



HAL
open science

L'usure et le geste : l'utilisation de la matière déchue et détériorée dans la création artistique

Ilona Dubourreau

► **To cite this version:**

Ilona Dubourreau. L'usure et le geste : l'utilisation de la matière déchue et détériorée dans la création artistique. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01564962

HAL Id: dumas-01564962

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01564962v1>

Submitted on 19 Jul 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITE RENNES 2

L'usure et le geste
L'utilisation de la matière déchue et détériorée dans la création
artistique.

Ilona DUBOURREAU

Sous la direction de Pascale Borrel

Master 2 Arts : pratiques et poétiques : Parcours Arts Plastiques

Juin 2017

Je tiens à adresser mes remerciements à Pascale Borrel, pour le temps qu'elle a consacré à mon travail, pour ses recherches et ses conseils.

J'aimerais ensuite remercier Louise Georges pour son aide et son accompagnement, ainsi que Tiphaine Granger, Clémence Rio et Nicolas Guetté pour avoir nourri mes recherches,

Table des matières.

Présentation de la pratique plastique	p.3
Introduction	p.12
I. Une certaine utilisation du déchet	
I.1. Introduction au déchet	p.13
I.2. L'artiste glaneur	p.16
I.3. Le déchet comme matière sociétale	p.24
II. Une richesse plastique dans l'usure	
II.1. Propos sur l'usure	p.29
II.2. L'usure naturelle	p.32
II.3. L'artiste comme cause de la détérioration	p.38
Conclusion	p.44
Bibliographie	p.47

Présentation de la pratique plastique.

Dans ma pratique plastique je m'intéresse à travailler la matière, notamment l'argile, le métal ou le papier, et je porte une forte attention à ce que je fais quand je crée, ou plus précisément à ce qui se fait quand je fais.

La recherche plastique que je mène actuellement découle d'expérimentations de structures en argile. En effet en travaillant ce médium, en commençant par créer des formes plutôt organiques, me référant à des formes végétales, j'ai fini par faire face à des difficultés techniques. L'argile, que je pensais d'une résistance extrême après cuisson sauf en cas de chocs ou de chutes des objets, m'est apparue friable avec des effets de craquellements. De fait, j'ai constaté que selon la manière dont elle était façonnée sa solidité variait. C'est ainsi que je me suis lancée dans la réalisation de plaques de terre les plus fines possibles. En créant, je jouais avec les effets de craquelures, la rétractation de la terre lors du séchage et de la cuisson. De ces expériences a découlé une production dans laquelle je superpose ce que j'ai appelé des « feuilles » en argile, sur une base en métal [Fig.1]. Je constituais une à deux feuilles par semaine, selon la place libre pour les stocker durant le séchage. Afin de parvenir à une plaque fine, j'étais, à l'aide d'un rouleau, l'argile sur une planche de bois préalablement recouverte de film étirable transparent ou de papier sulfurisé permettant de décoller la terre facilement sans qu'elle ne se déchire. Je lui donnais une forme ondulée en calant du papier ou du carton entre l'argile et la planche en bois afin que le volume ne retombe pas lors du séchage. Une fois la plaque séchée je pouvais la faire cuire. J'affectionne particulièrement travailler l'argile et certains morceaux de métaux de récupération. Dans ce projet j'essaie de faire coïncider ces deux matériaux, tout en conservant leurs contrastes, la fragilité de l'un contrairement à la solidité, à l'apparente stabilité de l'autre.

Cette structure de métal et d'argile est accompagnée de dessins réalisés au fur et à mesure de la conception de chaque feuille d'argile [Fig.2]. En effet, les premières s'étant brisées avant ou lors de la cuisson, j'ai décidé de documenter par dessin chaque feuille que je modelais afin d'en garder une trace. Une fois l'argile sèche, je reproduisais à l'encre noire les contours et les volumes de la plaque vu de biais, sur du papier transparent. J'ai ainsi une dizaine de dessins reliés. Un réseau de lignes se crée par la superposition des différents dessins. Les ondulations de ces lignes qui se superposent donnent une impression de mouvement. C'est comme si les plaques représentées sur chaque dessin pouvaient changer de forme, se transformer en proposant différentes combinaisons entre elles. J'expose les dessins sur une table pour qu'ils soient consultables.

En parallèle de mon travail avec l'argile, certains phénomènes de mon quotidien ou relatifs à ma pratique antérieure m'ont interpellée. J'y ai observé une détérioration, une fragilisation de la matière que j'ai ensuite utilisée, cherchant à la mettre en avant, à la sublimer. Plusieurs situations, des gestes et des processus, apparaissent.

Je présente par exemple, une accumulation de fins copeaux sombres et brillants [Fig.3]. Ces copeaux sont composés de brou de noix, d'encre séchée. Suite à la totale évaporation de l'humidité, il ne reste que les pigments, sous forme de copeaux au lieu de poudre – leur forme d'origine. J'attends que l'opération d'évaporation ait lieu et soit achevée. Les débris de pigments de brou de noix se sont concentrés entre eux, jusqu'à ce qu'ils se détachent tous seuls du support de séchage. Ils sont de la sorte maniables mais extrêmement fragiles, à tel point qu'il suffit d'une très faible pression pour qu'ils deviennent poussière. Les pigments sont présentés sous une forme qui ne leur est pas habituelle, en copeau, et conservés sous verre, plus précisément dans un cadre ovale, au fond blanc, accroché au mur par un clou, les débris sont protégés par un verre bombé. J'ai recours à une protection qui évite leur dispersément et par conséquent leur disparition. Ici, il n'est pas tant question d'usure mais plutôt de transformation, sans réelle action humaine autre que l'attente.

Dans deux autres de mes travaux, je répète le même acte, j'épuise progressivement la matière. J'apporte l'usure qui est l'effet de l'insistance de mes gestes. J'ai ainsi réalisé une suite de « couches » ou plutôt « pellicules » de mouchoirs en papier préalablement utilisés [Fig.4]. Je m'en étais servie afin d'étendre de la craie grasse sur une surface. La craie a coloré le tissu, et à force de frottement contre le papier, le mouchoir s'est déchiré. La répétition acharnée de mon geste a poussé la matière jusqu'à épuisement, faisant apparaître une usure, une détérioration amenant presque à une disparition. Cette suite de mouchoirs usés par ces essuyages répétés met en avant la précarité et la transparence de la matière. Ici cette transparence associée aux déchirures manifeste d'une fragilité du matériau, qui par sa finesse rappelle un voile de dentelle. Une autre production consiste en un cahier éventré¹ par l'action de ma main reproduisant le même geste. J'effectue cette perforation à l'aide d'un crayon sanguine – matière s'effritant plus qu'elle n'est abrasive –, ainsi la répétition du mouvement entraînant un frottement de la sanguine sur le papier finit par provoquer une usure de ce dernier [Fig.5]. Une fois que la sanguine ne me permet plus de transpercer les feuilles du cahier, je réitère l'action sur un nouveau carnet avec une autre sanguine. J'arrête mon action lorsque je constate que la sanguine ne transperce plus les feuilles ; j'arrête à partir du moment où je ne perçois plus de détérioration supplémentaire. Les cahiers sont présentés fixés au mur par l'intérieur de la côte. Les couvertures sont abaissées vers le sol et bloquées permettant ainsi le déploiement des pages face aux spectateurs.

J'ai aussi travaillé sur un morceau de métal récupéré dans une décharge [Fig.6]. Ce rebut était initialement le couvercle d'une boîte, sûrement une ancienne boîte de gâteaux. Lorsque je l'ai trouvé il était déjà couvert et rongé par la rouille. À cette corrosion liée au temps et aux facteurs climatiques qui ont agi sur le métal, j'ai ajouté une détérioration conséquence de mon action. À l'aide d'un fer à souder, j'ai perforé le métal, rajoutant ainsi des ouvertures dans le matériau. Il est aisé de distinguer les brèches

¹ J'entends par là, fendu, ouvert ou déchiré par la force.

naturelles de celles que j'ai produites. Les trous artificiels forment comme un motif au centre du couvercle dialoguant avec l'érosion naturelle sur les extrémités et les coins. Dans le motif créé, les bouts de métaux tiennent parfois de justesse ensemble. Je propose une fragilisation fabriquée ajoutée à une autre qui est apparue naturellement, sans l'action humaine. Le couvercle est présenté accroché au mur par un clou. Je mêle ici la récupération d'une usure déjà présente à laquelle j'ajoute une détérioration que je crée moi-même. Cette réalisation m'a conduite à travailler à partir d'une dégradation de la matière que je n'ai pas créée sans en ajouter. C'est ainsi que j'ai abouti à une production où je présente un ensemble de fragments brûlés [Fig.7]. Ce sont plus précisément des restes de polystyrène brûlé glanés sur un chantier. Proposés sur leur présentoir, ils sont comme hors du temps, suspendus dans leur détérioration. Le moindre choc peut les réduire en poussière, en miette. J'évite une destruction totale à ces éléments que l'on a voulu détruire par incinération. La détérioration qu'a subie la matière permet de mettre en avant sa matérialité.



