation possible – ce rôle tenu par les artistes :

« [...]
Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »⁹²

D'autre part, dans le domaine du langage et de la poésie, l'alchimie – alchimie du verbe – désigne la transformation de la réalité brute en « fiction hallucinatoire ou/et poétique. »⁹³. L'alchimie des sens, ou encore l'alchimie amoureuse, indiquent une combinaison qui fonctionne, un mélange cohérent, même composé d'éléments hétérogènes : c'est la « solution », selon le sens donné en chimie. Là encore, c'est une voie empruntée par des tendances plasticiennes, notamment celles évoquées plus haut.

La pratique de l'alchimie a bien une base scientifique, puisque : « Au fil des siècles, les chercheurs [en science] ont étudié les caractéristiques [...] des différents éléments. S'inspirant de l'alchimie médiévale, ils se sont demandé comment combiner et transformer les matériaux. »⁹⁴ Mais elle présente aussi des aspects ésotériques. En effet, elle renvoie au miracle accompli par le personnage mi-scientifique mi-sorcier, qui fascine et qui intimide. Le terme d'alchimie peut aussi être utilisé de façon ironique, pour définir un bric-à-brac, un fourre-tout, un mélange hétéroclite.

Dans le fond, quelle différence significative existe-t-il entre l'alchimie, le bricolage et l'assemblage ? Serait-il correct d'affirmer que les trois se rejoignent, dans une pratique de la combinaison d'éléments, en tenant de domaines différents ? L'alchimie se rapporterait à la science, le bricolage à l'artisanat, et l'assemblage aux arts plastiques.

⁹² Charles Baudelaire, « Ebauche d'un épilogue pour la 2e édition », dans *Les Fleurs du mal*, chapitre « Appendice II. Autres pièces », relevé de variantes par Antoine Adam (1857-1861), Ebooks libres et gratuits, 2003, p.235-236.

[En ligne], mis en ligne sur le site de l'Académie de Nice, rubrique Bibliothèque LiLi, s.d., consulté le 31 mars 2015. – URL : <http://www.ac-nice.fr/docazur/spip.php?ebook29>

⁹³ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « alchimie ». URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>

⁹⁴ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.86.

2.3. *La poésie du scientifico-artistique*

La présence de la poésie dans l'art semble évidente. Mais d'où naît **la poésie dans le scientifique** ? Naît-elle des sujets qu'elle étudie ? De leur mise en réseau ? Ou plutôt, de leur modalité de présentation ? Serait-ce un mélange de tout cela à la fois ? Dans son ouvrage, Stephen Wilson note que les productions d'artistes, qui réussissent à allier science et art, peuvent être source de poésie et d'étonnement. Cet effet réside dans l'emprunt scientifique, qui peut concerner **l'objet** ou **la méthode** ; et dans **le mode de présentation**, qui peut faire preuve d'une recherche, dans le but de rendre cette science attrayante.⁹⁵

Il résulte aussi de l'« alchimie » que l'artiste a réussi à obtenir. La production peut témoigner d'un mélange équilibré d'art et de science, qui peut satisfaire une certaine curiosité à l'égard du scientifique et de l'extraordinaire, en mettant en scène des découvertes ou des prouesses technologiques. Elle peut aussi, à l'inverse, jouer sur un certain équilibre précaire, voire un déséquilibre, dans cet assemblage art-science. Elle peut détourner l'objet scientifique, soit par transformation plastique, soit par mise-en-scène. Elle se base alors sur les mécanismes de l'ironie ou de l'absurde. Enfin, la production peut brouiller les frontières entre art et science, et jouer ainsi sur le mystère.

2.3.1. *Création d'un univers par méthode scientifique*

Partir d'une méthode scientifique, puis la réarranger

Karl Blossfeldt a déjà été évoqué précédemment pour son rapport au végétal. Or, il y a un autre aspect de sa démarche – que l'on retrouve également dans ma pratique – la série d'échantillons de nature, leur collection et catalogage.

Blossfeldt réarrange ses plantes pour en faire un catalogue normé, à la base avec une visée plutôt scientifique. Pourtant, il en découle une très grande poésie, et il est difficile de se lasser de regarder ses photographies. Il faut souligner, à ce propos, que Blossfeldt n'est pas un scientifique ni un botaniste, mais un sculpteur et un enseignant, passionné par les formes du monde végétal. Ses recueils sont au final comme des albums de merveilles prélevées du **microcosme de la nature**. Ils offrent à leurs lecteurs un regard privilégié sur cet univers du minuscule, qui se donne plus difficilement à voir dans la réalité.

Le mécanisme du poétique repose ici en somme sur un **changement de contexte** des éléments. Une plante, dans son environnement naturel, n'est que l'infime partie d'un tout, que compose le paysage. A moins de s'y pencher – pour l'observer ou la cueillir – elle reste noyée

⁹⁵ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.200.

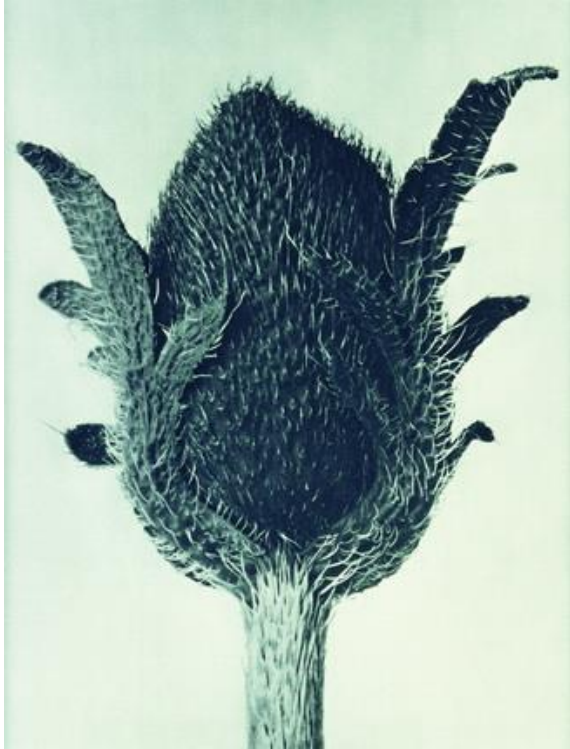
dans cette masse. Karl Blossfeldt, par son procédé, isole et singularise chaque plante. Leur arrangement et leur mise en scène ont pour but premier de faire ressortir la « belle forme » qui réside dans la nature. Mais la photographie, avec ses contrastes et ses nuances délicates de gris, leur ajoute une dimension supplémentaire. Il y a quelque chose de raffiné ici, et en même d'étrange, dans le statisme de ces plantes photographiées. Il semble toujours se cacher quelque chose dans ces photographies, sans doute grâce à la visibilité de nombreux détails – micro-nervures, dentelures de feuille, stries, etc. Blossfeldt tient de l'horloger ou de l'anatomiste, qui déplace les éléments d'un corps avec respect et attention, à l'aide d'outils fins, pour ne surtout pas créer de dommages.

De la même façon, mes échantillons semblent présenter des prélèvements du monde, replacés dans de petites surfaces. Ils recomposent ainsi des micro-univers. Certains peuvent y voir des micro-organismes figés dans le matériau, des fragments de minéraux étranges, voire des planètes minuscules, comme une collection fantastique. Parfois ces échantillons sont mêlés d'éléments qui perturbent leur compréhension, soit dans le traitement de la matière, soit dans l'ajout d'autres matériaux. De l'étrangeté peut émerger, puisque certains semblent être en terre, mais ne reprennent pas l'aspect visuel de la terre : une simple pellicule de colle, transparente et fine sur la terre crue, soulevée en un endroit et emportant avec elle des grains d'argile, fait paraître que c'est la terre elle-même qui se soulève en pellicule ; ce qui est impossible. Comme chez Blossfeldt, il y a modification d'un matériau naturel – ou quotidien pour la pâte polymère. Toutefois, je ne cherche pas à le faire passer pour naturel, puisque l'intervention humaine est visible. Ce sont des artefacts.

Mais ce sentiment serait-il aussi fort si les pièces étaient isolées ? Comme chez Blossfeldt, le dialogue entre elles rajoute du sens à la production globale.

A rebours : Partir de la fiction, et y injecter de la science

Joan Fontcuberta adopte une démarche à rebours de celle de Blossfeldt. La série *Herbarium* de 1984 du premier n'est pas sans rappeler l'album *Les Formes originelles de l'art* de 1928 du second. A première vue, les *Herbarium* reprennent les codes visuels de Blossfeldt : des photographies d'une belle qualité et soignées ; une plante, photographiée seule, sur un fond blanc ou gris pâle, et centrée dans la composition ; un jeu de contrastes et de nuances de gris ; une grande netteté des détails des végétaux ; une sensation d'exactitude et de délicatesse qui invite le spectateur à la contemplation. Or la ressemblance s'arrête ici, puisqu'il s'agit en réalité de chimères végétales, réalisées par photomontage. En effet,



Karl Blossfeldt, *Papaver orientale*, dans
Urformen der Kunst (Les Formes
originelles de l'art), 1928

photogravure, © Die Photographische Sammlung /
SK Stiftung Kultur, Cologne / Permanent Loan of
Cologne Bonn Savings Bank.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 :
[http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/dialogues-
about-nature/](http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/dialogues-about-nature/)



Joan Fontcuberta, *Lavandula Angustifolia*,
série *Herbarium*, 1984

photomontage numérique, Barcelone, © Joan
Fontcuberta,

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : [http://espace-
holbein.over-blog.org/article-joan-fontcuberta-
herbarium-74416379.html](http://espace-holbein.over-blog.org/article-joan-fontcuberta-herbarium-74416379.html)

Fontcuberta a avant tout une démarche de **fiction** qui, pour la nourrir et mieux duper son public, se base sur la science et ses méthodes – de la « **science-fiction** » somme toute.

Une part de poésie, dans ces travaux, réside dans la reprise de l'arrangement végétal de Blossfeldt. L'autre part naît de la fiction, qui fait voyager mentalement, au travers de ces plantes fantastiques, qui semblent provenir de contrées lointaines, voire d'une autre planète, collectées au cours d'expéditions dans des terres inconnues. Et Fontcuberta d'ajouter une valeur supplémentaire, et de grande importance : l'humour.

Le mode de représentation et de présentation de ces plantes y joue un grand rôle. Dans ses œuvres suivantes, telles *Fauna*, 1987-1990, et *Les Hydropithèques*, 2003-2012, Fontcuberta pousse cette idée plus loin. Il crée des « expositions faussaires » complètes, composées d'objets factices aux médiums variés, comme autant de preuves cherchant à soutenir la fiction qu'il a inventée de toute pièce. Ainsi, dans l'exposition *Fauna*, les photomontages de chimères animales, sont accompagnés de tout un matériel scientifique factice, volontairement proche formellement de ce que se fait dans la réalité : squelettes et animaux empaillés – il s'agit de chimères créées à partir de véritables animaux –, textes explicatifs, légendes, cartes, dessins, et sons – ceux qui seraient émis par ces créatures.⁹⁶ Plus l'histoire inventée par Fontcuberta est « documentée », plus elle emporte le spectateur avec elle. S'inspirant de notre environnement culturel et de la circulation de l'information dans nos sociétés, il justifie ainsi sa démarche :

« [...] le savoir est entièrement lié à sa présentation. L'institution scientifique dispose de l'immense pouvoir de nous convaincre de ce qui est vrai par l'apparat du langage et des méthodes scientifiques. »⁹⁷

Fontcuberta affirme ainsi que la présentation influence sur la perception, et par conséquent sur l'émergence de poésie. Un pas supplémentaire, dans la conscience de l'exposition et sa complexification est franchi depuis Blossfeldt.

J'aimerais pouvoir développer cet aspect de mythologie scientifique, mêlé d'humour et de poésie – un peu à la façon dont Joan Fontcuberta le fait, sans toutefois le copier bien sûr.

⁹⁶ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, traduction de Christian-Martin Diebold, Londres / Paris, Thames & Hudson, (2001), 2002, p.75.

« Outre des photographies convaincantes de créatures dans ce qui est supposé être leur environnement naturel, l'exposition présente la biographie détaillée d'un certain professeur Ameinsenhausen, personnage de pure fiction, ainsi que ses dessins, radiographies et notes prises sur le terrain. Elle comporte même des enregistrements qui permettent au spectateur d'écouter les sons qu'émettent ces créatures. Toute l'exposition, y compris les légendes et les cartes didactiques, a été créée par les deux artistes [Joan Fontcuberta et Père Formiguera] avec l'aide du taxidermiste du zoo de Barcelone. »

⁹⁷ James Putnam, *ibid.*, p.75-77.

Propos recueilli de Joan Fontcuberta.