Figure 1 : Sans titre, 2015. Argile et métal, 70cmx50cm.

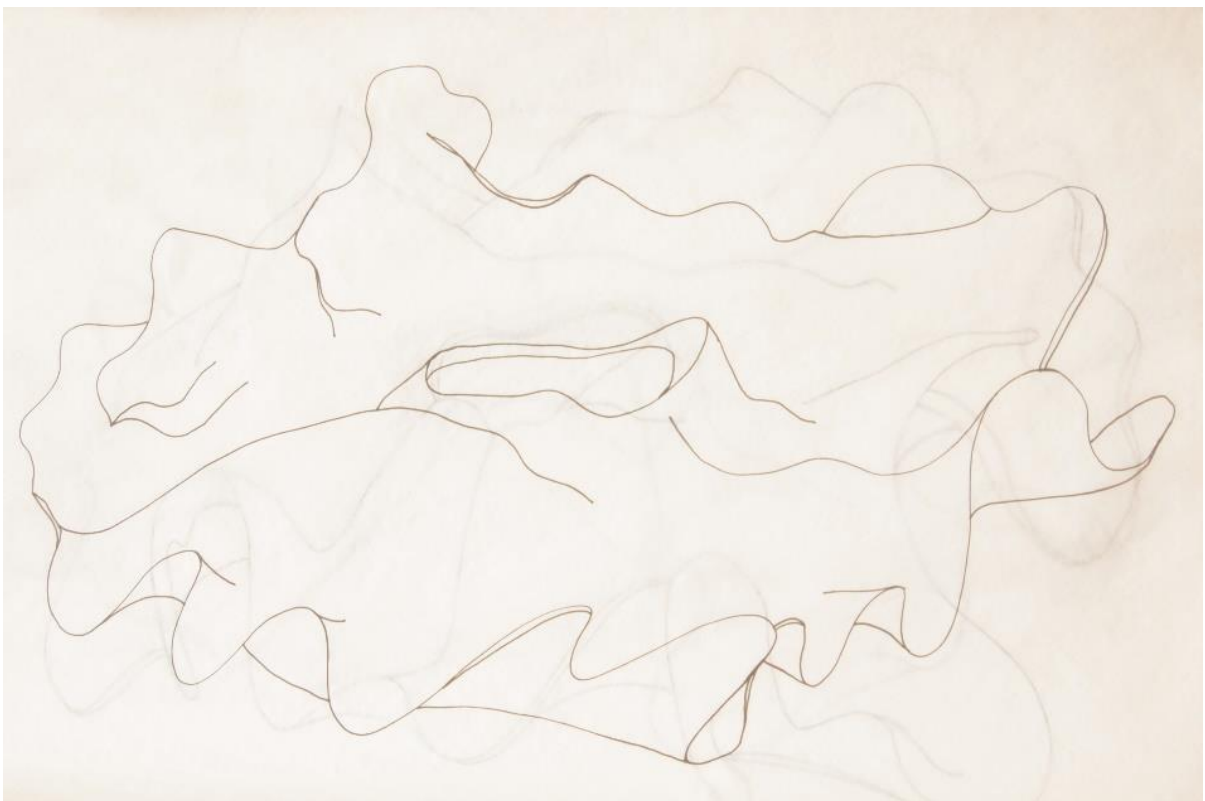


Figure 2 : Sans titre, 2015. Papier, 33cmx45cm.



Figure 3 : *Brou de noix*, 2016. Brou de noix, cadre et verre bombé, 12cmx14cm.



Figure 4 : *Papiers mouchoirs*, 2014. Mouchoirs, craie grasse, fils et tige en fer, 120cmx70cm.

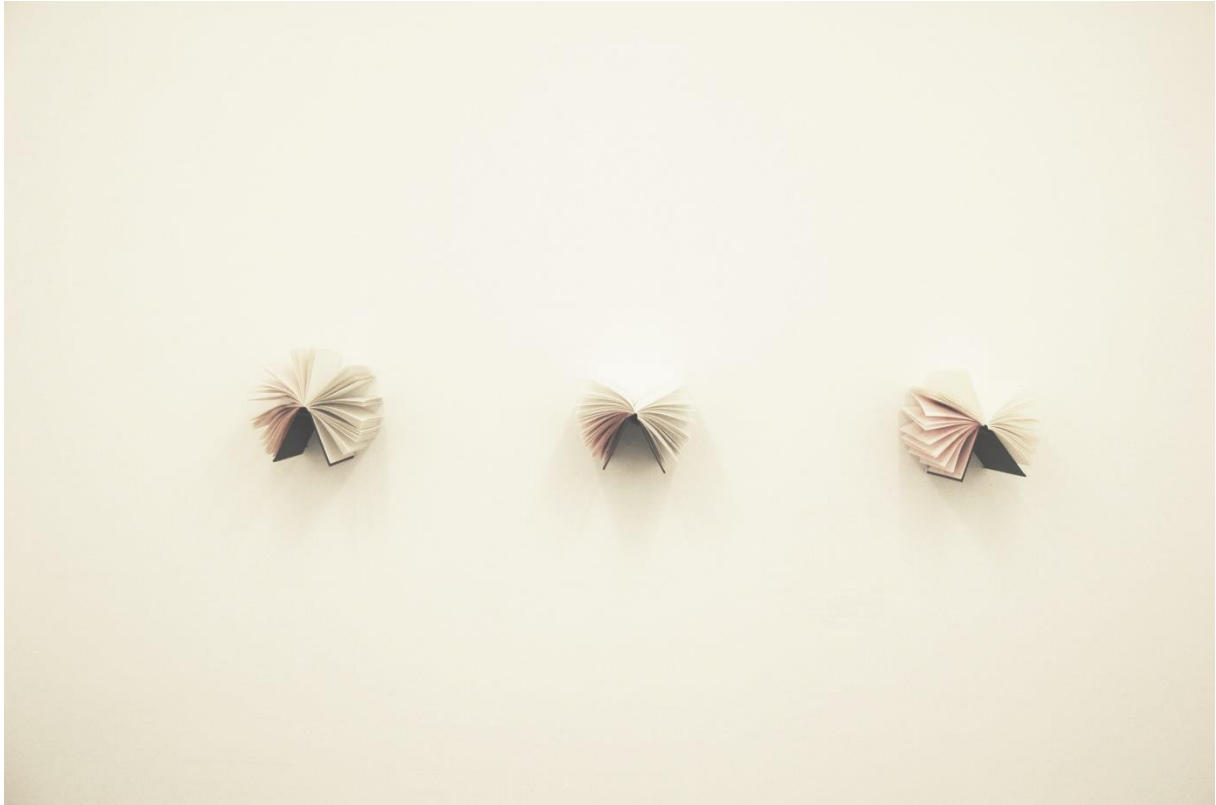
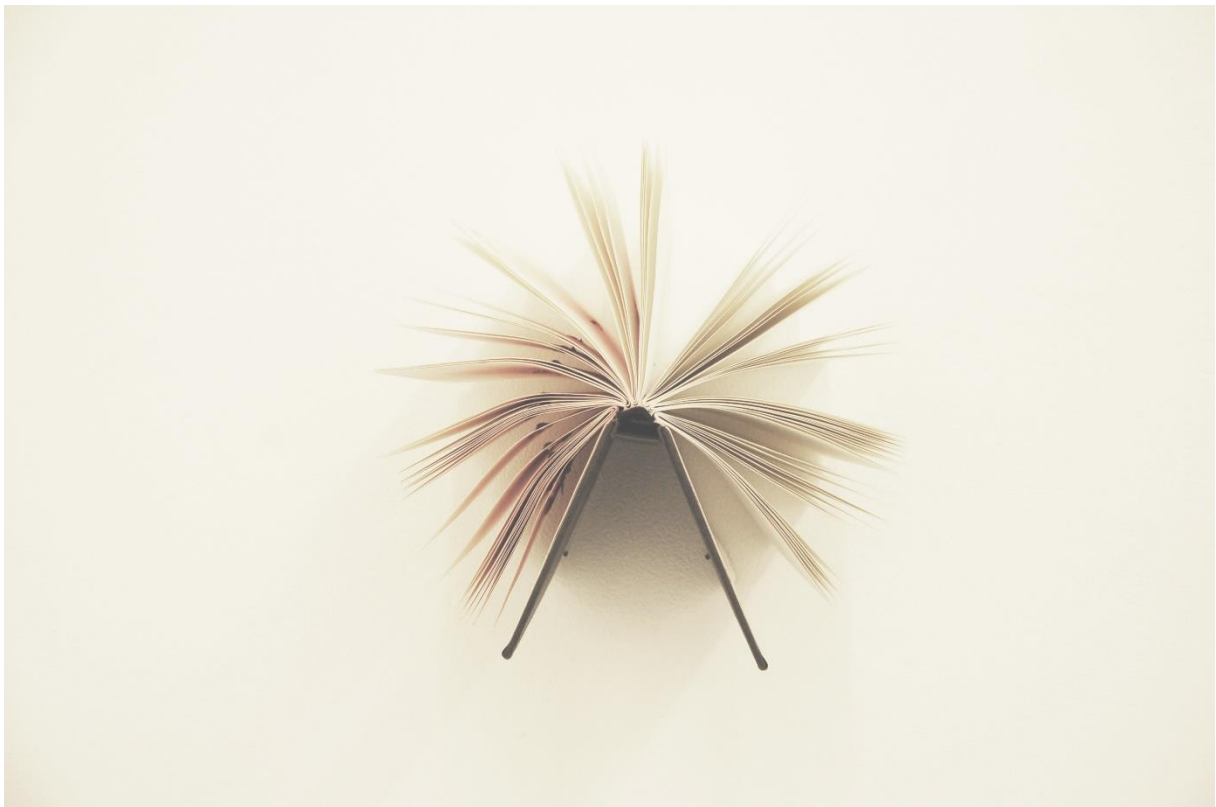


Figure 5 : *Cahiers*, 2014-2016, Cahier et sanguine, 20cmx20cm, dimensions variables.



Détail de *Cahiers*, 2015-2016



Figure 6 : *Boîte en fer*, 2014. Couvercle métallique et clou, 24cmx24cm.



Figure 7 : *Polystyrènes*, 2016. Cinq fragments de polystyrène brûlé, tiges de fer, miroir et deux équerres en fer, 30cmx72cm.

Introduction.

Je vais, comme préambule, partir d'une citation de Georges Perec qu'écrit Jean-Luc Mattéoli dans *L'objet pauvre* : « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'évènement, l'insolite, l'extraordinaire [...] comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire [...]. Les journaux parlent de tout, sauf du journalier [...]. Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ?² ». Ces mots dialoguent d'une certaine manière avec ma recherche. En effet les formes de détériorations qui sont mises en avant par les artistes que je cite ne sont pas extraordinaires, ils les observent dans le quotidien. Ce type de détérioration est présent chez tout le monde, partout finalement, et l'on s'en aperçoit avec un peu d'attention.

Afin d'effectuer cette recherche, je suis partie de certains points présents dans ma pratique, notamment le traitement de matières altérées et une attention portée aux gestes créateurs. Je suis donc partie de l'analyse de deux corpus d'œuvres. D'une part, des œuvres dans lesquelles les artistes utilisent une matière usée récupérée ; de l'autre, des œuvres pour lesquelles les artistes détériorent par eux-mêmes un élément. C'est ainsi qu'une réflexion concernant les manières de faire de l'artiste et son investissement physique vis-à-vis de la création matérielle s'est dévoilée. En conséquence de quoi, j'en suis venue à me demander comment, par le traitement de matières dégradées, la position de l'artiste en tant que producteur est-elle remise en cause ?

J'aborde dans un premier temps la façon qu'ont certains artistes d'utiliser la matière-déchets, en commençant par une présentation du déchet contemporain et en expliquant ce qui fait qu'un élément est considéré comme rebut. Inéluctablement, j'en viens à parler de la récupération par la pratique du glanage qu'effectuent des artistes. L'analyse de la relation aux déchets qu'entretiennent certains artistes me permet ensuite de mettre en avant quelques aspects sociologiques de cette matière.

J'évoque par la suite, la matière détériorée qui peut être le résultat de différentes situations. J'explique d'abord ce que j'entends par une détérioration, j'évoque autrement dit l'usure, l'étiollement progressif d'une matière, à l'inverse d'une casse brutale. Il apparaît que l'usure peut être due à un effet naturel. Dans d'autres cas, c'est une action humaine plus ou moins directe qui peut être la cause de la détérioration d'un élément. Dans ces deux situations d'apparition de l'usure, il arrive que certains artistes saisissent et s'approprient la forme qui a émergée. Le dernier cas qui est étudié concerne l'artiste qui agit lui-même sur quelque chose, par le biais d'une action particulière, de gestes précis, et qui apporte la disparition de la matière, son usure.

² Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.216

Une certaine utilisation du déchet.

Introduction au déchet.

Au début des années 60 émerge une attention, une forme de curiosité et de préoccupation concernant l'objet, plus particulièrement l'objet déchu, le déchet, déjà amorcée au début du siècle ; c'est une conséquence de la société de consommation. Cette préoccupation est toujours d'actualité : notre société tend même vers l'hyperconsommation, celle en particulier de la technologie, mais cela touche toutes les matières et les registres d'objets. L'ensemble de ce qui entoure l'homme dans la société actuelle le pousse à consommer. Les modes, vestimentaires de même que décoratives, sont plus éphémères que jamais. L'hyper connectivité des gens permet par exemple à un style vestimentaire de connaître un engouement aussi rapide qu'important, mais par ce même phénomène il peut être presque aussi rapidement remplacé par un autre goût en vogue. Au-delà de l'obsolescence des produits et des effets de mode des nouvelles technologies, leurs perpétuelles avancées, améliorations, poussent à la consommation, surconsommation, alors même que l'objet fonctionne sûrement toujours, comme si nous ressentions un besoin presque vital d'être à la pointe de la technologie. La valeur d'usage n'est plus la même qu'au XXème. Le déchet contemporain n'est pas forcément un objet détérioré, usé ou cassé et irréparable ; au contraire, il est souvent toujours utilisable mais la personne le possédant n'en veut simplement plus, souhaite en changer pour mieux ou s'en est lassée. Cette valeur d'usage varie bien évidemment en fonction des moyens économiques de chacun. Les allers et venues des objets dans l'environnement quotidien sont bien résumés par Jean Paul Filiod qui constate que « l'intérieur domestique se nourrit sans cesse de l'extérieur, cet ailleurs multiple des temps contemporains qui incite de nouveaux objets à pénétrer la maison... Ce qui nous pousse généralement à en chasser d'autres³ ». De ceci découle une société de production d'objets, de tri puis de déchet et de nouveau de tri ; tri du déchet réutilisable contre celui dont on ne sait que faire, et que l'on stocke dans des lieux « spécifiques » où s'amassent des rebuts. Ces zones destinées à l'entassement de rebut ne sont pas extensibles à l'infini et commencent à déborder. Le déchet est selon les contextes, plus ou moins éloigné de l'espace de vie, dans les décharges, dans des poubelles en bout des rues, en coin de pièce, généralement à l'abri du regard.