Joan Fontcuberta, *Alopex Stultus*, série *Fauna*, 1986

photomontage numérique, Barcelone, © Joan Fontcuberta.
[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://espace-holbein.over-blog.org/article-joan-fontcuberta-fauna-3-75657204.html>



Joan Fontcuberta, *Le grand gardien du Bien Total*, série *Fauna*, 1985-1989

installation (fragments d'animaux naturalisés, socle et papier peint), exposition « Camouflages », Paris, Maison Européenne de la Photographie, du 15 janvier au 16 mars 2014, © Nathalie Parienté.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <https://nathaliepariente.wordpress.com/2013/12/13/joan-fontcuberta-exhibition-in-maison-europeenne-de-la-photographie/>



Joan Fontcuberta, *Fauna*, 1985-1985

installation (vitrine de fausses archives), exposition « Sciences-Friction », Musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-Jolie, du 9 avril au 3 octobre 2005, © espace-holbein.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://espace-holbein.over-blog.org/article-joan-fontcuberta-fauna-75373235.html>

Mais pour que cette mythologie atteigne le spectateur, il faut qu'elle puise dans la réalité. En reprenant des codes issus du monde et en les détournant, cela fait osciller l'œuvre entre réalité et fiction. Le spectateur va-t-il juger cela crédible ou absurde ? Or, ceci demande d'effectuer des recherches, pour connaître suffisamment ces codes et les réinjecter dans la production. Il faut également tâtonner et effectuer un certain nombre d'essais pour déduire quel dosage entre réalité et fiction est satisfaisant.

2.3.2. *Recréation d'un univers par assemblage*

La poésie de l'hétéroclite

L'activité du bricolage implique rétrospection et introspection. Avant d'entamer quoi que ce soit, le bricoleur fait l'inventaire « d'un ensemble déjà constitué, formés d'outils et de matériaux » : son trésor, dont les éléments peuvent avoir une signification particulière. A partir de cela, il établit l'éventail mental des actions et réponses possibles, en engageant « avec lui une sorte de dialogue »⁹⁸. Le poétique peut naître du décalage entre intention et résultat. Avec la science approximative et intuitive du bricolage, le projet dérive toujours par rapport à son objectif premier – lorsqu'il y a un objectif précis au début. C'est un effet d'ailleurs exploités par les surréalistes, sous le terme de « hasard objectif »⁹⁹.

« Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. »¹⁰⁰

Avec ses assemblages poétiques d'objets trouvés ou de rebut, Joseph Cornell constituent des univers clos et personnels. Ses premiers assemblages, datant de 1932, sont « installés sous des cloches de verre du type de celles utilisées pour les oiseaux naturalisés »¹⁰¹. Au cours des années 1940 et 1950, des boîtes à façade vitrée, reprenant l'aspect de la vitrine, deviennent « son mode de présentation privilégiée. »¹⁰² *Untitled (Pharmacy)*, 1942, ne reprend pas une simple vitrine, il recrée l'aspect d'une ancienne armoire à pharmacie. Plus proche de l'apothicaire que du pharmacien moderne, des pots à onguent en

⁹⁸ Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *op.cit.*, p.28.

⁹⁹ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p.32.

¹⁰⁰ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p.32.

¹⁰¹ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p.9.

¹⁰² James Putnam, *ibid.*, p.9-10.

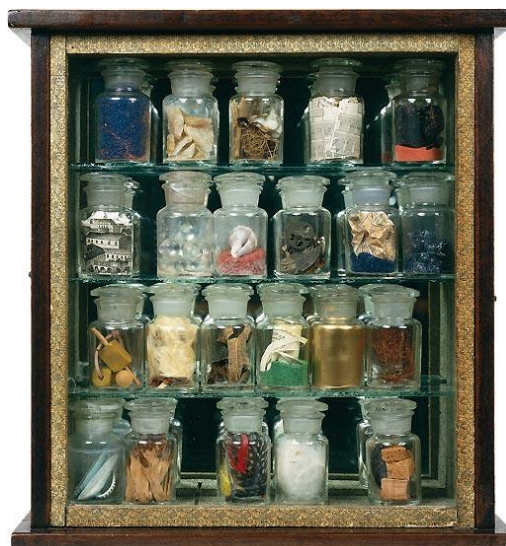
verre y sont alignées, renfermant des objets sans aucun lien avec le milieu sanitaire : plumes, graines, jouets en bois, pellicules de film, coquillages, estampes. Non seulement Cornell prélève des objets du quotidien, placés comme des trésors derrière cette vitrine, mais en plus il les dispose dans des contenants en total décalage avec eux. Il y a un jeu à mettre dans des objets de science, relevant d'un domaine sérieux car touchant à la santé et à la vie humaine, des éléments aussi vulgaires.

Il y a du surréalisme et de l'humour par l'absurde, dans ces micro-univers qui semblent être comme hors de notre temps et de notre conception du monde.

*Vers une mythologie du quotidien,
comme d'une science*

Lévi-Strauss écrit que **le bricolage est lié à la science**, tout comme **le mythe est lié à l'art** – ceci n'est valide que pour les époques antérieures aux années 1960, la définition de l'art ayant été perturbée à partir de là –, dans un rapport symétrique et inverse. Le mythe assemble divers éléments dans une même structure, pour créer un ensemble cohérent d'événements, soit une histoire, une narration. L'œuvre d'art, quant à elle, part d'un ensemble, dont elle décortique et explore la structure interne.¹⁰³ Le mythe et le bricolage se construisent à partir de prélèvements du monde¹⁰⁴, alors que l'art et la science tentent d'étudier le monde, dans une approche plus savante, sinon théorique.

Mythe et bricolage ont un fonctionnement similaire dans leur projet et leur trajet. Ils naissent de résidus et de prélèvements divers du réel, pour en recréer une structure nouvelle. Leur processus de création n'est pas conscient, car il n'est pas construit selon un but précis. Il progresse au fur et à mesure, selon ce qui interagit avec lui : le bricolage est fait avec les



Joseph Cornell, *Untitled (Pharmacy)*, 1942

vitrine en bois, verre et miroir, contenant divers objets, 35,5 x 30,6 x 11,1 cm, Venise (Italie), Collection Peggy Guggenheim, © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, by SIAE 2008.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=89

¹⁰³ Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *op. cit.*, p.38.

¹⁰⁴ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p.47.

« [...] les rites et les mythes, à la manière du bricolage (que ces mêmes sociétés industrielles ne tolèrent plus, sinon comme « hobby » ou passe-temps), décomposent et recomposent des ensembles événementiels (sur le plan psychique, socio-historique, ou technique) et s'en servent comme autant de pièces indestructibles, en vue d'arrangements structuraux tenant alternativement lieu de fins et de moyens. »

« moyens du bord », et la direction qu'il prend dépend des matériaux « que l'on a sous la main » ; le mythe peut être une construction collective, et les individus l'influencent. Également la prise de conscience de ce qui vient d'être créé n'est pas immédiate et demande un certain recul. En plus d'être similaires, mythe et bricolage peuvent se retrouver l'un dans l'autre :

« Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage : que ce soit sur le plan de l'art, dit "brut" ou "naïf" ; dans l'architecture fantastique de la villa du facteur Cheval, dans celle des décors de Georges Méliès ; ou encore celle, immortalisée par les Grandes Espérances de Dickens, mais sans nul doute d'abord inspirée par l'observation, du "château" suburbain de Mr. Wemmick, avec son pont-levis miniature, son canon saluant neuf heures, et son carré de salades et de concombres grâce auquel les occupants pourraient soutenir un siège, s'il le fallait... »¹⁰⁵

La mythologie définit un ensemble de croyances et d'idées, ainsi que son étude. Les mythes qu'elle englobe sont « attachés à un personnage, à un fait, ayant une réalité historique. »¹⁰⁶ Dans le sens de « chronique » et de « conte », le mythe peut être un « Récit relatant des faits imaginaires », une « Evocation légendaire relatant des faits »¹⁰⁷. Dans ce dernier cas, il a pour base un fait réel : historique et exceptionnel, ou tout simplement tiré du **quotidien**.

Mais que l'on ne s'y trompe pas : ce n'est pas parce qu'il y a l'évocation du terme « mythologie » dans un contexte artistique, qu'il s'agirait de parler de « mythologie personnelle ». Mon travail ne traite pas de ces mythes de l'individu, même si il peut en emprunter certains aspects.

En 1972, la *Documenta 5* officialise en quelque sorte cette nouvelle tendance, en regroupant, dans une section nommée « Individuelle Mythologien », des œuvres représentatives de ce glissement du quotidien comme réalité collective, au quotidien comme expérience artistique offerte à chaque individu.¹⁰⁸ L'artiste puise, dans son quotidien et la

¹⁰⁵ Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁶ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « mythologie ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mythologie>

¹⁰⁷ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « mythe ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe>

¹⁰⁸ Perin Emel Yavuz, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le Texte étranger* n°8 [revue en ligne sur <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/etranger8b.html>], Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, janvier 2011, [En ligne], mis en ligne en janvier 2011, consulté le 30 mars 2015.
URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>

« Sous cette dénomination [« Individuelle Mythologien »], il s'agissait de définir un courant dans lequel les artistes élaboraient à partir de leur vie (prise ainsi comme objet et matériau) une autre vie, une identité mi-réelle mi-fictive, interne à leur œuvre. » « Cette section comptait parmi les nombreux artistes réunis les représentants de l'Actionnisme viennois [...], mais aussi Christian Boltanski, Jean Le Gac, Robert Filliou, Luciano Fabro, [...] Edward Kienholz [...]. »

substances nous sont si familières qu'elles sont presque **triviales**. Le fait d'avoir pris la peine de les considérer, de les choisir, de les prélever, voire de les intégrer à des matériaux qui appartiennent au champ de l'art – comme l'argile – change le regard porté sur elles.

Les artistes cités dans cette section font preuve de **bricolage intellectuel et manuel**. Ils se situent dans une pratique empirique, et non pas théorique, à l'encontre de ce peut inspirer le sujet scientifique présent chez eux. Leurs productions allient, non seulement l'assemblage physique d'objets hétéroclites, mais dans le même temps la combinaison sémantique des significations de ces objets. On pourrait donc dire qu'il y a **bricolage de la matière et alchimie de la pensée**.

Le poétique ne naît pas des objets seuls, mais de leur manipulation par le praticien. Qu'il s'agisse de micro-univers, de mythologie, ou de canular, les actions de ces artistes relèvent toutes des choix de mise en réseau des éléments et de leur disposition dans l'espace. Sous forme de collection et de catalogage chez Blossfeldt, de mise sous verre chez Cornell, d'étiquetage chez Boltanski, ou de légendage chez Fontcuberta ; le travail de la présentation permet de donner une cohérence aux différents objets qui composent l'œuvre. Il influence la perception et oriente le sentiment du regardeur. C'est finalement lui qui joue le rôle de moteur poétique, en amenant la production à dépasser la simple dimension scientifique, et par conséquent à faire œuvre.

3. Les expérimentations en monstration

Un **échantillon** se définit comme une quantité limitée extraite d'un ensemble, utilisée pour en représenter et en étudier les propriétés¹¹². Selon la formule du CNRTL, c'est une « Fraction représentative d'un objet », « En tant qu'élément servant de modèle, de référence pour juger d'un ensemble »¹¹³. C'est un essai, une expérience, un test ...souvent réalisé avant de le pratiquer sur un plus grand groupe.

La série d'échantillons s'inspire d'un mode d'expérimentation scientifique, mais il mène aussi à un questionnement sur le mode de présentation. De même, le transport et l'exposition posent de telles questions, qu'ils en deviennent une science à part entière, en témoigne l'intérêt qu'y porte la conservation-restauration : il faut optimiser les schémas de rangement, en fonction de l'activité du lieu de conservation – en général le musée – et de l'usage des collections. Cela implique une réflexion, prenant en compte de nombreux paramètres – humidité, température, dimensions, fréquence des déplacements, etc. – et qui ne saurait être l'application simple de schémas théoriques préconçus.¹¹⁴

3.1. L'échantillon comme fragment de science

3.1.1. Une donnée expérimentale

Avec la céramique, j'ai appris que l'expérimentation était indispensable pour progresser. De même, les divers matériaux à modeler sont expérimentables, et les échantillons sont un bon moyen d'y parvenir. L'échantillon dans le domaine de l'art, le plus large possible – arts plastiques, métiers d'art, artisanat – est une pratique courante, dans la mesure où ils servent de tests. Elle l'est moins, quand il s'agit de les utiliser en tant que tels dans une production finale.

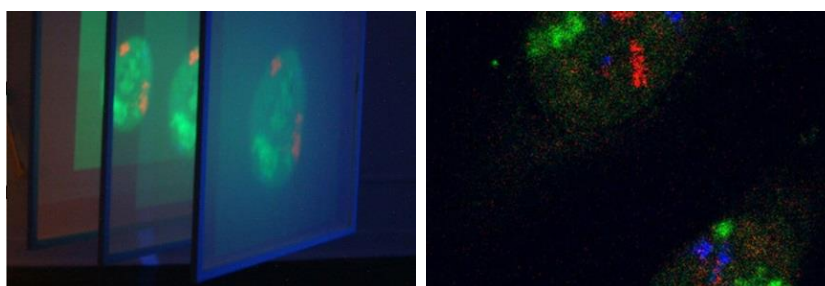
L'échantillon est exploité par des artistes, en référence à l'univers scientifique qu'il amène. Certains utilisent même des méthodes et des outils de la biochimie pour les réaliser. Créé par Marte de Menezes en 2003, *Nucleart* se compose de motifs, créés par des marqueurs

¹¹² Ces propos sont nourris de ceux de Sandrine Morsillo, directrice de ce mémoire.