Quelques termes, déjà utilisés dans le texte ou à suivre, sont à éclaircir en lien avec le lexique relatif au déchet. Tout d'abord qu'est-ce que le déchet ? Se référant à la loi du 15 juillet 1975, Philippe Billet le définit comme « tout résidu d'un processus de production, de transformation ou d'utilisation, toute

³ Jean-Paul Filiod, « L'épluchure, le matelas, la statuette. L'univers domestique à l'épreuve de la conservation » dans *Le déchet, le rebut, le rien* sous la direction de Jean-Claude Beaune, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p.153

substance, matériau ou produit ou plus généralement tout bien meuble abandonné ou que son détenteur destine à l'abandon⁴ ». A quoi il ajoute : « déchet et rebut apparaissent donc équivalents : est déchet, aux termes de la loi de 1975, toute chose qui, par volonté de son détenteur, est destinée à devenir rebut, intellectuellement abandonnée⁵ ». L'auteur fait une distinction entre un déchet et une épave ; celle-ci résulte d'un abandon involontaire ou forcé, tandis que le premier est volontairement abandonné. Le déchet est un statut de l'objet, « un label » pour reprendre le terme de Billet. Il est le stade intermédiaire entre l'objet et sa destruction totale. Est déchet un objet dont quelqu'un s'est dépossédé véritablement, mais aussi un objet dont son possesseur a pensé à une éventualité d'abandon. Il suffit donc à l'objet d'être déprécié pour devenir déchet. Il recouvre ce statut à partir du moment où il est dévalué dans l'esprit de son propriétaire. C'est pourquoi des objets déplacés à la cave ou au grenier par exemple peuvent être qualifiés de rebuts.

Le déchet dont il est question ici n'est ni organique ni chimique ou radioactif. C'est un déchet matériel des plus communs, dans le sens où il fait ou pourrait faire partie de la vie de tous les jours – au domicile, au travail, à travers les loisirs - d'une personne lambda dans la société contemporaine d'un pays développé ou en voie de développement. Cela renvoie à la question de la « contingence de la valeur⁶ » : les déchets sont différents selon l'époque, le lieu et les gens. Ils sont à la fois le produit de la société et son reflet. C'est pourquoi François Dagognet étudiait la matière dans le but de saisir l'esprit et le réel. Le monde des déchets est pour lui un lieu de la matérialité des plus florissants. Ils portent en eux le témoignage de « quelque chose », au contraire des objets neufs, propres, vernis et brillants qui se présentent tous de la même manière, lisses, dans une forme d'uniformité. Le déchet par son usure, sa détérioration, présente le système qui le compose ; il s'offre à nu et exhibe son mécanisme, son fonctionnement en dévoilant des réseaux de câble, des fils ou bien encore des veinages. Il dévoile les dessous du décor.

Que faire de ces choses que l'homme ne sait ni recycler, ni réutiliser, ni même détruire ? Afin de palier à ce problème, des changements « comportementaux » apparaissent avec l'espoir que notre société se dirige vers un état de « zéro déchet » : retour ou plutôt développement du compost dans les villes et chez les habitants, développement de magasins vendant en vrac afin de réduire les emballages par exemple. Dans notre environnement actuel fleurissent diverses initiatives destinées à remettre en usage certains types de déchet, comme les associations telles qu'Emmaüs, les ressourceries de matériaux, les

⁴ Loi n°75-633 du 15 juillet 1975 concernant les déchets, récupération et élimination, cité par Philippe Billet dans « Le déchet, du label au statut. Considérations juridiques sur un abandon » dans *Le déchet, le rebut, le rien* sous la direction de Jean-Claude Beaune, op. cit. p.100

⁵ Ibid., p.100

⁶ Jérémie Cavé dans « Histoire des déchets 4/4 » une émission de la rubrique « La Fabrique de l'Histoire » sur France Culture, 14/03/13.

vides greniers, les brocantes et les marchés aux puces qui pour Jean-Luc Mattéoli forment « le déversoir de la grande ville qui brasse les êtres et les choses ; [ils sont] l'endroit où échouent, provisoirement les objets du proche passé avant de disparaître pour laisser la place à d'autres⁷ ». Le déversoir des villes n'est pas forcément un lieu prédéfini et clôt. En France, des déchèteries ont vite été mises en place afin d'essayer de résoudre des problèmes d'hygiène et de santé publique, en diminuant les décharges sauvages jusqu'à les interdire. Cette interdiction n'est toutefois pas parfaitement suivie par la population, qui abandonne malgré tout des déchets plus ou moins imposants dans les rues, sur les terrains vagues, aux abords des poubelles. Lorsque des encombrants, qualificatif concernant les grands rebuts, sont jetés dans des zones urbaines, ils sont normalement récupérés par des services publics. Ce n'est cependant pas le cas dans des zones rurales, ou dans d'autres pays où les attentions écologiques ne sont pas les mêmes. Dans certains pays d'Amérique du sud ou d'Afrique, l'écologie n'est pas un souci majeur, d'autres problèmes sont bien plus importants. Les pays en situation précaire au niveau politique, économique et social n'ont pas pour objectif d'informer la population sur le stockage ou le tri des déchets. En revanche c'est souvent dans ces pays qu'apparaît un fort intérêt pour le recyclage. Cette initiative de recyclage est liée au besoin de ne pas jeter ce qui pourrait encore servir à quelque chose, à quelqu'un d'autre.

Bien que la pratique du chiffonnier se trouve interdite à Paris depuis 1947, les écumeurs de poubelles, de décharges ou de déchèteries continuent d'exister et l'artiste en fait partie. Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, la figure du chiffonnier de Baudelaire et que Benjamin a reprise semble s'être modifiée. L'artiste contemporain se rend sur des lieux différents selon le type de déchet qu'il cherche, ou apprécie. Cette recherche de matière réalisée par l'artiste est similaire au glanage : un glanage d'un type particulier.

⁷ Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, op.cit. p18

L'artiste glaneur.

Dans la pratique de collecte de certains artistes, la recherche de matériaux particuliers, qui se réalise souvent hors de l'atelier et en extérieur, et le geste de ramasser sont importants. Deux positions sont adoptées dans le glanage. D'un côté une collecte guidée par la subjectivité de l'artiste : ce dernier ramasse un type de déchet particulier parce qu'il l'affectionne esthétiquement ou qu'il accorde de l'importance à sa portée narrative, l'objet ramassé permet l'évocation de souvenirs, ou bien la transmission d'un message. D'un autre, l'artiste peut exercer une collecte non discriminante, il ne choisit pas lui-même les éléments qu'il récupère.

La notion de collecte pourrait être confondue avec la constitution de la collection. Bien que ces deux termes aient la même base étymologique latine « collectus », conjugaison du verbe « colligere » signifiant recueillir, rassembler ou collecter, ils ne définissent pas tout à fait la même chose. L'acte de collectionner réside en la mise ensemble de plusieurs éléments de même type ou non ; la logique de la collectionne dépend que de la subjectivité de son propriétaire. Une collection ne provient pas forcément d'une collecte et inversement collecter quelque chose ne signifie pas la collectionner. Collecter signifie « réunir par une collecte, ramasser en se déplaçant⁸ », et une collecte est l'action de « réunir, de recueillir (des produits, des éléments) en vue d'un traitement⁹ ». En revanche il arrive que des matières glanées, autrement dit sujettes à une collecte, conduisent à une forme de collection, c'est pourquoi la frontière entre le collectionneur et le collecteur peut parfois être floue. C'est le cas dans l'exposition « Asterisms » de Gabriel Orozco datant de 2012, l'artiste propose deux scénographies de déchets différentes, au sol des salles d'exposition et aux murs. Il présente plusieurs photographies de ces objets sur fond neutre, ainsi que des vidéos des deux lieux où ils furent glanés. Dans un cas, les rebuts proviennent d'une plage mexicaine où l'artiste avait déjà travaillé ; ce sont des éléments en partie déposés par l'eau et les courants, et abandonnés par les quelques personnes venant visiter la réserve naturelle. Dans l'autre cas, les déchets proviennent d'un terrain de sport ; ce sont des restes laissés par les supporters et les sportifs. Ici, le spectateur est cerné de débris, il déambule entre la profusion présentée à terre et les photographies. Il est comme face à sa propre consommation d'objets, car dans ces lots de déchets, des matières et objets du quotidien sont reconnaissables. La quantité et l'agencement réfléchi et précis, presque méthodique, des rebuts amassés peuvent renvoyer à une forme de collection. Sa multiplicité propose par les différences entre chaque déchets leur unicité. Lorsqu'il parle du travail de l'artiste, Orozco indique que « les matériaux qu'il consomme et la façon dont il les consomme influent sur le développement de son œuvre et ses implications postérieures. Ce

⁸ Josette Rey-Debove, Alain Rey et Pau Robert, *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2013, p.466

⁹ Ibid

système de consommation est la première chose que l'artiste doit définir comme technique. En passant d'atelier ou de fabrique, je suis devenu un consommateur de n'importe quoi et un producteur de ce qui existe déjà¹⁰ ». Il se dit donc grand consommateur « de ce qui existe déjà », non de neuf mais d'usé, de ce qui est porteur d'histoire. La diversité des ordures frappe grâce à l'archivage que l'artiste a effectué. En effet les objets sont triés, classés et rangés selon leur ancien usage, leur forme, leur taille et leur couleur. Le classement montre les différences et similitudes de ces débris, fragments de vies, de leur propre vie et de celle des gens qui les ont maniés, en ont usé et finalement les ont abandonnés et oubliés.

Léa Vergine, dans son introduction de *Quand les déchets deviennent art*, cherche les revendications portées par les artistes dans l'utilisation du rebut au cours de différentes périodes. Au début du XX^e siècle, c'est la remise en cause de l'art académique et de ses matériaux traditionnels qui est recherchée par l'usage de ces matières dites « indignes¹¹ » que sont les déchets. Au milieu du siècle il s'agit plutôt d'une critique de la société de consommation, ce qu'elle nomme une « critique sociale¹² ». Cette remise en cause semble s'être poursuivie dans les années 90, à quoi s'est ajoutée « une sorte d'exorcisation allant à l'encontre de nos ulcéreux malaises de fin de siècle¹³ » ; c'est-à-dire qu'au-delà du dénigrement de la consommation massive, se dévoile une volonté de changer concrètement le système de consommation, d'engager des actions, et de trouver différents moyens de remédier à la présence des déchets. Il s'agit de dénoncer notre consommation abusive ainsi que l'accumulation des déchets tout en employant ces derniers en contre-sort, c'est-à-dire de les utiliser dans l'idée de critiquer mais aussi de remédier à leur simple présence d'objets sans usages.

Le contexte socio-culturel de l'artiste a une grande importance dans la création et donc dans le choix d'utilisation de ce type de matériaux : Gabriel Orozco est mexicain mais a effectué une partie de ses études à Madrid. Parmi ses premières sculptures, une majorité a été effectuée *in situ* dans la rue. Elles consistent en un assemblage de déchets trouvés sur le lieu, et elles sont fixées dans le temps par une photographie. L'artiste a commencé à effectuer ce genre de travail au cours de ses études à Madrid puis c'est une démarche qu'il a perpétuée. Créer de cette manière contournait différentes difficultés auxquelles l'artiste faisait face tels que des soucis économiques, l'absence d'atelier – son appartement faisant office de lieu de travail – ainsi que le problème du transport des rebuts étant donné qu'Orozco se déplaçait à pied ou en vélo. En parlant de cette période créative, l'artiste raconte que sa « promenade jusqu'aux beaux-arts [de Madrid] était en soi un processus qui consistait à trouver des choses à faire et

¹⁰ Orozco Gabriel, Bensoussan Albert, « Conférence », *Rue Descartes*, 3/2007 (n° 57), p. 67-81.

¹¹ Léa Vergine, *Quand les déchets deviennent art : Trash rubbish mongo*, Milan, Skira, 2007, p.10

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

à défaire¹⁴ ». Son arrivée en Espagne, un pays ouvert sur bien des plans, notamment concernant les Arts contrairement au Mexique, lui permet d'aborder la création différemment et d'une certaine façon de porter un nouveau regard sur tout ce qui entoure l'artiste en général. Une analogie peut se faire avec la figure du chiffonnier du XIX^{ème} siècle vue par Baudelaire puis Benjamin : l'artiste à la manière du chiffonnier « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance¹⁵ ». Baudelaire rapproche le poète du chiffonnier ; Benjamin le fait avec l'historien et d'une certaine manière, se fait lui-même « chiffonnier » dans la mesure où il se rend attentif à ce qui l'entoure, il porte un regard sur les choses délaissées et les réévalue. En ce qui concerne l'artiste récupérateur-glaneur, la comparaison avec le chiffonnier semble une évidence ; et elle permet aussi d'appuyer la distinction entre la collecte et la collection amorcée précédemment. La collecte est un art de la rue, pour lequel « l'artiste-chiffonnier » excelle contrairement au collectionneur pour qui les trésors se trouvent en général en des lieux de ventes ou d'échanges.

Quand le tremblement de terre de 1985 touche terriblement la ville de Mexico et sa région, l'artiste est confronté à la ruine et aux débris, et il redécouvre la ville par les destructions dues au phénomène. Cette situation peut évoquer l'expérience que fit Kurt Schwitters face aux restes traînant à l'abandon en Allemagne, conséquences des conflits de la première guerre mondiale. En plus des ruines, l'après-guerre plonge les pays concernés dans une crise économique, imposant à l'artiste des difficultés à trouver du matériel pour peindre. Cette contrainte donc, pousse Schwitters à se faire « chiffonnier », à observer ce qui l'entoure et le récupérer. C'est ainsi qu'il introduit les déchets dans ses tableaux ; il les utilise à la manière d'un peintre, en pensant aux formes et aux couleurs afin de composer son collage comme une peinture.

Différentes manières d'aborder la pratique du glanage apparaissent : d'une part le glanage effectué par l'artiste lui-même, de l'autre la mise en place, par l'artiste, d'un protocole de triage. Afin d'illustrer ces différentes positions voici *Scaffolding for our Modern Ruins*, une œuvre de Orozco, Mauricio Maillé et Mauricio Rocha datant de 1987, que je mettrai en relation avec *Un grand ensemble* de Jan Kopp, réalisée à La Criée de Rennes en 2014. Ces deux œuvres relèvent d'une esthétique similaire : une construction consistant en l'assemblage de matériaux longilignes récupérés. Dans le premier cas se sont en partie des poutres trouvées faisant référence aux échafaudages installés autour des ruines de bâtiments détruits par le séisme de Mexico en 1985 et toujours en attente de reconstruction deux ans plus tard, quand les artistes réalisent *Scaffolding for our Modern Ruins*. Concernant la seconde œuvre, l'artiste a

¹⁴ Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou, Galerie sud, 15 septembre 2010 - 3 janvier 2011, Centre Pompidou et MOMA, Paris, 2010, p.64

¹⁵ Charles Baudelaire, « Du vin et du haschich » dans *Les Paradis artificiels*, Gallimard, Paris, 2000, p.83

diffusé dans la ville un message proposant aux habitants de participer à une collecte ; tous ceux qui le souhaitaient pouvaient apporter à l'artiste un élément allongé d'environ 50cm minimum, n'importe quel type de matériau faisant l'affaire que ce soit un bout de bois trouvé dans la rue, un fer à béton ou un vieux parapluie. L'artiste a récupéré ainsi un melting-pot d'éléments sans avoir à courir les rues de la ville, à partir de quoi il a construit une structure, sorte d'échafaudage de débris, une accumulation de restes rennais condensés dans l'espace d'exposition en plein centre de la ville. D'un côté Jan Kopp fait diffuser une requête afin que le glanage se fasse « tout seul », autrement dit sans déplacement de sa part ; alors que de l'autre, Gabriel Orozco, Mauricio Maillé et Mauricio Rocha, réunissent les poutres de manières classiques, par leurs propres moyens et efforts.

La pratique de la collecte est généralement liée à la notion de subjectivité. Il est question de la sélection de l'élément récupéré. Comme le chiffonnier qui porte un regard sur ces choses délaissées puis qui les évalue, l'artiste retire du tas d'ordures ce qui lui semble plastiquement intéressant. Ce triage relève d'un choix, d'une préférence, d'une attirance pour la matière par l'artiste. C'est ainsi que certains prennent le parti de la sélection d'un type de rebut particulier, par exemple pour sa forme, sa matière ou encore sa profusion. Alors que d'autres artistes tendent vers une non-discrimination des déchets dans leurs collectes.

Deux œuvres de Francis Alÿs, *The collector* débuté en 1991 ainsi que *Magnetic Shoes* de 1994, répondent à cette idée de glanage non discriminatoire. Dans un cas Alÿs traîne une boîte métallique magnétique qui se couvre de tous les petits métaux à sa portée. Dans la deuxième œuvre, l'artiste se déplace avec des chaussures aux semelles aimantées qui attirent de la même manière les résidus de métaux présents dans les endroits où l'artiste marche. La subjectivité de l'artiste n'entre pas en jeu ; même le choix de la matière qui va être attirée par la boîte de la première œuvre ou les chaussures de la seconde est d'ordre technique et non une préférence de l'artiste. C'est comme si Alÿs déléguait la sélection des débris récupérés. Il déclare d'ailleurs que « le collectionneur magnétique agissait comme un ferrailleur dont la tâche aurait consisté à trier les métaux épars et oubliés sur le territoire urbain, en les isolant de la masse indistincte des déchets¹⁶ ». Ces pratiques rappellent *Yielding Stone* de Gabriel Orozco réalisé en 1992, où le principe est analogue : l'artiste fait rouler une boule de plasticine dans les rues afin qu'elle se couvre de tous les résidus qui s'y trouvent.