¹¹³ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « échantillon ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/echantillon>

¹¹⁴ INP (Institut National du Patrimoine), « Les réserves : pour une gestion optimale des collections », [compte-rendu des séminaires de Paris, INP, en 2008, 2009, 2010 et 2014], 2014, © INP, [En ligne], mis en ligne en septembre 2014, consulté le 11 janvier 2015, p.10.
URL : <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Bibliographies/Reserves-pour-une-gestion-optimale-des-collections>

ADN¹¹⁵ fluorescents, et visibles uniquement au microscope, sous une lumière colorée qui fait alors luire les marqueurs. « Les différents motifs résultent de l'utilisation par l'artiste de diverses façons de teinter un ou plusieurs chromosomes situés à différents endroits dans la cellule. »¹¹⁶ Il en résulte un tableau, composé de formes rondes alignées, comme un motif de cellules. C'est une sorte de collection, de catalogage, dont la forme ronde des échantillons évoque les expériences faites dans des boîtes de pétri.



Marte de Mendes, *Nucleart*, 2003

projections sur voiles. [En ligne] consulté le 2 mai 2015 :
<http://martademenezes.com/portfolio/nucleart/>

Concernant la forme de mes échantillons, je me suis d'abord tournée vers le disque. Tout d'abord, la courbe m'évoque l'organique et le naturel, dont je suis plus familière. Elle reprend aussi à la boîte de pétri, et correspond en cela à mon idée d'expérimentation. D'autres personnes y ont vu des coquillages, qui s'accordent à mon idée d'organique ; ou encore – à mon grand étonnement – des oboles, qui là suggèrent l'objet préhensible et commun, sortant de tout cadre artistique ou scientifique. Dans mes deux derniers travaux, j'ai choisi de faire évoluer cette forme, du disque au carré plein : l'intérêt est avant tout pratique, puisqu'elle permet une économie de matière et de surface d'exposition, offrant de possibilité de réaliser plus d'échantillons. Le premier *Tableau* marque cette transition, puisqu'il présente à la fois des disques et des carrés. Cela a eu un impact sur leur mode de présentation, que j'expliciterais plus loin.

3.1.2. Des expérimentations comme d'un ensemble

Après la réalisation de mon premier *Pêle-mêle*, certains éléments m'indiquaient, qu'ensemble, les échantillons de matière présenteraient un plus grand intérêt. D'une part, les

¹¹⁵ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « marqueur ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/marqueur>

Un « Marqueur génétique » est un « Caractère génétique dont la localisation chromosomique est connue ».

¹¹⁶ Stephen Wilson, *Art + Science*, op. cit., p.32.

couleurs déterminent des sensations, que l'on peut jouer à faire varier : soit en modifiant les couleurs et en conservant le même traitement par l'outil et le geste, soit l'inverse. D'autre part, les pigments présents dans la pâte polymère font varier sa composition chimique, et influe sur le comportement des pâtes – plus ou moins collante, ferme, adhérente au support de travail, supportant de très fins et nombreux détails, ou cassante.



Gerhard Richter, *1024 Farben (350-3)*
(1024 couleurs (350-3)), 1973

laque sur toile, 254 x 478 cm, Paris, Centre Pompidou – MNAM – CCI, © Jacques Faujour – Centre Pompidou-MNAM-CCI – Dist. RMN-Grand Palais, © Gerhard Richter.
[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9ndxLr/rEAj5n>

J'en suis finalement venue à considérer que ces échantillons n'avaient de force qu'ensemble, dans leurs confrontations. Gerhard Richter réalise ses « nuanciers » de peinture, où sont placées en rapport sur une même toile diverses nuances de couleurs. Chaque rectangle coloré, isolé, est vide de sens, il devient un banal morceau de toile peinte. Ensemble, ils jouent sur les rapports de couleurs : camaïeu, dégradé, couleurs

complémentaires, pour ne citer que ces effets. De la même façon, ma pratique est faite d'échantillons de matière modelée, qui n'ont de sens que dans leur confrontation groupée. La forme et le format sont susceptibles de s'adapter selon l'expérimentation, l'important étant que chaque échantillon appartenant à un même ensemble soit constitué de la même quantité de matière. Le mode de présentation doit s'adapter lui aussi au sujet de l'expérimentation. Aussi, réaliser des échantillons n'est pas une fin en soi. Ils nécessitent un but, quelque chose de porteur, qui leur donne du sens. Je les réinvestis en variant leur mode de présentation et d'exposition : des pièces-échantillons en vrac, dans une boîte à manipuler ; d'autres fixés et alignés dans des boîtes et à caresser du regard uniquement ; et d'autres encore collés et composés sur un support vertical, à la manière d'un tableau. Les variations autour de la boîte, outre les possibilités de dispositifs qu'elles offrent, permettent de préserver mes pièces qui, pour certaines, sont fragiles.

Parmi les éléments qui peuvent contribuer à donner de la cohérence à des échantillons, outre la présentation déjà citée, existe le carnet.

En parallèle de mes modestes productions, je tiens un **carnet de bord**, qui m'aide à poser mes idées, mes réflexions : des « Notes en vue d'éventuels mémoires prises au jour le

jour»¹¹⁷. Il est aussi mon outil dans lequel sont annotés les modalités de mes expérimentations, les constats et les différentes leçons à en tirer. En relecture, il me permet aussi d'apprécier les évolutions, le chemin parcouru dans ma pratique, depuis l'origine d'une idée d'expérimentation à son aboutissement final et concret. Il emprunte ainsi au journal de bord, dans lequel sont annotés les points de départ et d'arrivée, ainsi que toutes les étapes, même digressives ; également au cahier de laboratoire utilisé dans la recherche scientifique et au carnet d'artiste, puisqu'il est le support d'une certaine rigueur, en même temps entrecoupée de réflexions touchant au ressenti et à l'émotion. C'est par son contenu qu'il donne une cohérence aux groupes d'échantillons que je réalise.

De nombreux artistes ont tenu et tiennent encore des carnets, que ce soit dans une visée plutôt scientifique, d'enregistrer ses projets et ses progressions, ou dans une visée plus méditative ou poétique, de poser ses pensées. Le carnet peut avoir un statut encore plus spécial, comme chez Gabriel Orozco, qui les titre « REALIA », terme qui définit tout objet, autre qu'un livre, qui porte des vertus pédagogiques et d'apprentissage¹¹⁸.

Bien que très peu connus, Roman Opalka a réalisé des *Carnets de voyages*. Pendant près de vingt ans et jusqu'en 1992, il utilise, durant ses déplacements¹¹⁹, des carnets de 32,5 x 23,8 cm, et travaille à l'encre noire et à la plume¹²⁰. Les suites de chiffres arabes qu'il aligne avec rigueur ont de prime abord l'austérité de la « science dure » comme d'un bloc, avec sa froideur et son hermétisme apparent. Pourtant, celles-ci, par l'adjonction du titre *Carnet de voyage*, gagnent en légèreté, et atteignent un certain degré poésie, en évoquant l'évasion tant physique que mentale vers l'inconnu. C'est le poétique qui se niche au cœur du scientifique.

¹¹⁷ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « carnet ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/carnet>

¹¹⁸ Ann Temkin, « L'atelier ouvert », dans MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco, op. cit.*, p.39.

¹¹⁹ Karine Tissot, « Roman Opalka, *Le temps comme une écriture* », *La Tribune des Arts*, Genève, entre octobre 2006 et mars 2011, [En ligne], mis en ligne entre octobre 2006 et mars 2011, sur le site du MAMCO, rubrique « Objet du mois », consulté le 30 janvier 2015.
URL : http://www.mamco.ch/public/11_Objeto_du_mois/objet_Opalka.pdf

Roman Opalka « veille à ne jamais rompre la continuité de sa pratique lors de ses déplacements. Raison pour laquelle, même en voyage, il poursuit sa longue liste de nombres avec un stylo et du papier dans le format plus modeste du carnet de voyage. Ainsi, proche de la méditation, la performance artistique d'Opalka, se fait synonyme de toute une vie [...] »

¹²⁰ Ewa Izabela Nowak, « Des œuvres inédites en France de Roman Opalka » [à l'occasion de l'exposition « Opalka, le vertige de l'infini », au Mans, Musée de Tessé & Collégiale Saint-Pierre-La-Cour, du 4 novembre 2011 au 22 janvier 2012], *lacritique.org* (revue en ligne sur <http://www.lacritique.org/>), 22 décembre 2011, [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2011, consulté le 17 mars 2015.
URL : <http://www.lacritique.org/article-des-oeuvres-inedites-en-france-de-roman-opalka>

Mes **échantillons** forment des **ensembles**, puisqu'ils coexistent dans un espace, et que leur réalisation est guidée par une même idée d'expérimentation. Chaque ensemble est porté par une idée différente. Ils font ainsi **cohésion**.¹²¹

La façon dont ils font « ensemble » peut aussi évoquer la « **collection** ». En effet, lorsque l'on envisage un ensemble, on peut songer à des corps unis dans une même masse. Or, mes échantillons restent physiquement détachés les uns des autres, même au sein d'un même ensemble. Leur alignement et leur disposition – libre ou fixée par la colle – sur un unique support pour chaque ensemble, leur donnent l'aspect d'une collection. La collection résulte d'une réunion d'éléments, recueillis, groupés en raison de leurs points communs. La collection peut être le fait de l'amateur, féru de science, d'histoire ou d'art. Les objets qu'il rassemble ainsi sont souvent trouvés puis classés.¹²²

Certes, les ensembles que forment mes échantillons coïncident avec certains éléments de cette description. Cependant, dans ma pratique, il n'est pas question de découverte d'objets, puisque je les fabrique. Le terme de « **série** » est encore celui qui réussit le mieux à les décrire :

« Ensemble dont les éléments homogènes qui le composent sont ordonnés selon une ou plusieurs variables: le temps, la fonction, etc. »¹²³

3.1.3. L'échantillon dans la série : Une valeur singulière au cœur du tout

La compulsion de répétition définie par Sigmund Freud est le retour incessant d'images nées d'un trauma¹²⁴. Cette fonction inconsciente aurait pour but de diminuer le trauma, ce qui n'est généralement pas le cas. Elle est par conséquent reconduite, de façon automatique.¹²⁵ « Colette Soler, dans son cours sur la répétition, nous donne l'étymologie du verbe "répéter" : *repetere* vient du verbe *petere*, qui signifie en latin chercher à atteindre. *Repetere* : chercher à atteindre de nouveau. » Jacques Lacan précise que la répétition n'est pas un retour du même signe, ni une conduite stéréotypée. « En effet, on ne refait jamais la même

¹²¹ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « ensemble ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/deinition/ensemble>

¹²² CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « collection ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/deinition/collection>

¹²³ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « série ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/deinition/serie>

¹²⁴ Le trauma originaire serait celui de la naissance, inhérent donc à la vie.

¹²⁵ Evelyne Hurtoda, « La répétition de Freud à Lacan. "Répéter : destin du sujet et voie du désir" », *Le Mensuel* n°44, Ecole de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien (EPFCL), juin 2009, p.50, [En ligne], mis en ligne sur le site de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), s.d., consulté le 31 mars 2015.
URL : http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/epistemologie/psychanal/doc/hurtado_M44.pdf

chose. Il y a quelque chose de nouveau à chaque fois. » Cette répétition naît du « savoir inconscient ». Elle rend « compte de l'insistance de l'inconscient ».¹²⁶

Dans un cadre plus concret, la compulsion de documents renvoie à les feuilleter, à les examiner.¹²⁷ Il y a l'idée de répéter sa lecture, de réitérer ce mouvement des yeux de haut en bas et de gauche à droite, page après page, comme une litanie de l'esprit et du corps.

Je réalise des échantillons, pour ainsi dire, « en série ». Mais cela n'en fait des ensembles d'éléments, qui ne vaudraient que pour leur multiplicité, leurs dimensions importantes mis bout à bout, ou leur occupation au sol. Je ne cherche pas à faire des séries de grande ampleur, où ce serait l'effet de masse qui donnerait du sens ; et où, par conséquent, les éléments seraient interchangeables.



Gaillarde Raphaël, *Monumenta 2010 :
Personnes, œuvre de Christian Boltanski,*
2010

épreuve numérique, 5616 X 3744 pixels, Paris,
Collection Raphaël Gaillarde, © Raphaël Gaillarde –
Collection Raphaël Gaillarde – Dist. RMN-Grand
Palais, © ADAGP, © RMN-Grand Palais – Gestion.
[En ligne] consulté le 2 mai 2015 :
[http://www.photo.rmn.fr/archive/12-571585-
2C6NU02LHSYC.html](http://www.photo.rmn.fr/archive/12-571585-2C6NU02LHSYC.html)

A la différence, cet effet « d'ampleur » ou « de masse » de la série est recherché par d'autres artistes. C'est le cas dans certaines œuvres de Christian Boltanski. Sa *Monumenta* au Grand Palais en 2010 l'illustre bien. De même, dans *Disappearance*, 1989-1999, les photographies adoptent ainsi un « caractère quasiment inexpressif ». « Toujours multiples, toujours anonymes, elles composent une "chaîne" aux formats identiques et sont apparemment interchangeables. »¹²⁸ Elles acquièrent leur valeur par leur effet de groupe, et perdent leurs identités propres qu'elles possédaient à l'origine.

Ainsi dans mes travaux, les expérimentations et variations que porte chaque échantillon sont pensées les unes par rapport aux autres. Par exemple, dans les *Tableaux*, une

¹²⁶ Pour l'ensemble des citations du paragraphe :

Evelyn Hurtoda, « La répétition de Freud à Lacan. "Répéter : destin du sujet et voie du désir" », *op.cit.*.

¹²⁷ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « compulsion ».

URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/compulsion>

« Action de compulser »

CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « compulser ».

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/compulser>

¹²⁸ Itzhak Goldberg, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, p.19.

ligne d'échantillons peut consister en la variation autour d'une même technique, avec des modifications dans la pression du geste, l'insistance, le temps passé à faire ce geste. Si dans cette ligne, l'un des échantillons a été travaillé avec un geste tel qu'il a créé un creux, alors la colonne correspondante pourra donner lieu à une variation sur le creux, en modifiant la technique utilisée – empreinte, grattage, pression, etc. Je me montre parfois moins rigoureuse, soit parce que la variation envisagée n'est plastiquement pas assez intéressante pour en faire une rangée complète ; soit parce que d'autres idées me viennent en cours de création. Malgré ces petits à côté qui peuvent survenir, il y a une logique qui structure tout cela. On pourrait comparer cela à de la musique : un motif est créé, et il devient la base de tout un ensemble de variations.

Glissement de l'inventaire pour soi, à l'inventaire exposé

Les inventaires de Boltanski se présentent comme une « archéologie du quotidien » faite « à partir d'échantillons de notre environnement quotidien »¹²⁹. Anachronique en quelque sorte, c'est une archéologie métaphorique, anticipatrice de notre propre présent encore non-achevé, tel le compte-rendu des fouilles d'un site de notre civilisation actuelle. On songe au *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri, « premières fouilles archéologiques de l'art moderne »¹³⁰, enfoui en 1983 et mis au jour à partir de 2010, et dont la brosse à dent exhumée était en quelque sorte l'emblème. Les travaux de Boltanski se composent d'« objets recueillis, identifiés, classés, étiquetés et présentés dans des vitrines. »¹³¹ Il tient alors une réflexion sur l'interaction entre le souvenir personnel et la mémoire commune, entre le public et le privé – qui est plus couramment le rôle d'institutions commémoratives ou culturelles, tels que les musées. Il y a de la dérision dans l'usage du terme « inventaire » par l'artiste : « sa façon de ranger systématiquement les objets dans des vitrines ou dans des boîtes exprime sa

¹²⁹ Pour les deux premières citations du paragraphe :

Itzhak Goldberg, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, p.24.

¹³⁰ Jean Paul Demoule, « Archéologie, art contemporain et recyclage des déchets », *Techniques & Culture* n°58 (revue en ligne sur <http://tc.revues.org/>), 2012, [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 10 avril 2015. URL : <http://tc.revues.org/6321>

INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives), « Fouille archéologique du *Déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri à Jouy-en-Josas », Visite vidéo du site avec Jean-Paul Demoule, archéologue, professeur à l'université Paris I, Aurélia Allegri, archéologue, Inrap, et Bernard Müller, anthropologue, Iris-Ehess, 2012, © Inrap - Tingo Films, [En ligne], publié le jeudi 17 juin 2010, mis à jour le mardi 3 juillet 2012, consulté le 10 avril 2015.

URL : <http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/Ressources/Reportages-2010/p-10482-Fouille-archeologique-du-Dejeuner-sous-l-herbe-de-Daniel-Spoerri-a-Jouy-en-Josas.htm>

¹³¹ Itzhak Goldberg, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, p.24.

vision ironique de la notion de collection et de la vanité muséographique. »¹³² Dans ce même esprit, la série des *Vitrines de référence* de Boltanski prend son sens et sa puissance ironique dans son titre. La vitrine fait justement référence à un jeune étudiant absent : le référent n'est pas là, mais la vitrine parle en son nom. La vitrine ferait également référence, en tant que modèle de vitrine – celle d'un musée, d'un commerce ou d'un cabinet de curiosité – à suivre.

Plus que la mise en commun, c'est la mise en contexte qui donne du sens aux objets collectés.

3.2. *L'échantillon comme curiosité à exposer*

3.2.1. *L'enjeu du dispositif d'exposition dans la série*

Le verbe « exposer » est ambivalent. Dans son emploi le plus courant, notamment en art, il peut être synonyme de « disposer » et de « présenter » : « disposer de manière à mettre en vue », et « présenter [...] dans le cadre d'une exposition »¹³³. Dans une autre approche, « exposer » oscille entre « l'assurance d'une présentation claire et neutre », dans un souci d'objectivité, et « la rencontre d'un péril, d'un compromis, d'une limite »¹³⁴, en somme de soumettre au risque – celui de la critique du spectateur ? – par cette mise à disposition.

Depuis une trentaine d'années environ, la question du **dispositif d'exposition** devient un enjeu croissant dans le monde de l'art¹³⁵, qu'il s'agisse de la création contemporaine ou de la conservation-restauration muséale. En effet, il a un impact fort sur la sémantique :

« [...] l'acte de disposer et d'ordonner génère, au sein d'un espace et durant un temps, une forme de discours ; il met en situation, en représentation et en contact plusieurs instances d'énonciations (les artefacts ou "expôts", l'institution, les commissaires, les visiteurs/consommateurs, les artistes...). »¹³⁶

André Rouillé ajoute que les œuvres ne s'observent dorénavant plus dans leur singularité et leur autonomie – comme dans un musée traditionnel –, non plus dans un accès direct et neutre – comme dans un *white cube* moderniste, inaccessible illusion. Les acteurs du monde de l'art créent aujourd'hui des dispositifs, parfois complexes et qui mettent en abîme les œuvres dans

¹³² Itzhak Goldberg, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, 24.

¹³³ CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL, entrée « exposer ».
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/exposer>

¹³⁴ Elisa Dulguerova, « Introduction », *Intermédialités* n°15 : *exposer / displaying*, Université de Montréal, printemps 2010, p.9.

L'article cite : QUEMADA Bernard, *Trésor de la langue française, t.16 : dictionnaire de la langue du 19^e et 20^e siècle, 1789-1960*, Paris, CNRS Gallimard, 1971-1994 : Entrée « Exposer ».

¹³⁵ Elisa Dulguerova, *ibid.*, p.9.

¹³⁶ Elisa Dulguerova, *ibid.*, p.11.

des dispositifs de dispositifs. Le but est de solliciter, non seulement le regard du spectateur au travers des « œuvres-choses », mais également ses autres sens et son intellect.¹³⁷

Ma pratique des dispositifs de **présentation** est jeune et inaboutie. J'ai toutefois pu la questionner en partie, en entamant quelques essais. J'ai placé de manière spontanée ma première série dans une ancienne boîte de chocolats, afin de la ranger et de la transporter. Je n'y avais pas prêté attention, mais l'aspect doux de la boîte s'accorde avec l'esprit de cette série : des petites formes rondes, de couleurs variées, qui évoquent des douceurs, des chocolats, des macarons ou des meringues. De plus, la boîte à chocolat, « boîte à bonbons », correspond aussi à l'idée du pêle-mêle.

J'ai par la suite varié mes tentatives de présentation : en créant des supports de fil de fer pour mes échantillons, inspirés des supports que l'on voit dans des vitrines archéologiques ; en les alignant dans des boîtes, se voulant le plus neutres possibles, s'inspirant ainsi d'une certaine objectivité scientifique ; en les fixant sur des supports plans, à la verticale, créant ainsi des tableaux. Et si j'avais présenté mes travaux autrement ; par exemple, en agglomérant mes divers échantillons à la surface d'une boule d'argile, à la manière de la *Yielding Stone* de Gabriel Orozco. Le propos aurait-il été le même ?

Par ailleurs, concernant mes *Tableaux*, j'ai encore du mal à décider quant à leur mode d'exposition. Dois-je les accrocher à la verticale, sur un mur, tel un tableau ? Dans ce cas, la composition des échantillons semblent créer des formes : certains y voient le profil d'un visage, d'autres une cartographie étrange, d'autres encore une peau tendue, découpée et craquelée aux bords.

Je leur ai confectionné pour chacun des coffrets de transport. Dois-je les poser à l'horizontale, sur une table, et dans leur boîte de transport, tel des coffrets précieux ? Dans ce cas, les échantillons apparaissent d'avantage comme des objets préhensibles et haptiques. De plus, l'imaginaire lié à la boîte – le précieux, le caché, le souvenir de voyage, la merveille du colporteur – s'ajoute. On est intrigué par ce qu'elle peut renfermer. A son ouverture, on continue de se questionner sur ce qu'elle renferme. Est-ce un plateau d'amuse-bouche ? Une série d'expérimentations étranges ? Des fragments de matières venues d'ailleurs ? Un hommage à Christian Boltanski ?

¹³⁷ André Rouillé, « Une esthétique des dispositifs », éditorial de *ParisARTS* n°224 (revue en ligne sur <http://www.paris-art.com/>), 14 février 2008, [En ligne], mis en ligne le 14 février 2008, consulté le 11 janvier 2015. URL : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/une-esthetique-des-dispositifs/rouille-andre/223.html#haut>

J'ai d'ailleurs fini par songer qu'ils seraient bien plus intéressants à présenter dans ces coffrets. Ils ne méritent donc plus leur nom de *Tableau*, mais je continuerai dans ce mémoire à les dénommer ainsi, par commodité.

Comme l'étiquetage chez Boltanski redouble l'objet qu'il accompagne, le dispositif d'exposition en vitrine qui l'englobe le redouble encore, telle une allégorie. C'est que décrit André Rouillé, dans un article consacré aux dispositifs artistiques dans les expositions, qui constate dans l'art actuel un accroissement « d'une véritable esthétique des dispositifs »¹³⁸.

« Au sens large, le mécanisme de l'allégorie consiste en effet à doubler un texte, une image ou une œuvre par d'autres textes, images ou œuvres. [...] La production allégorique ne vise pas à rétablir une signification originelle perdue ou obscure. Au contraire, elle ajoute et substitue une signification autre (allos=autre) à la signification antérieure. »¹³⁹

3.2.2. L'influence de la muséographie dans les dispositifs

Je confectionne des boîtes – pour y placer mes échantillons – selon mon expérience en conservation-restauration. Boltanski utilise des boîtes selon son vécu.

Si Boltanski se soucie tant des modes de présentation de ses pièces, c'est qu'il se préoccupe en fait de leur conservation ; mais peut-être pas tant au niveau de leur intégrité matérielle que de leur transmission à l'autre par le biais de l'exposition. Tel un conservateur de musée se préoccupe de la conservation des biens, œuvres et divers artefacts, Christian Boltanski, dans son œuvre entier, se consacre à la conservation de la mémoire, aussi bien personnelle que collective :

« Nous avons une mémoire. Et cette mémoire est une chose extrêmement fragile, qui forcément disparaît. »¹⁴⁰

Cette déclaration permet de comprendre l'emploi de divers dispositifs empruntés aux méthodes de conservation : les inventaires en ethnologie, les vitrines en muséologie, les autels du monde religieux, les photographies dans leur valeur symbolique.¹⁴¹ C'est cette diversité des modes de présentation, prélevés d'univers divers mais toujours liés au monde de la culture, qui nous intéresse.

¹³⁸ André Rouillé, « Une esthétique des dispositifs », *op. cit.*

¹³⁹ André Rouillé, *ibid.*

¹⁴⁰ Goldberg Itzhak, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, p.18.

Propos recueilli de Christian Boltanski.

¹⁴¹ Itzhak Goldberg, *ibid.*, p.18.



Christian Boltanski, *Les archives de C.B. 1965-1988*, 1989

boîtes en métal, photographies, lampes, fils électriques, h 2,7 x l 6,93 x p 0,355 m, Paris, Centre Pompidou – MNAM – CCI, © image Centre Pompidou – Centre Pompidou MNAM-CCI – Dist. RMN-Grand Palais, © ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.photo.rmn.fr/archive/42-000170-02-2C6NU0VYZKR6.html>



Christian Boltanski, *Les Suisses morts*, 1990

boîtes en métal, photographies, lampes, fils électriques, chaque boîte h 12 x l 23 x p 21,5 cm (dimensions totales variables selon le lieu d'installation), Hambourg (Allemagne), Kunsthalle, © Elke Walford – BPK, Berlin – Dist. RMN-Grand Palais, © ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.photo.rmn.fr/archive/04-503247-2C6NU00TK7VC.html>

Les boîtes de biscuits sont ce que nomme Boltanski le « coffre-fort du pauvre »¹⁴². Il les utilise depuis ses premières *Boîtes à biscuits datées contenant des petits objets de la vie de Christian Boltanski* (1970). Il n'emploie pas un simple contenant, il emprunte un objet chargé de sens, car intimement lié au quotidien de la vie de tout un chacun. Il est également fascinant de constater à quel point ce sens peut être manipulé ou transformé, par la modification de l'agencement des constituants de l'œuvre ou par l'adjonction de simples éléments, qui viennent en échos ou en décalage par rapport à l'œuvre. Par exemple, ces mêmes boîtes à gâteaux, lorsqu'elles sont empilées, et avec des portraits issus de notices nécrologiques collés dessus, deviennent un autel funéraire, voire une sculpture commémorative, avec *Réserve – Les Suisses morts* (1900).¹⁴³

Il est vrai que je ne réalise pas de vitrine, puisque mes boîtes ne sont pas entièrement fermées au spectateur par une plaque de verre. Elles ne s'inscrivent pas non plus dans un emprunt à la muséologie. Mais selon moi, les boîtes cachent et révèlent les curiosités qu'elles contiennent. Par cette idée, qui vient aiguïser l'imaginaire du flâneur, elles sont proches de la conception du cabinet de curiosités.