Au cours de cette enquête centrée sur l'utilisation d'objets déchus dans la pratique artistique, certains éléments se sont révélés récurrents. Autrement dit, différents artistes trouvent un intérêt particulier à un même type de déchet. C'est par exemple le cas du pneumatique de véhicules.

L'œuvre *A7 (Route du Soleil)* de Mike Nelson se compose des restes de pneus glanés le long de l'autoroute A7 qui traverse Lyon. Il les présente sur des socles composés de grilles de fer à béton et de

¹⁶ Maurice Fréchuret, *Francis Alÿs*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée Picasso, Antibes, 2001, p.11

ciment. Le spectateur déambule dans un cimetière de pneus. Ceux-ci sont dotés d'une présence forte à quoi s'ajoute l'odeur de caoutchouc qu'ils diffusent. Ces pneus sont dégonflés et usés, laissant apparaître l'armature ; ils semblent être des corps éventrés ; ce qu'ils ne sont pas loin d'être finalement : des objets fabriqués par l'homme pour une fonction définie, finissant par ne plus être utilisables, d'où leur abandon. Cette appropriation du déchet conduit l'artiste à lui offrir une nouvelle destination, un autre usage, une autre portée. Il ne propose plus l'élément en tant que pneu, corps composé de gomme dont la fonction est d'être monté sur une jante permettant à un véhicule de rouler, mais une matière et son vécu, avec une histoire à raconter. Il fait en partie naître l'image d'un événement tragique, les pneus éclatés sur les bas-côtés des routes laissent imaginer un accident – un pneu qui éclate, une voiture qui dévie, d'autres qui se heurtent – ; bien que cela puisse parfois être des accidents bénins sans blessés, c'est davantage l'image d'un drame que l'on se représente.

Le déchet est un facteur d'intention et d'invention. Par son intermédiaire l'artiste diffuse un message ou engendre volontairement une prise de conscience ou une réflexion dans l'esprit du spectateur. La puissance évocatrice du rebut est liée à son propre vécu autant qu'à celui de l'interprète, comme un double rapport à la mémoire et au quotidien. En effet la relation entre le déchet et la vie ordinaire est en corrélation avec la mémoire. « Le quotidien est le terrain privilégié de la mémoire, (...) réfugiée dans des gestes, des paroles et, surtout, des objets [...] Quotidien et mémoire seraient liés, les objets de l'un étant perçus obscurément comme dépositaires de l'autre¹⁷ ». Ces objets, plus précisément les déchets, permettent incidemment d'accéder à la réalité quotidienne en passant par un ensemble de souvenirs. L'œuvre est un imaginaire mis en place par l'artiste pour le spectateur, au moyen de tout ce qui fait sens, image, autour des éléments utilisés. Ce qui est le cas à travers des œuvres comme *A7 (Route du Soleil)* de Nelson, mais aussi dans la série *Palm* de l'artiste Douglas White. Le parallèle entre ces œuvres est intéressant car les deux artistes ont recours au même déchet : le pneu utilisé jusqu'à usure puis abandonné. Alors que le premier le propose au spectateur comme une sorte de ready-made contemporain, White, lui, assemble les débris de manière à constituer une forme d'arbre, de palmier. Le pneu en partie composé de caoutchouc à base de latex, substance tirée des arbres, arbore ainsi l'apparence de provenance. La première œuvre de la série fut réalisée à Belize en Amérique centrale où fut découvert ce matériau. L'œuvre est exposée pour la première fois en forêt, encerclée par des arbres. L'installation en ce lieu couvre une portée plus forte pour des spectateurs coutumiers de la forêt tropicale. En effet si un palmier est malade, il est brûlé afin d'éviter toute contagion. Les lambeaux de pneu intensément noirs renvoient dans l'imaginaire des habitants à ces palmiers brûlés ; en revanche en Europe par exemple ils ne seront pas porteurs de la même signification pour les spectateurs. Cela se

¹⁷ Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 2007, p.216

réfère au constat d'Umberto Eco, pour qui « l'œuvre d'art est le fruit, chez le créateur, d'un processus d'organisation en vertu duquel expériences personnelles, faits, valeurs, significations s'incorporent à un matériau pour ne plus faire qu'un avec lui, s'assimiler à lui¹⁸ ».

Gabriel Orozco a lui aussi utilisé le pneu dans une de ses œuvres, *Chicotes* datant de 2010. Il en expose les restes éclatés, glanés le long d'une route mexicaine, dans une scénographie similaire à son exposition « Asterisms », sur le sol à la manière de restes archéologiques dans un musée d'histoire. Les lambeaux sont rapprochés selon leurs ressemblances, formant ainsi une sorte de nuancier de l'usure possible du caoutchouc. Des coulures argentées, d'aluminium ou d'un alliage, présentes sur certains résidus de pneu évoquent les jantes de roues tout en sublimant les lambeaux. Or associées au titre de l'œuvre¹⁹, ces coulées peuvent aussi être une métaphore du sang, un fluide qui s'écoule quand la chair est blessée. La peinture trouve aussi un intérêt à ce déchet. Ed Ruscha le représente dans *Gators* en particulier mais c'est un sujet qu'il utilise régulièrement²⁰. Il représente des lambeaux de pneus éclatés flottant sur un fond uni. Le motif de ce déchet rappelle les écailles de reptile, comme une mue laissée à l'abandon. L'artiste insiste d'ailleurs sur la référence par le titre, « gators » qui signifie alligators. C'est aussi un surnom donné aux camionneurs aux Etats-Unis. Dans les deux cas le sujet renvoie à ce qu'ils – routiers comme reptiles – laissent derrière eux, une fois que la chose a perdu toute utilité.

La narrativité du pneu-déchet dépend de sa puissance emblématique au XX^e siècle tout comme de sa trivialité. Cet objet est profondément ancré dans nos quotidiens et on en vient pourtant à oublier sa présence. Les œuvres qui l'utilisent parlent de sa matière, de l'époque et de l'environnement, et possèdent un pouvoir allégorique fort. Le pneu se réfère à une suite de gestes – production, consommation, utilisation excessive, rejet – qui conduisent à une intense détérioration, destruction de matières voire d'êtres vivants. Il peut être porteur d'images négatives et sombres sur notre société et notre environnement. Les connotations sont amplifiées par la manière dont les artistes choisissent d'exposer le déchet : par l'assemblage, la représentation picturale, sur le mode du ready-made à même le sol ou sur socle à la manière d'une relique. Dans *Gators*, le déchet pneu fait sens grâce à son titre, un paratexte qui accompagne l'œuvre accentuant les références aux reptiles et aux routiers. Avec *Palm*, l'interprétation s'établit en fonction de la couleur noire cendre du rebut et de la forme que représente l'assemblage, confirmée encore une fois par le titre. Les informations encadrant l'œuvre et son mode de présentation ont un rôle important dans l'interprétation que l'on peut faire ; c'est d'autant plus le cas concernant les installations. Mais la puissance évocatrice du déchet pneu peut également résider dans son état en lambeau et dans sa provenance. Par exemple Mike Nelson avec *A7 (Route du Soleil)* ou

¹⁸ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.46

¹⁹ « Chicotes » signifie « fouet » en espagnol, la forme longiligne des débris joint aux dégoulinements argentés n'est pas sans rappeler un fouet ruisselant de sang après utilisation.

²⁰ C'est le cas dans certaines peintures de la série *Psycho Spaghetti Western*.