Le cabinet est à l'origine un meuble servant au rangement d'objets précieux. Il désigne la fois la collection et le lieu qui l'abrite¹⁴⁴. Le cabinet de curiosités se développe en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, notamment sous l'impulsion des classes érudites, qui cultivent l'idée que « tout honnête homme se doit d'être un "connaisseur " »¹⁴⁵. Il est nourri des découvertes archéologiques alors récentes et du commerce d'œuvres d'art. Sa conception se fonde sur la recreation en son sein d'un univers¹⁴⁶, et lie à cette occasion l'art et la nature, le fait de l'homme et le fait naturel, l'artéfact et la découverte brute. Il témoigne aussi d'un goût pour l'anormal, et pour ce faire, il contient des objets brouillant les frontières entre animal, végétal et minéral¹⁴⁷, entre réel et fantasmé. Ces éléments peuvent être choisis pour leur

¹⁴² Itzhak Goldberg, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », *op. cit.*, p.22.

Ces boîtes évoquent « une grand-mère qui mettait là les choses un peu précieuses, des photos qu'on voulait garder. »

¹⁴³ Itzhak Goldberg, *ibid.*, p.22.

¹⁴⁴ Larousse, « Dictionnaire de la peinture » © Larousse, entrée « Cabinet ». URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/cabinet/151377>

¹⁴⁵ Larousse, *ibid.*

¹⁴⁶ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p.10.

¹⁴⁷ James Putnam, *ibid.*, p.8-10.

« On retrouve cette même fascination pour la subversion de l'ordre naturel chez de nombreux artistes, et notamment chez Jérôme Bosch ou Giuseppe Arcimboldo dont les tableaux montrent d'extravagantes créations composites dérivées de l'animal, du végétal et du minéral. »

exotisme, tels des animaux empaillés issus d'autres continents, ou pour leur qualité d'assemblage fantaisiste, telles des sirènes factices.

Par ailleurs, en écho aux parties précédentes de ce mémoire, il est intéressant de remarquer que ce mélange trouve un équivalent moderne chez « plusieurs artistes du mouvement italien de l'*Arte povera*, tels que Giuseppe Penone »¹⁴⁸. Également, Joan Fontcuberta touche à cela, avec ses chimères de *Fauna*. Réinvesti au XXe siècle, principalement à travers les œuvres dadaïstes et surréalistes, son univers est toujours emprunté par des plasticiens actuels.¹⁴⁹ Il donne ensuite naissance au musée.

Le cabinet de curiosités peut apparaître comme un « fourre-tout »¹⁵⁰. En effet, son principe de collection « enclenche un processus de libre association qui permet à l'esprit d'errer à sa guise. »¹⁵¹ C'est de là que viendrait cette sensation de jaillissement d'imaginaire et de poétique. Il est vrai que, dans ma pratique, il y a un certain effort d'apparence classifiée et cataloguée. Cependant, il y existe un côté intrigant, qui se joue dans la manière dont sont mis en relation les éléments d'un même travail. Dans les tableaux, les échantillons normés coexistent dans un semblant découpage de visage ou de territoire. Dans *Autour du fil*, des brins de laine sont agrégés à l'argile et à la pâte polymère. Ces exemples n'adoptent pas la même apparence qu'un vrai cabinet de collectionneur, mais il y subsiste un jeu de combinaisons, une esthétique de l'assemblage qui rappelle l'arrangement de la collection de curiosités.

3.2.3. La collection comme musée portatif

Compte-tenu de la grande fragilité de la terre crue et de la nécessité de transporter mes travaux malgré tout, j'ai dû mettre au point des systèmes de transport. Réalisés avec les moyens simples dont je dispose, j'ai eu le souci de les « faire sur mesure » autant que

¹⁴⁸ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, op. cit., p.8.

¹⁴⁹ James Putnam, *ibid.*, p.10.

« Lié à l'imagination créative, le cabinet de curiosités présente de nombreux parallèles avec l'œuvre des dadaïstes, de surréaliste et de plusieurs artistes contemporains. » « Le surréalisme pratiquait à grande échelle le principe du cabinet de curiosités, mêlant ou fusionnant des éléments et des matériaux divers, refusant de se soumettre au principe de leur séparation en vigueur dans la vie de tous les jours, fruit d'une démarche de classification spécialisée systématique. »

¹⁵⁰ Larousse, « Dictionnaire de la peinture » © Larousse, entrée « Cabinet ».
URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/cabinet/151377>

« le véritable cabinet d'amateur est ce fourre-tout pittoresque dont on trouve tant d'exemples en France et plus encore dans les Pays-Bas, où l'exiguïté relative des maisons ne permettait pas l'installation de grandes galeries comme en Italie. »

¹⁵¹ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, op. cit., p.10.

possible. Adaptés à chaque production, ils combinent des dispositifs de boîtes et de cales, avec des moyens de montage et de démontage, afin de réduire au maximum l'encombrement pendant les trajets. Aussi modestes qu'ils soient, car réalisés avec des matériaux recyclés, ils remplissent leur fonction première. Pourtant, il y a autre chose : ce travail en préexposition qu'ils impliquent m'a fait songer au montage et au démontage du cirque ambulant. Il est vrai que cette manipulation peut avoir une valeur performative, valant tout autant que la disposition définitive elle-même. Ce n'est pas un aspect de ma pratique que j'ai travaillé, puisqu'à mon sens, il me fallait déjà penser le contenu avant le contenant. Cependant, il me semble qu'avec l'allure de valise de colporteurs qu'ont mes coffrets de transport, cette branche mériterait d'être développée à l'avenir.

Les artistes sont les premiers collectionneurs de leurs propres travaux, qu'il s'agisse de préparations, d'échantillons, d'expérimentations, de rebuts ou de réalisations abouties. Par le **collage des résidus d'atelier** qui composent ses *Théâtres de mémoire*, réalisés entre 1975 et 1984 dans ses dernières années, Jean Dubuffet interroge le processus créatif, le raté, le protocole. On peut les considérer comme des musées à dimensions restreintes, bien que certains soient réalisés sur de grands formats¹⁵². Mais, contrairement aux musées classiques qui présentent des productions « désirées » voire abouties, ceux-ci sont constitués d'une **collection d'erreurs**.



Jean Dubuffet, *Les coordonnées*, 1978

collages et acrylique sur papier entoilé, Paris, Fondation Dubuffet, © ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 :

http://www.fonds-culturel-leclerc.fr/Pass%C3%A9es-Dubuffet_-L_insoumis-648-7-0-1.html

D'autres praticiens ne se contentent pas de transposer leur atelier dans leurs productions, mais de faire de leur atelier un musée, s'inspirant des principes des réserves.¹⁵³

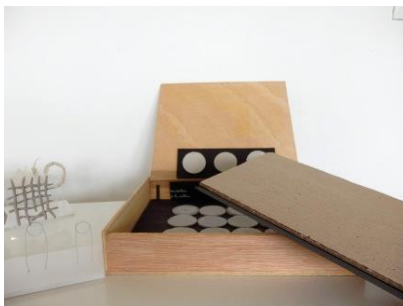
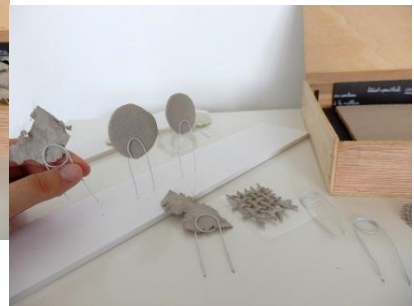
¹⁵² PACE Gallery, « Jean Dubuffet : Theatres de mémoire. March 26, 1977 – April 23, 1977 », New York, 1977, [En ligne], mis en ligne s.d., consulté le 30 mars 2015.

URL : <http://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/12351/jean-dubuffet-theatres-de-memoire>

¹⁵³ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, op. cit., p.19.



M.G., en haut : second *Tableau*, dans son coffret de rangement
 en bas : *Frottages* et *Autour du fil*, depuis leur dispositif de rangement jusqu'à leur montage





Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936-1941

carton, bois, papier, plastique, h 40 x l 37,5 x p 8,2 cm, Paris, Centre Pompidou – MNAM – CCI, © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou-MNAM-CCI – Dist. RMN-Grand Palais, © Succession Marcel Duchamp – ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cybq4y/razo6E5>

rôle d'un conservateur de musée, d'en réaménager le contenu et de créer sa propre exposition.¹⁵⁵

Mieux encore que le musée à taille restreinte, certains artistes ont travaillé le musée portatif. La *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp en est l'exemple le plus connu. Cette valise, fabriquée sur mesure, abrite « les œuvres en miniature de l'artiste »¹⁵⁴ réalisées pour cette circonstance. Entre 1935 et 1940, il en crée vingt. Pensée comme un véritable micro-musée, les petits modèles d'œuvres n'y sont pas fixés de manière définitive. Libre donc à l'acheteur, devenu collectionneur, d'endosser le

Les artistes cités travaillent tous, à leur façon, une « esthétique des dispositifs », comme énoncée par André Rouillé. C'est même elle qui, à la manière d'une allégorie, renforce et complexifie le sens de leurs productions. Cette « esthétique des dispositifs »-ci se base sur une esthétique de l'assemblage. Si ce dernier agit comme une allégorie, c'est que l'**assemblage** fonctionne, et donc que l'« alchimie » s'est faite entre les éléments qui le composent.

Les *Théâtres de mémoires* de Jean Dubuffet sont nés en apparence physique d'un assemblage. Plus profondément, ils sont issus du cheminement mental de l'artiste, qui a accepté de revenir sur ses décisions passées, et de travailler à partir de ses rebus d'atelier. Cette **alchimie** n'est donc pas du seul ressort des matériaux, mais aussi de l'habileté du praticien, qui mêle **maîtrise, intuition et recul-critique sur sa pratique**.

¹⁵⁴ James Putnam, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, op. cit., p.19.

¹⁵⁵ James Putnam, *ibid.*, p.19.

4. Pistes pédagogiques et didactiques

Du fait de ma formation dans le domaine de l'enseignement, je me dois de m'interroger sur les potentiels réinvestissements de ma pratique dans un cours d'arts plastiques. N'ayant pas bénéficié de la possibilité d'enseigner cette année, il s'agit de simples pistes pédagogiques et didactiques.

Actuellement, les arts plastiques dans l'enseignement public prennent appui sur les derniers textes parus – amenés à être remplacés très prochainement –, notamment les programmes du collège du Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008, ceux de la classe de seconde générale et technologique du Bulletin officiel spécial n° 4 du 29 avril 2010, et ceux du cycle terminal général et technologique au lycée du Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010. Egalement, le Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008 précise l'organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, qui ne relève pas spécifiquement des arts plastiques mais peut être en partie pris en charge par l'enseignant de la discipline.¹⁵⁶

A partir de 1968, grâce au colloque d'Amiens, le « cours de dessin » devient « cours d'arts plastiques ». Les enjeux de la discipline évoluent, passant de « l'enseignement artistique » à « l'éducation artistique »¹⁵⁷, et tenant compte de ce qui se fait hors de l'école, dans le champ de l'art contemporain.

« Il vise à développer chez les élèves des capacités d'expression, et de réflexion dans une pratique ouverte aux questions relatives à l'art du passé autant qu'à l'art contemporain. »¹⁵⁸

Alliant pratique et savoir – les deux composantes principales du programme sont « La pratique artistique » et « La culture artistique »¹⁵⁹ – les arts plastiques donnent aux élèves une approche des matériaux, des médiums et des techniques, ainsi que des œuvres, des artistes et des diverses pratiques.

« Ils [les arts plastiques au collège] permettent de découvrir des œuvres dans la diversité des genres, des styles et des périodes. Ils apportent les moyens de comprendre la nature des faits artistiques repérables dans la création en arts plastiques, en architecture, dans les domaines des images fixes et animées et des productions numériques. Ils procurent également des outils

¹⁵⁶ Ministère de l'Éducation nationale, « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire, au collège et au lycée », Encart Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008, p.1-2.

¹⁵⁷ Isabelle Roumieux, *Comment utiliser l'argile autrement qu'à des fins utilitaires ?* [mémoire de la formation au concours de recrutement de professeur des écoles, sous la direction de Patrick Corguillet, Dijon, Université de Bourgogne, 2004], Dijon, Université de Bourgogne, 2004, p.10, [En ligne], s.d., consulté le 27 avril 2015. URL : https://www2.espe.u-bourgogne.fr/doc/memoire/mem2004/04_03STA00191.pdf

¹⁵⁸ Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008, p.3.

¹⁵⁹ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.3-4.

pour décoder et interpréter les univers visuels qui se manifestent dans l'environnement privé et public. Ils conduisent en cela à une éducation du regard et contribuent aux acquis de langage. Ils développent un esprit d'ouverture et concourent à tisser un lien social fondé sur des références communes. »¹⁶⁰

Ceci vise l'acquisition de compétences plasticiennes et techniques, culturelles, théoriques et méthodologiques.¹⁶¹ Mais plus que cela, la discipline s'est ouverte au questionnement des démarches d'artistes et des concepts sur lesquels sont basés certaines œuvres, et autorise désormais une part d'expérimentation dans le temps de pratique des élèves.