M6, une œuvre de l'artiste exposée à Birmingham en 2013, propose la même matière bien qu'elle soit présentée de différentes manières, sur un socle sobre ou par le biais de socles élaborés en ciment et fers à béton. Ces deux propositions permettent de varier l'accès à la matière par le spectateur : dans un cas il tourne autour du cimetière ; bien qu'il impose sa présence, le pneu est en quelque sorte tenu à l'écart, hors de portée. Dans l'autre situation, une déambulation est possible à travers les restes pour faire éprouver la détérioration de plus près. Outre cette différence de présentation, la répétition du protocole est intéressante²¹. En effet plutôt que de faire migrer les débris de pneu de la première exposition à la seconde, l'artiste a préféré réitérer le glanage à Lyon, renforçant ainsi l'importance de l'origine de la matière et conservant le message qui aurait sûrement perdu de son éclat s'il y avait eu transfert : la pièce fait référence à la consommation massive des matières premières associée à notre contexte environnemental²². Jérôme Glicenstein explique que le ressenti face à une œuvre ne dépend pas seulement de la matière qui la compose ; il constate en effet que « la réflexion sur l'exposition ne nie évidemment pas que les sentiments proviennent de l'objet (notamment physique). Elle incite à s'intéresser à la qualité de l'éclairage, à celle du dispositif de présentation, aux explications fournies, à la manière dont nous y avons accès, à notre degré de préparation, aux circonstances de la rencontre... En somme, à tout ce qui met en forme notre relation esthétique (avant, pendant et après que celle-ci a lieu)²³. »

L'artiste donne sens au déchet par « la matérialité de sa texture²⁴ » qui, pour François Dagognet, renvoie à ce qu'est le rebut une fois ses qualités fonctionnelles d'objets dissoutes, permettant une critique de la société de consommation, du gaspillage. D'après l'auteur c'est l'explication socio-politique de l'intérêt que porte l'artiste au déchet.

Utiliser l'image que renvoie le déchet par le biais de son usure, des traces de son vécu, serait l'explication métaphysique. Pour reprendre les mots de Dagognet, il faut « passer par le démolé ou le déformé²⁵ » pour « révéler ce qui nous était caché²⁶ », car un objet neuf est maquillé – par un emballage par exemple ou une tenue, une propreté, un vernis. En effet « l'intègre et l'impeccable ne peuvent se prévaloir d'une « histoire » : ils relèvent de l'inerte²⁷ ».

La dernière explication est, pour le philosophe, méta-mécanique. Il déclare que « le plasticien, ami de notre monde, se garde des gestes d'élimination ; il va reprendre en main ce qui a été rejeté pour lui

²¹ Ici le protocole fut le même que pour l'exposition de Lyon, l'artiste a glané les déchets le long de la route M6 aux alentours de Birmingham.

²² L'œuvre est exposée à une période où les soucis environnementaux font débat par la présence de la COP21 à Paris en décembre 2015, la Biennale se déroulant de septembre 2015 à janvier 2016.

²³ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.218

²⁴ François Dagognet, « Eloge du déchet » dans *Le déchet, le rebut, le rien*, op.cit. p.206

²⁵ Ibid. p.207

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

conférer une nouvelle vie, la plus glorieuse²⁸. » Cela renvoie à la métaphore, faite auparavant, de l'artiste en tant que sauveteur. L'artiste redonne vie, sens et dessein à la matière déchue, et lui permet d'échapper à un isolement si ce n'est à une destruction, du moins pour un temps. Jacquie Barral se demande si « ne pas perdre donc est un des moteurs du recyclage artistique. Ou, au contraire, est-ce l'impossibilité de détruire qui crée parfois le recyclage²⁹ ? ». L'impossibilité est entendue dans le sens de capacité mais aussi dans le refus de détruire, à cause d'un attachement sentimental souvent lié à des souvenirs que le déchet fait surgir – Eric Vandecasteele y voit « l'angoisse de la mort³⁰ ». Pour l'artiste, le déchet est un matériau qui dans l'imaginaire, comme dans celui du spectateur, renvoie à quelque chose, il fait « référence à ». La sémiotique du déchet est liée à ses qualités usuelles anciennes ou actuelles comme à ses qualités plastiques. Cette sémiologie permet à l'artiste de jouer avec l'imagination du spectateur, de lui transmettre des « messages », de mettre en place un univers fictionnel et de renvoyer à la réalité.

Le déchet peut donc être vu à l'image de ce que fait Schwitters, en tant qu'élément plastique permettant une composition. Cependant la puissance évocatrice du déchet est liée à son propre vécu autant qu'à celui de l'interprète. Elle est mise en avant par l'artiste plus ou moins vivement selon la manière d'exposer le rebut. Ce n'est plus vraiment un travail sur l'objet mais autour, qui propose une approche de la création artistique différente par l'artiste, ce dernier se retrouve dans une situation de retrait envers la réalisation manuelle traditionnelle d'une œuvre. Le rebut peu importe son utilisation, incorporation dans un tableau, dans un assemblage, au sein d'une installation dans l'espace, renvoie d'une manière plus ou moins évidente à son statut d'objet du quotidien déchu. Cette trivialité conservée permet de susciter plusieurs réflexions de la part de l'artiste comme du spectateur, d'un point de vue artistique comme sociétal.

²⁸ Ibid. p.208

²⁹ Jacquie Barral, "Recyclage : propos d'atelier" dans *Le déchet, le rebut, le rien*, op.cit. p.136

³⁰ Ibid. p.22

Le déchet comme matière sociétale.

Dans le documentaire *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda filme différents types de glanage, que ce soit celui de denrées alimentaires, d'objets, par des gens dans le besoin pour qui c'est une question économique qui motive l'action, ou encore par d'autres, pour qui les enjeux sont éthiques, écologiques ou relèvent du plaisir de glaner. Ce sont « les glaneurs ». « La glaneuse » du titre n'est autre que la réalisatrice elle-même, qui en tant que curieuse inconditionnelle, glane toutes sortes d'objets pour sa collection personnelle ou pour décorer son intérieur ; mais ce sont aussi et surtout des images qu'elle ramasse et amasse. La composition de son film mêle des plans pensés et réfléchis ou tout du moins prévus par Varda, et des scènes qui se sont faites toutes seules, produites à l'improviste – le moment où elle oublie d'éteindre l'enregistreur et filme le cache de sa caméra involontairement par exemple. Ce sont des images qui auraient pu être manquées mais que Varda montre, ce sont des plans qui habituellement sont coupés, comme des rebuts du cinéma documentaire. Benjamin Genissel associe la pratique du glanage à l'expérience filmique par Varda. Il considère que pour elle, le glanage est « une façon de décrire sa façon de faire des films, sa manière toute personnelle de montrer le vent qui crée des vagues sur la toile d'un tableau de maître, et de nous dire ainsi, à nous spectateurs, que la beauté et le sel de la vie sont aussi dans la poésie dont le réel est capable d'offrir parfois³¹ ». Elle met ainsi en lumière des choses, et des hommes, délaissés et oubliés.

A la manière de Baudelaire, elle part à la rencontre des chiffonniers contemporains, elle propose le déchet comme une ressource riche. Dans *Déchets : l'art d'accommoder les restes*, Serge Lattouche raconte que « le déchet s'inscrit dans le temps technologique et dans le temps économique, mais il s'insère aussi dans le temps social et culturel. Il flotte entre l'oubli et la mémoire. (...) avec le déchet/débris, le déchet/lambeaux, c'est la mémoire du passé qui survit sous sa forme la plus humble³² ». En se référant sans cesse aux glaneuses de Millet par exemple ou à d'autres peintures comme celles de Rembrandt ou d'Utrillo, Varda évoque le glanage comme une pratique ancestrale, qui se fait depuis longtemps et qui se perpétue.