« La pratique artistique permet aux élèves de choisir et développer leurs propres moyens d'expression. Ils y seront amenés par l'exploration et l'expérimentation des pratiques traditionnelles mais aussi des pratiques constamment diversifiées, en associant les technologies les plus récentes à ces pratiques plus fondamentales. »¹⁶²

4.1. Composantes du programme, en dialogue avec ma pratique

Le programme d'arts plastiques se définit par deux composantes fondamentales – spécifiées au collège, mais toujours présentes implicitement au lycée : la pratique et la culture artistiques. Celles-ci comprennent des sous-composantes, qui nous intéressent, en particulier grâce aux liens qu'elles permettent d'établir avec ma pratique étudiée. Il s'agit du collage, du travail en tridimension, et du dispositif de présentation des productions.

4.1.1. Collage et bricolage

Dans le champ de la pratique au collège, « le collage » est défini comme « l'expérience de l'hétérogénéité »¹⁶³, par l'introduction de prélèvements du réel au sein d'une production plastique. Par ce biais, l'élève est amené à expérimenter et à se confronter aux tensions que l'on rencontre dans les productions artistiques : entre réalité du monde et réalité de l'œuvre, entre hétérogénéité et cohérence, entre ordre et chaos.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ministère de l'Éducation nationale, *op. cit.*, p.2.

¹⁶¹ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.5-6.

Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques », Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010, p.3.

¹⁶² Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », *op. cit.*, p.3.

¹⁶³ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.3.

¹⁶⁴ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.3.

Somme toute, cette définition de « **collage** » renvoie à celle de « **bricolage** » vue dans une partie précédente de ce mémoire. Selon Claude Lévi-Strauss, le bricoleur utilise des moyens détournés pour composer avec les matériaux hétéroclites qu'il possède, arrangeant ces prélèvements du monde réel pour recréer un nouvel ensemble. Le bricolage, tel qu'il est présent dans ma pratique, peut être considéré comme une forme de collage.

L'idée du **collage** peut être abordée en classe de 5^{ème} avec « Images, œuvre et fiction » ; notamment au travers de l'entrée « La construction, la transformation des images »¹⁶⁵, puisqu'elle traite des opérations plastiques intervenant dans la composition et la modification des images. Elle permet d'aborder entre autres le détournement de matériaux-images et les questions d'hétérogénéité et de cohérence au sein d'une production.

En considérant mes séries comme des assemblages d'échantillons pour en faire un ensemble cohérent, la définition de « collage » peut être élargie. Elle permet ainsi d'aborder la classe de 4^{ème} – ce qui est logique, car la 5^{ème} et la 4^{ème} forment un cycle sur l'image, l'œuvre, le réel et la fiction – avec « Images, œuvre et réalité ». L'entrée « La nature et les modalités de production des images » soulève les questionnements propres à la série : l'unicité, la multiplicité, la séquentialité, la reproduction.

Toutefois, il est bon de remarquer que le programme du collège situe le collage dans le « champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales ». Or, s'il y a collage dans ma pratique, il se positionne plutôt dans le « champ des pratiques tridimensionnelles, sculpturales et architecturales ». Cette restriction du programme peut se discuter. *Le verre d'absinthe* de Pablo Picasso, réalisé en 1914, appartient aux deux champs : il fait collage par l'éclectisme de ses matériaux et par son aspect **hétérogène** ; et il fait en même temps sculpture par son érection tridimensionnelle. On peut aussi tout simplement considérer que le collage tridimensionnel est implicitement inclus par les



Pablo Picasso, *Le verre d'absinthe*, 1914

bronze peint et sablé, et cuillère à absinthe, h 21,5 x l 16,5 x p 6,5 cm, Paris, Musée Picasso, © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou MNAM-CCI – Dist. RMN-Grand Palais, © Succession Picasso.
[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://www.photo.rmn.fr/archive/50-000479-02-2C6NU007Q8R9.html>

¹⁶⁵ Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », *op. cit.*, p.8.

programmes dans le champ suivant du travail en volume : « La sculpture, le modelage, l'assemblage ».¹⁶⁶

4.1.2. Sculpture, modelage et assemblage

Les pratiques de la sculpture, définies par le programme, réunissent la taille directe, le moulage, le modelage, ainsi que l'adjonction de matière ou de matériaux, soit l'**assemblage**¹⁶⁷. On retrouve donc ici plusieurs actions employées dans ma pratique de l'argile : modeler, graver, estamper, et **combiner**. Le dernier terme est particulièrement intéressant, puisqu'une section précédente de ce mémoire réunissait « bricolage », « alchimie » et « assemblage ». En effet, ils partagent un caractère combinatoire d'éléments hétérogènes, le tout guidé par l'intuition du praticien. Quelque part, nous sommes toujours dans une forme de collage, comme précédemment défini.

La forte matérialité du travail de la terre est particulièrement en prise avec le programme de 6^{ème} « L'objet et l'œuvre »¹⁶⁸ : l'élève doit, par son expérience pratique, découvrir les qualités plastiques et sensibles propres à chaque matériau et à chaque outil. D'autre part, mes échantillons appellent à l'objet par leur format : petits, facilement préhensibles et manipulables. Ils invitent à saisir l'objet et à toucher la matière. Bien entendu, cette exploration des qualités de la matière est maintenue jusqu'à la fin du collège – même si elle n'est pas explicitée dans le programme – puisqu'elle se poursuit au lycée en classe de 2^{nde}, en enseignement facultatif des arts plastiques, avec l'entrée « La matérialité »¹⁶⁹.

Le programme mentionne également un autre versant de la sculpture, apparu au XX^e siècle : la question de la **présentation** et de l'**espace d'exposition**. Outre les modalités classiques – socle, cadre, vitrine –, l'espace peut être influent, sinon faire partie intégrante, de l'œuvre – installation, œuvre *In situ*. L'enjeu est donc de faire expérimenter à l'élève, non seulement le travail du volume et de la matière, mais également la mise en espace de sa

¹⁶⁶ Pour l'ensemble des citations du paragraphe :

Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », *op. cit.*, p.3.

¹⁶⁷ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.3.

¹⁶⁸ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.6.

¹⁶⁹ Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'arts en classe de seconde générale et technologique. Arts plastiques, Cinéma, Danse, Histoire des arts, Musique, Théâtre. Enseignement facultatif », Bulletin officiel spécial n° 4 du 29 avril 2010, p.4.

production. Ceci soulève entre autres des questions de points de vue, d'échelle et de relation d'un objet à son environnement.¹⁷⁰

Mon travail sur la présentation de ma pratique n'est certes pas encore abouti, mais il questionne toutefois les dispositifs d'exposition, notamment à propos de leur influence sur la perception et la réception de l'œuvre par le spectateur. D'après le programme, cette approche peut se faire en pratique et en théorie.

4.1.3. Dispositif et mise en valeur des productions artistiques

Concernant le champ de la culture artistique, le programme du collège préconise la fréquentation de lieux artistiques, qui sont reconnus comme « déterminants pour la pratique et la culture de l'élève »¹⁷¹. Culture et pratique se font échos, et qu'importe la direction, ils sont toujours susceptibles de réinvestissements réciproques. Ainsi, au sein même de l'établissement, l'élève doit expérimenter et mettre en œuvre des **dispositifs de mise en valeur des productions** plastiques.

Même si elle n'est pas toujours explicite dans les programmes du secondaire, la présentation est travaillée de la classe de 6^{ème} à la classe de terminale.

Elle débute en 6^{ème} avec « L'objet et l'œuvre ». D'une part, l'élève est amené à prendre en compte les points de vue de l'auteur et du spectateur. D'autre part, avec les entrées « L'objet et son environnement » et « L'objet dans la culture artistique », il travaille plus spécifiquement les modalités d'exposition, qui conservent le statut de l'objet, ou lui confèrent un statut d'œuvre.¹⁷²

Même si le souci de la présentation est toujours présent en 5^{ème} et 4^{ème}, au travers du questionnement des images et du statut de la représentation, il est approfondi en 3^{ème} avec « L'espace, l'œuvre et le spectateur ». Il s'agit de faire prendre conscience à l'élève de l'œuvre, son espace en tant que constituant, et sa mise en espace.

« L'espace de présentation de l'œuvre : rapport entre l'échelle de l'œuvre et l'échelle du lieu, accrochage, mise en scène, éclairage ; l'espace scénique et ses composants : cube scénique de la représentation picturale et théâtrale, scénographie, profondeur, corps, lumière, son. »¹⁷³

¹⁷⁰ Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », *op. cit.*, p.3.

¹⁷¹ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.4.

¹⁷² Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.6.

¹⁷³ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.12.

Si le programme du cycle terminal au lycée porte sur la représentation en classe de première – il souligne toutefois que l'œuvre existe en partie « dans le présent de son exposition »¹⁷⁴ –, il se concentre sur la présentation en classe de terminale.¹⁷⁵ Il vise à interroger les relations de filiation et de rupture de la présentation, dans le champ de l'art. Il aborde la présentation dans son élaboration technique et intellectuelle, et dans sa réalisation matérielle. Les questions de mise en espace, mise en situation et mise en scène s'y ajoutent.¹⁷⁶

Ma pratique soulève des points plus précis, qui peuvent donner lieu à des dispositifs de cours d'arts plastiques.

L'argile crue est fragile, surtout face aux chocs, aux frottements mécaniques et à l'humidité. Le dispositif final doit-il privilégier l'exposition ou la conservation ? L'élève pourrait être, de la même façon, amené à s'interroger sur ce qui est recherché dans une présentation, ce sur quoi la priorité est mise. Cette interrogation peut être menée, soit par l'observation d'un lieu d'exposition déjà scénographié – comme un musée ou une galerie –, soit par un travail pratique de l'élève.

Pour chaque ensemble de mes échantillons, il y a un dispositif différent pour un même objet-échantillon à l'origine. Il peut jouer sur l'aspect du coffret ouvert, qui inviterait presque le public à toucher les objets à l'intérieur. Il peut intriguer le spectateur, en basculant l'échantillon à l'horizontale, et visible à 360°. Il peut créer de l'abstraction, quasi-picturale, en fixant les échantillons sur un support plan, accroché à un mur. Ces exemples démontrent l'influence du dispositif sur la réception d'un objet : il peut appeler à la proximité physique, ou créer un sentiment de distanciation ; il peut ouvrir à la fiction qui s'inspire de l'objet quotidien, ou s'évader dans l'abstraction.

La disposition de mes échantillons d'argile – dans une boîte à l'horizontale ou sur un socle à la verticale – pose des questions d'emprunts et de filiations. Elle puise dans l'univers des expériences en science, des vitrines en muséologie, et de certaines « mythologies personnelles » en art, comme les *Vitrines de référence* de Christian Boltanski créées à partir de 1970. Cela montre que le biais de l'exposition seule permet déjà de faire appréhender aux élèves la filiation et la rupture dans le champ de l'art.

¹⁷⁴ Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques », Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010, p.4.

¹⁷⁵ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.6.

¹⁷⁶ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.7.



Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1972

vitrine en bois, photographies noir et blanc, bandelette de tissu, fil de fer, bois et lames de rasoir, boîte en métal, boules en terre, h 12 x l 110 x p 70 cm, Bordeaux, Frac aquitaine, © Frédéric Delpech, © ADAGP.

[En ligne] consulté le 2 mai 2015 : <http://frac-aq.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=fracaq>

4.2. *Expérimentation et démarche en projet*

Les suites d'erreurs et d'errances ont fini par faire aboutir ma pratique à ce qu'elle est actuellement. Si elle fait preuve matériellement de bricolage manuel, elle est aussi née d'un « bricolage intellectuel ».

4.2.1. *Créativité, liberté d'expérimenter et de rater*

En somme, mes travaux témoignent de créativité, qui est une aptitude que l'enseignant d'arts plastiques doit stimuler chez ses élèves de tout niveau¹⁷⁷. La créativité est la « faculté à développer face à une situation nouvelle, une réponse originale et adaptée. »¹⁷⁸ Être créatif n'est pas tant une question de spontanéité. C'est surtout s'autoriser le temps de diverger, voire de rater, et d'envisager des solutions parfois en dehors des chemins préétablis, pour mieux revenir au problème source. C'est se permettre de trouver et de choisir sa propre réponse à un problème posé.

« *Terminologie* : être créatif c'est :

- Se ménager le temps de diverger, de rêver, de s'éloigner des données contraignantes du problème à résoudre pour y parvenir ensuite enrichi
- Considérer que chaque problème admet un grand nombre de solutions et que la moisson du plus grand nombre de solution possible accroît la probabilité d'apparition de la solution la mieux adaptée

¹⁷⁷ Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », *op. cit.*, p.2.

« Dès l'école primaire, les élèves ont été conduits à exercer leur créativité et leurs aptitudes artistiques. »

Et p.5.

« Entre autre, la créativité de l'élève est un ressort qui contribue à l'exercice d'une pratique artistique. »

¹⁷⁸ Isabelle Roumieux, *Comment utiliser l'argile autrement qu'à des fins utilitaires ?*, *op. cit.*, p.10.

-
- Accepter de ne pas rejeter a priori une idée même si elle paraît totalement inadaptée au problème posé
 - Aller voir plus loin si la solution ne s'y trouve pas

»¹⁷⁹

En ce sens, l'expérimentation dans la pratique peut être un bon stimulant à la créativité. En effet, elle confronte l'élève à son projet et à ses moyens matériels pour le concrétiser. Cette liberté d'expérimenter paraît nécessaire à la prise de conscience chez l'élève des processus mentaux et des contraintes matérielles qui existent dans la création. C'est à force d'expérimenter, de se tromper et d'apprendre de ses erreurs, que l'inventivité et le sens critique de l'élève vis-à-vis de ses choix plastiques se développent.¹⁸⁰

La créativité n'a pas trait tant à la didactique, mais plutôt à la pédagogie et aux compétences à faire acquérir aux élèves. Toutefois, elle pourrait ponctuellement devenir le contenu central d'un dispositif de cours d'arts plastiques, qui traiterait d'adaptation et d'évolution face à une situation donnée. Il pourrait s'agir de travailler le réemploi et le détournement de matériaux, qui seraient à première vue non appropriés pour une certaine réponse.

4.2.2. *Autonomie et initiative*

Cette stimulation de la créativité se fait conjointement au développement de la capacité à prendre des initiatives. Ou, comme l'énonce le « Socle commun des connaissances et des compétences » de 2006 : « L'envie de prendre des initiatives [...] implique : curiosité et créativité [...]. »¹⁸¹. A force, cela doit accroître l'autonomie de l'élève. Or ces facultés font partie d'un ensemble de compétences, que la totalité des disciplines scolaires doit apporter. Le « Socle commun (...) » définit l'autonomie chez l'élève, au travers d'items, dont certains concernent plus spécifiquement les arts plastiques :

« Les principales capacités attendues d'un élève autonome sont les suivantes :

[...]

- identifier un problème et mettre au point une démarche de résolution ;
- rechercher l'information utile, l'analyser, la trier, la hiérarchiser, l'organiser, la synthétiser ;

¹⁷⁹ Isabelle Roumieux, *Comment utiliser l'argile autrement qu'à des fins utilitaires ?*, op. cit., p.10.

¹⁸⁰ Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques », op. cit., p.5-6.

¹⁸¹ Ministère de l'Éducation nationale, « Le socle commun des connaissances et des compétences », Paris, Direction générale de l'enseignement scolaire, Décret du 11 juillet 2006, p.24.

- mettre en relation les acquis des différentes disciplines et les mobiliser dans des situations variées ;
- identifier, expliquer, rectifier une erreur ;
- distinguer ce dont on est sûr de ce qu'il faut prouver ;
- mettre à l'essai plusieurs pistes de solution ;
- savoir s'auto-évaluer ; [...]
- développer sa persévérance ; [...]

»¹⁸²

On retrouve dans ces points des caractéristiques déjà énoncées quant à la créativité et à l'expérimentation. Ceci nous conforte dans l'idée d'un lien de causalité entre expérimenter et développer sa créativité, son inventivité, son esprit critique, son initiative et son autonomie.

Toujours dans la section consacrée à l'autonomie, le « Socle commun (...) » évoque la réalisation de projet mené par l'élève¹⁸³. Certes le texte ne s'adresse pas spécifiquement aux arts plastiques, mais la démarche en projet existe bien dans la discipline.

4.2.3. *Expérimentation et démarche en projet*

Lancé en 2000 par Jack Lang, « Le plan pour les arts et la culture à l'École » permet entre autres la création de classes à Projet Artistique et Culturel (PAC)

« Une classe à projet artistique et culturel organise une grande partie de l'activité d'une année scolaire, pour tout le groupe-classe, autour d'une réalisation artistique et culturelle. Ce projet constitue un prolongement et un enrichissement des enseignements : il s'appuie sur les programmes et s'inscrit dans les horaires habituels de la classe. La durée et l'organisation temporelle d'un projet artistique et culturel sont déterminées par la nature de l'action et par le type de partenariat. »¹⁸⁴

et l'ouverture d'ateliers artistiques.

« L'atelier artistique est ouvert à tous les arts. Il a pour objectifs :

- de faire découvrir aux élèves la diversité et la complémentarité des expressions artistiques, par une approche à la fois pratique et critique ;
- de leur ouvrir des perspectives sur leur environnement culturel ;
- de leur proposer de nouvelles possibilités d'expression artistique personnelle au sein de projets collectifs qui sollicitent leurs capacités d'innovation et d'expérimentation ;
- de développer des situations d'échanges et de débats sur des productions ou de grandes problématiques artistiques ;

¹⁸² Ministère de l'Éducation nationale, « Le socle commun des connaissances et des compétences », *op. cit.*, p.23.

¹⁸³ Ministère de l'Éducation nationale, *ibid.*, p.24.

¹⁸⁴ Ministère de l'Éducation nationale, Direction de l'Enseignement scolaire, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle, « Le plan pour les arts et la culture à l'École », Paris, CNDP, 2001, © CNDP, p.38.

– de les sensibiliser aux métiers liés au monde de l’art et de la culture. »¹⁸⁵

En 2013, le parcours d’Éducation Artistique et Culturelle (EAC)¹⁸⁶ renforce encore cela. Tout ceci confirme la volonté d’encourager le projet et l’expérimentation en arts plastiques. Ces dispositifs ont pour but de développer d’avantage, en comparaison d’un cours classique d’arts plastiques, « l’intelligence sensible et créative »¹⁸⁷ des élèves.

Concernant la classe à PAC, le projet qu’elle mène sur l’année scolaire peut aboutir à une « démarche collective de présentation »¹⁸⁸, et pose donc les **questions de présentation et d’exposition** énoncées précédemment. Par ailleurs, chaque élève est invité à tenir un journal de bord, restituant sa participation au projet et les étapes effectuées.

« La réalisation par chacun des élèves d’un journal de bord de sa participation au projet ou d’un cahier-mémoire personnel peut compléter avec profit la démarche collective de présentation. »¹⁸⁹

Ce « cahier-mémoire » ne manque pas de renvoyer aux méthodes de travail dans le projet artistique, mais aussi dans le **projet scientifique**. Aussi, ce cahier permet de poser ce qui a été tenté, raté, réussi ou reconduit. Même au cœur d’un projet qui peut être apparemment dirigé vers un objectif précis, il met en évidence des expérimentations et des tâtonnements, inévitables pour un travail de plusieurs semaines, voire plusieurs mois.

¹⁸⁵ Ministère de l’Éducation nationale, Direction de l’Enseignement scolaire, Mission de l’éducation artistique et de l’action culturelle, « Le plan pour les arts et la culture à l’École », *op. cit.*, p.46.

¹⁸⁶ Ministère de l’Éducation nationale, « Enseignements primaire et secondaire. Actions éducatives. Le parcours d’éducation artistique et culturelle », Circulaire n° 2013-073 du 3 mai 2013.

« Pour la construction du parcours, les enseignants et équipes éducatives peuvent avoir recours à la démarche de projet, dans le cadre des enseignements et des actions éducatives. »

¹⁸⁷ Ministère de l’Éducation nationale, Direction de l’Enseignement scolaire, Mission de l’éducation artistique et de l’action culturelle, « Le plan pour les arts et la culture à l’École », *op. cit.*, p.37.

¹⁸⁸ Ministère de l’Éducation nationale, Direction de l’Enseignement scolaire, Mission de l’éducation artistique et de l’action culturelle, *ibid.*, p.38.

¹⁸⁹ Ministère de l’Éducation nationale, Direction de l’Enseignement scolaire, Mission de l’éducation artistique et de l’action culturelle, *ibid.*, p.38.

Conclusion

L'expérimentation de la matière, le travail de la matière est constitué de moments physiques et de processus mentaux. A l'encontre du postulat d'Aristote, qui pose l'esprit-*forme* en amont du corps-*matière*, l'expérience de nombreux artistes nous montre ici que les deux travaillent de concert. En outre, puisqu'elle se base sur le maîtrisé et l'intuitif, la production est à la fois le résultat d'un projet, plus ou moins défini à l'origine ; et d'un trajet, parfois dévié selon les opportunités qui se sont offertes au praticien.

Le travail de la matière en expérimentation se définit donc comme une science et un bricolage, puisqu'elle mêle théorie et empirisme. On peut considérer que la recherche scientifique se fait selon une méthode, avec des paramètres étudiés ; et qu'à son encontre, le bricolage avance par tâtonnement. Mais Claude Lévi-Strauss rappelle que ces deux approches, bien que symétriquement opposées dans leurs définitions premières, ne sont pas si éloignées. Elles s'influencent l'une l'autre.

Certains artistes, en expérimentant la mise en relation des éléments constitutifs de leur production, travaillent l'assemblage. Certes, il ne se présente pas sous la forme d'un unique objet, comme la *Yielding Stone* de Gabriel Orozco, mais il y a bien une forme de collage, de bricolage. Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss, le bricolage manuel s'accompagne d'un bricolage intellectuel, et peut même aboutir à une micro-mythologie – le mythe relevant du domaine de la pensée. Il y a une réappropriation des matériaux qui sont manipulés, modifiés, sortis de leur contexte. Il y a une sorte de mastication, manuelle et mentale, des objets-matériaux, qui émergent ensuite sous la forme d'un assemblage.

Comme la quête du « grand œuvre » à l'époque médiévale, la démarche de l'alchimie témoigne, plus que d'un résultat concret, d'un itinéraire spirituel et mental, au cœur du mystère de la création artistique.

Bibliographie

Ouvrages de référence et dictionnaires

ATKINS Robert, *Petit Lexique de l'Art Contemporain*, traduction de Jeanne Bouniort, Paris, Editions Abbeville, (1990), 1996.

BAUDELAIRE Charles, « Ebauche d'un épilogue pour la 2e édition », dans *Les Fleurs du mal*, chapitre « Appendice II. Autres pièces », relevé de variantes par Antoine Adam (1857-1861), s.l., Ebooks libres et gratuits, 2003, p.234-236.

[En ligne], mis en ligne sur le site de l'Académie de Nice, rubrique Bibliothèque LiLi, s.d., consulté le 31 mars 2015. – URL : <http://www.ac-nice.fr/docazur/spip.php?ebook29>

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Chicoutimi (Québec), Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), coll. Les classiques des sciences sociales, 2002, [édition numérique réalisée d'après : *Eloge de la main* [1934] dans : *Vie des formes* suivi de *Eloge de la main*, Paris, P.U.F., (1943), 1981, p.101-128.].

[En ligne], mis en ligne sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), en 2002, consulté le 25 avril 2015. – URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Eloge_de_la_main/Eloge_de_la_main.html

LÉVI-STRAUSS Claude, « La science du concret », dans *La pensée sauvage*, chapitre 1, Paris, Plon, 1962, p.3-47.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, (2004), 2008.

Ouvrages individuels

BLOCH Olivier, *Le matérialisme*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, (1985), 1995.

DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002.

JOPPOLO Giovanni, *Le matiérisme dans la peinture des années quatre-vingt*, Paris, L'Harmattan, 1999.

PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, traduction de Christian-Martin Diebold, Londres / Paris, Thames & Hudson, (2001), 2002.

WILSON Stephen, *Art + Science*, traduction de Gilles Breton, Londres / Paris, Thames & Hudson, 2010.

Ouvrages collectifs

Académie Européenne Interdisciplinaire des Sciences de Nice-Côte d'Azur (éd.), *L'Erreur*, [actes du colloque de Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 7 septembre 2002], Paris, P.U.F., 2002.

GOLDBERG Itzhak, « Portfolio : objets et lieux de mémoire », dans COSTE Christine *et al.*, Christian Boltanski. *Monumenta 2010, Grand Palais*, [à l'occasion de l'exposition « Monumenta 2010 / Christian Boltanski, "Personnes" », Paris, Grand Palais, du 13 janvier au 21 février 2010], Paris, Beaux Arts éditions / TTM Éditions, 2010, p18-29.

TASCHITZKI Thomas, « Blossfeldt Karl », dans *La Photographie du 20e siècle. Museum Ludwig. Cologne*, Cologne, Taschen, (1996), 2013, p.63.

Catalogues

ArtCeram (collectif), *Terres d'empreintes. Céramique Internationale contemporaine. Sèvres 2008*, [catalogue de l'exposition de Sèvres, Le Sel de Sèvres, du 16 mai au 8 juin 2008], Sèvres, Le Sel de Sèvres, 2008.

DUPLAIX Sophie (dir.), *Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, (2007), 2008.

MACEL Christine (dir.) et TEMKIN Ann (dir.), *Gabriel Orozco*, [catalogue de l'exposition de New York, Museum of Modern Art, du 13 décembre 2009 au 1er mars 2010 / Bâle, Kunstmuseum, du 18 avril au 10 août 2010 / Paris, Centre Georges Pompidou, du 15 septembre 2010 au 3 janvier 2011 / Londres, Tate Modern, du 19 janvier au 2 mai 2011], Paris / New York, Centre Georges Pompidou / MoMA, 2010.

Revue

DULGUEROVA Elisa, « Introduction », *Intermédiatités* n°15 : *exposer / displaying*, Université de Montréal, printemps 2010, p.9-14.

Rapports et textes officiels

Ministère de l'Éducation nationale, « Enseignements primaire et secondaire. Actions éducatives. Le parcours d'éducation artistique et culturelle », Circulaire n° 2013-073 du 3 mai 2013.

Ministère de l'Éducation nationale, « Le plan pour les arts et la culture à l'École », Paris, Direction de l'Enseignement scolaire, Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle, 2001, © CNDP.

Ministère de l'Éducation nationale, « Le socle commun des connaissances et des compétences », Paris, Direction générale de l'enseignement scolaire, Décret du 11 juillet 2006.

Ministère de l'Éducation nationale, « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire, au collège et au lycée », Encart Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008.

Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'arts en classe de seconde générale et technologique. Arts plastiques, Cinéma, Danse, Histoire des arts, Musique, Théâtre. Enseignement facultatif », Bulletin officiel spécial n° 4 du 29 avril 2010.

Ministère de l'Éducation nationale, « Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques », Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010.

Ministère de l'Éducation nationale, « Programmes du collège. Programme de l'enseignement d'arts plastiques », Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008.

MURSCHEL Alain et OGET Valérie, « Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention », dans VIEAUX Christian (président du jury), *Concours du second degré, Rapport du jury. CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques, Session 2014 renouvelée*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2015, p.38-52.

*Textes disponibles sur le site officiel du Ministère de l'Éducation nationale :
<http://www.education.gouv.fr/>, consulté entre septembre 2014 et avril 2015.*

Webographie

Revue en ligne

DEMOULE Jean Paul, « Archéologie, art contemporain et recyclage des déchets », *Techniques & Culture* n°58 (revue en ligne sur <http://tc.revues.org/>), 2012, [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 10 avril 2015.

URL : <http://tc.revues.org/6321>

HOPPENBROUWERS René, « Les formations en Conservation-Restauration et le développement de la profession », *CeROArt* n°9 (revue en ligne sur <http://ceroart.revues.org/>), 2014, [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 2014, consulté le 17 mars 2015.

URL : <http://ceroart.revues.org/3854>

HURTODA Evelyne, « La répétition de Freud à Lacan. "Répéter : destin du sujet et voie du désir" », *Le Mensuel* n°44, Ecole de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien (EPFCL), juin 2009, p.49-57, [En ligne], mis en ligne sur le site de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), s.d., consulté le 31 mars 2015.

URL : http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/epistemologie/psychanal/doc/hurtado_M44.pdf

NOWAK Ewa Izabela, « Des œuvres inédites en France de Roman Opalka » [à l'occasion de l'exposition « Opalka, le vertige de l'infini », au Mans, Musée de Tessé & Collégiale Saint-Pierre-La-Cour, du 4 novembre 2011 au 22 janvier 2012], *lacritique.org* (revue en ligne sur <http://www.lacritique.org/>), 22 décembre 2011, [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2011, consulté le 17 mars 2015.

URL : <http://www.lacritique.org/article-des-oeuvres-inedites-en-france-de-roman-opalka>

ROUILLE André, « Une esthétique des dispositifs », éditorial de *ParisARTS* n°224 (revue en ligne sur <http://www.paris-art.com/>), 14 février 2008, [En ligne], mis en ligne le 14 février 2008, consulté le 11 janvier 2015.

URL : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/une-esthetique-des-dispositifs/rouille-andre/223.html#haut>

TISSOT Karine, « Roman Opalka, Le temps comme une écriture », *La Tribune des Arts*, Genève, entre octobre 2006 et mars 2011, [En ligne], mis en ligne sur le site du MAMCO, rubrique « Objet du mois », entre octobre 2006 et mars 2011, consulté le 30 janvier 2015.

URL : http://www.mamco.ch/public/11_Objeto_du_mois/objet_Opalka.pdf

YAVUZ Perin Emel, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le Texte étranger* n°8 [revue en ligne sur <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/etranger8b.html>], Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, janvier 2011, [En ligne], mis en ligne en janvier 2011, consulté le 30 mars 2015.

URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>

Articles en ligne

ICOM-CC (International Council of Museums - Committee for Conservation / Conseil International des Musées - Comité de Conservation), « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel », [résolution adoptée à la XVe Conférence triennale de New Delhi, du 22 au 26 septembre 2008], Paris, ICOM-CC, 2008, [En ligne], mis en ligne le 11 décembre 2009, consulté le 17 mars 2015.

URL : <http://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-rsolution-terminologie-franais/?id=743>

INP (Institut National du Patrimoine), « Les réserves : pour une gestion optimale des collections », [compte-rendu des séminaires de Paris, INP, en 2008, 2009, 2010 et 2014], Paris, INP, 2014, © INP, [En ligne], mis en ligne en septembre 2014, consulté le 11 janvier 2015.

URL : <http://www.inp.fr/Mediatheque-numerique/Bibliographies/Reserves-pour-une-gestion-optimale-des-collections>

PACE Gallery, « Jean Dubuffet : Theatres de mémoire. March 26, 1977 – April 23, 1977 », New York, 1977, [En ligne], s.d., consulté le 30 mars 2015.

URL : <http://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/12351/jean-dubuffet-theatres-de-memoire>

Mémoire en ligne

ROUMIEUX Isabelle, *Comment utiliser l'argile autrement qu'à des fins utilitaires ?* [mémoire de la formation au concours de recrutement de professeur des écoles, sous la direction de Patrick Corguillet, Dijon, Université de Bourgogne, 2004], Dijon, Université de Bourgogne, 2004, [En ligne], s.d., consulté le 27 avril 2015.

URL : https://www2.espe.u-bourgogne.fr/doc/memoire/mem2004/04_03STA00191.pdf

Ressources en ligne

CNRTL, Portail lexical, « Lexicographie » © 2012 – CNRTL.

URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/>

Encyclopædia Universalis, « Dictionnaire » © 2015, Encyclopædia Universalis France.

URL : <http://www.universalis.fr/dictionnaire/>

INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives), « Fouille archéologique du Déjeuner sous l'herbe de Daniel Spoerri à Jouy-en-Josas », Visite vidéo du site avec Jean-Paul Demoule, archéologue, professeur à l'université Paris I, Aurélia Allegri, archéologue, Inrap, et Bernard Müller, anthropologue, Iris-Ehess, 2012, © Inrap - Tingo Films, [En ligne], publié le jeudi 17 juin 2010, mis à jour le mardi 3 juillet 2012, consulté le 10 avril 2015.

URL : <http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/Ressources/Reportages-2010/p-10482-Fouille-archeologique-du-Dejeuner-sous-l-herbe-de-Daniel-Spoerri-a-Jouy-en-Josas.htm>

Larousse, « Dictionnaire de la peinture » © Larousse.

URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/>

Index des notions principales

alchimie	28, 29, 37
assemblage	15, 29, 33, 37, 49, 55
bricolage	27, 28, 33, 34, 35, 54
échantillon	38, 39, 40, 41, 43, 44
expérimentation	15, 21, 28, 38, 53, 59, 60, 61, 62
matière	4, 5, 7, 8, 10, 13, 15, 55
présentation	45, 46, 47, 55, 56, 57
science	16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 27, 30, 32, 34

Index des noms propres

Baudelaire, Charles	29
Beaumont, Karin	9
Blossfeldt, Karl.....	9, 10, 30, 31, 32
Boltanski, Christian.....	36, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 57
Cornell, Joseph.....	33, 34
Dubuffet, Jean	8
Duchamp, Marcel.....	51
Fontcuberta, Joan	31, 32, 49
Lévi-Strauss, Claude	27, 34, 54
Menezes, Marte (de).....	38
Opalka, Roman.....	41
Orozco, Gabriel	46
Penone, Giuseppe	11, 49
Picasso, Pablo.....	7, 8, 28, 54
Richter, Gerhard	40

Table des matières

Introduction	2
1. L'expérience de la matière	4
1.1. Matière plastique	6
1.1.1. La matière comme choix personnel	6
Le renoncement à la terre... ..	6
... Mais seulement pour un temps.....	6
1.1.2. La matière comme composante première du langage plastique.....	7
1.1.3. La matière comme médium sensible	7
1.2. Matière vivante.....	8
1.2.1. Quand la matière dit la forme.....	8
1.2.2. Quand la matière traduit le corps	10
1.2.3. Quand la matière stimule l'esprit	12
1.3. Matière expérimentale.....	13
1.3.1. Matière en jeu.....	13
1.3.2. Matière en expérience	14
1.3.3. Matière(s) à fusionner	14
2. Le scientifique comme processus artistique.....	16
2.1. La méthode scientifique dans l'art	16
2.1.1. L'art et la science : entre rejet et attraction	16
2.1.2. Contrainte et création : Comment naît le protocole artistique	19
Se croire égarer... Dans l'impasse artistique ?	19
La contrainte... Un moteur possible ?	20
2.1.3. Les premiers jalons du protocole	21
2.2. Pratique manuelle et bricolage intellectuel	24
2.2.1. La restauration : Une démarche plus scientifique qu'artisanale	24
2.2.2. Bricolage, assemblage et alchimie	26
2.3. La poésie du scientifico-artistique.....	30
2.3.1. Création d'un univers par méthode scientifique	30
Partir d'une méthode scientifique, puis la réarranger.....	30
A rebours : Partir de la fiction, et y injecter de la science.....	31
2.3.2. Recréation d'un univers par assemblage	33
La poésie de l'hétéroclite	33

Vers une mythologie du quotidien, comme d'une science.....	34
3. Les expérimentations en monstration.....	38
3.1. L'échantillon comme fragment de science.....	38
3.1.1. Une donnée expérimentale	38
3.1.2. Des expérimentations comme d'un ensemble	39
3.1.3. L'échantillon dans la série : Une valeur singulière au cœur du tout	42
Glissement de l'inventaire pour soi, à l'inventaire exposé	44
3.2. L'échantillon comme curiosité à exposer.....	45
3.2.1. L'enjeu du dispositif d'exposition dans la série.....	45
3.2.2. L'influence de la muséographie dans les dispositifs.....	47
3.2.3. La collection comme musée portatif	49
4. Pistes pédagogiques et didactiques.....	52
4.1. Composantes du programme, en dialogue avec ma pratique	53
4.1.1. Collage et bricolage.....	53
4.1.2. Sculpture, modelage et assemblage.....	55
4.1.3. Dispositif et mise en valeur des productions artistiques	56
4.2. Expérimentation et démarche en projet.....	58
4.2.1. Créativité, liberté d'expérimenter et de rater	58
4.2.2. Autonomie et initiative.....	59
4.2.3. Expérimentation et démarche en projet.....	60
Conclusion.....	62
Bibliographie	63
Ouvrages de référence et dictionnaires	63
Ouvrages individuels.....	63
Ouvrages collectifs.....	64
Catalogues	64
Revue.....	64
Rapports et textes officiels	64
Webographie	65
Revue en ligne	65
Articles en ligne	66
Mémoire en ligne	67
Ressources en ligne	67
Index des notions principales & Index des noms propres	68
Table des matières	69

... *Suivi des annexes*

Annexes

Ces annexes sont constituées des travaux que j'ai réalisés, lors de cette année universitaire 2014-2015. Ils sont présentés par ordre antéchronologique, de mars 2015 à septembre 2014.



Second Tableau, ou Tableau d'orange, 6 mars 2015, 50 x 65 cm

Argile blanche, orange, colle vinylique, résidus métalliques noirs et carton-plume noir

Terre : étalée en plaque, découpée, puis brunie, grattée, gravée, estampée, sculptée

Colle : mêlée à des morceaux d'orange, étalée en film, puis soulevée, décollée, retournée, recollée

Prélèvements d'orange (peau, pulpe et jus) : collée, mélangée à de la colle, incluse dans la terre par pression et frottage



Second *Tableau*, détails



Premier Tableau, décembre 2014, 48 x 51 cm

Argile blanche, colle vinylique, résidus métalliques noirs et rouges et carton-plume blanc

Terre : étalée en plaque, découpée, puis brunie, grattée, gravée

Colle : mêlée à des résidus du brunissage, étalée en film, puis soulevée, décollée, recollée

Annexes



Frottages, 7 décembre 2014, 25 x 25 x 20 cm (ouvert)

Argile blanche et résidus métalliques noirs

| Terre étalée, découpée, poncée (série du haut) et brunie (série du bas)

Détails ↓





Autour du fil, novembre-décembre 2014, 10 x 30 x 6,5 cm (chaque rangée)

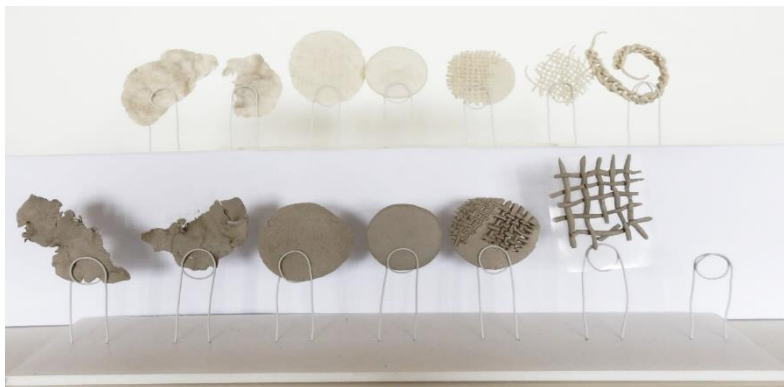
Argile blanche (série du bas), pâte Fimo® (série du haut), brin de laine

Support d'exposition :

fil métallique gainé blanc (tordu)

feuille de plastique transparente (pour un élément fragile, collé dessus)

carton-plume blanc (perforé, aux mesures des supports en fil métallique)



↑
Elément en pâte Fimo®, incorporé
de brins de laine. dans la lumière



Pêle-mêle, septembre-octobre 2014, dimensions variables (environ 5 cm par pièce)

Pâte Fimo ® (plusieurs coloris) : grattée, gravée, estampée, sculptée, repoussée
| A gauche : dans sa boîte de rangement ronde
| A droite : étalé sur une table