A travers ce film, la réalisatrice propose une communauté de personnes variées. Cependant, dans cette hétérogénéité, un certain nombre de gens semblent évoluer dans un contexte social et économique difficile, précaire. Bien qu'ils déclarent glaner par choix, c'est la nécessité qui les y a poussés pour la plupart. Pour Claude Murcia, « la composition en mosaïque [du film] et l'absence de hiérarchisation qu'elle génère inscrivent les figures marginales « péjoratives » dans un patchwork « égalitaire »,

³¹ Benjamin Genissel, « Avant/Après – Les glaneurs et la glaneuse (Agnès Varda) », <http://leblogdocumentaire.fr/avantapres-les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-varda/> (consulté le 02/03/2017), publié le 16 juin 2012

³² Serge Lattouche, *Déchets : l'art d'accommoder les restes*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1984, p.43

démocratique : les différents types de marginaux se côtoient, se font écho, rassemblés le temps du film dans une grande communauté unie par la pratique du glanage.³³ ». L'auteur donne les exemples du « marginal alcoolique³⁴ » qui côtoie grâce au film le « marginal-artiste³⁵ » ou le « marginal-philosophe³⁶ ». La réalisatrice présente des gestes, le glanage et le grappillage – on grappille ce qui descend et on glane ce qui est au sol –, qui sont réalisés depuis des siècles ; elle montre les enjeux qui peuvent s'être modifiés au courant du XXème siècle, ainsi que les contraintes, notamment juridiques, contemporaines. La conception de l'activité, du travail productif dans notre société reprend l'idée que l'on récolte ce que l'on a semé et non ce qu'a semé un autre. Varda met ainsi sur un pied d'égalité, sans jugement, les personnes pratiquant le glanage et celles qui ne le pratiquent pas, qui souvent dénigrent les glaneurs. Cette manière de montrer différentes facettes du glaneur évoque la façon dont Régine Robin traite la figure du flâneur définie par Baudelaire et Benjamin : « Le flâneur n'est ni un bossu, ni un boiteux, ni un obèse. Il ne fait pas partie, non plus de la catégorie des gens riches, des débiteurs, ni de celle des « petits vieux », des rentiers ou des flâneurs du dimanche qu'on rencontre à Montmartre, encore moins de celle des « assis ». Il serait le cousin des badauds, des musards, des batteurs de pavé. Il pourrait voisiner avec le chiffonnier. La catégorie du « parfait flâneur » regrouperait les poètes, les artistes et les petits clercs d'avoué. Paresseux, oisif, improductif, le flâneur remet en question la raison bourgeoise d'une société fondée sur le travail, la productivité et l'activité sociale. (...) Il reste une énigme. Petit-bourgeois, poète, chiffonnier ou lecteur, tous ces rôles sont interchangeables. Sa complexité, ses visages protéiformes découragent toute définition³⁷ ». Similaire au chiffonnier, au laissé pour compte de la société, parfois poète, philosophe, ou encore artiste, le glaneur peut de même que le flâneur illustrer différentes « catégories sociales », des personnes à contre-courant qui dénoncent plus ou moins volontairement la consommation commune de notre société contemporaine avec laquelle ils sont en décalage. Régine Robin parle de panoramisme sociétal concernant le flâneur de Baudelaire et c'est en quelque sorte analogue pour le glaneur de Varda.

Dans la pratique artistique, la conception du travail traditionnel est remise en cause par la non-utilisation de l'atelier. C'est par exemple ce qui conduit Orozco à récupérer des déchets. A travers la pratique artistique de l'artiste, le rejet de l'atelier se perçoit très bien. Pour des raisons de mobilité et économiques, il crée de manière *in situ* avec des éléments qu'il trouve sur place. Ses œuvres se détériorent ensuite, voire disparaissent et c'est grâce à la photographie qu'Orozco en conserve une

³³ Claude Murcia, « Soi et l'autre (*Les Glaneurs et la Glaneuse*) » dans *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, sous la direction de Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p.44

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Régine Robin, « L'écriture flâneuse » dans *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, de Philippe Simay, Paris, Editions de l'éclat, 2005, p.41

image. Lawrence Alloway utilise le terme de « post-atelier³⁸ » lorsqu'il parle des artistes qui dans la même veine qu'Orozco, abandonnent l'atelier comme lieu de production. Le pratique de l'installation évolue ainsi grâce aux artistes nomades. Ce rejet d'atelier permet à l'artiste d'être mobile, et offre la possibilité de création artistique à un panel de personnes plus large. Autrement dit, sans la nécessité d'un atelier, d'un lieu de création coûteux, avoir une pratique artistique ne demande pas de revenus ou de financements, et c'est aussi le cas lorsque l'artiste utilise des matières récupérées. Cette absence d'atelier permet à l'artiste une ouverture sur le monde ; à l'inverse, Ann Temkin évoque « l'artiste typique du XIXème ou du XXème siècle, dont l'atelier était devenu, selon une longue tradition, un sanctuaire dans lequel il – rarement elle – construisait son univers personnel. Coupé de la réalité, protégé du monde extérieur par ses quatre murs, il se plongeait dans son univers imaginaire et n'ouvrait sa porte qu'à quelques rares privilégiés³⁹ ». L'observation de l'environnement et du quotidien que fait l'artiste nomade, ou celui qui œuvre simplement à l'extérieur du lieu clôt qu'est l'atelier, lui offre une approche de la création artistique, de l'art, différente. Dans un entretien avec Benjamin Buchloh, Orozco raconte que pour lui, « l'idée d'appartement est importante, l'idée d'éviter d'avoir un atelier ou une usine, de faire tout ce qu'on peut, n'importe où ; de sortir, d'expérimenter des situations qui nous aident à produire⁴⁰ ». Sortir du modèle créateur commun, dans l'atelier à partir de matériaux traditionnels, que l'on a achetés, évite de fermer la pratique sur elle-même. Cela permet de s'inspirer, de se nourrir des expériences, de ce qui peut arriver dans le quotidien ou l'environnement social dans lequel pourrait se trouver l'artiste. C'est par le rejet de l'atelier qu'Orozco se met à produire à partir d'objets récupérés. C'est une pratique qu'il ne va jamais lâcher. En effet bien que sa carrière soit « lancée », que les frais d'un atelier et l'achat de matériaux ne soient plus un problème, il continue ce type de glanage. En 1998 par exemple, pour l'exposition « Free Market Is Anti-Democratic » à la Marian Goodman Gallery, il expose *Penske Work Project*. Il a loué un camion appartenant à la société Penske et accompagné d'un cinéaste, l'artiste a sillonné les rues de New York durant plusieurs mois. Il a suivi le même procédé créatif qu'au cours de ses études à Madrid : il s'est rendu de bennes en bennes, il y a récupéré des éléments et a composé sur place un assemblage à partir de sa collecte ; il l'a photographié et a hissé ensuite dans la camionnette les matériaux afin de les amener sur le lieu de l'exposition et de reconstituer l'assemblage à partir de la photographie. La reconnaissance qu'il a acquise dans le milieu de l'art depuis le début de sa carrière ne le pousse donc pas à modifier sa manière de créer mais lui offre les moyens de transporter et exposer les résultats matériels de ses compositions. L'artiste décrit ce protocole créatif ainsi : « c'est une sorte de jeu de conduire cette camionnette dans la ville, et je dois faire une œuvre

³⁸ Lawrence Alloway cité dans *Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou, Galerie sud, 15 septembre 2010 - 3 janvier 2011*, op.cit. p.27

³⁹ Ann Temkin, « L'atelier ouvert » dans *Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou, Galerie sud, 15 septembre 2010 - 3 janvier 2011*, op.cit. p.28

⁴⁰ Ibid. p.30

avec ce que je trouve, je dois trouver une solution tout de suite, sur place. Je travaille donc pendant un petit moment, parfois trente minutes, parfois deux heures, jusqu'à ce qu'il me vienne un résultat qui me convient, qui me paraît abouti. Alors, je prends un Polaroid pour être certain de m'en souvenir, et j'embarque les matériaux dans la camionnette. Et je poursuis mon chemin⁴¹ ». Le glanage qui était au début une nécessité afin de créer à partir de peu de moyen, est devenu tel qu'il le déclare « une sorte de jeu », comme un protocole à suivre.

Une œuvre en particulier mêle un certain rapport au déchet ainsi qu'une réalisation faite hors atelier. *Oblivion* est une performance réalisée par Sarah Vanhee. Pendant presque trois heures, l'artiste déploie, devant les spectateurs, des déchets auxquels elle joint des commentaires. C'est avec minutie et accompagnée d'une certaine lenteur, que Vanhee dévoile ses propres rebuts accumulés depuis un an ; physiquement, en photographie ou encore décrit par les mots, tout est là, que ce soit des restes alimentaires, des épiluchures aux emballages plastiques, ou bien ses déchets virtuels comme les spams, l'artiste montre tout. Durant un an, elle a donc conservé et accumulé tout élément, matériel ou virtuel, que d'ordinaire elle aurait jeté. Elle les a stockés dans des boîtes en cartons, chacune datée de la période à laquelle l'artiste y a rangé des rebuts. Cette œuvre vacille entre performance et installation, elle pourrait être qualifiée de chorégraphique. Au fur et à mesure de la pièce, l'artiste vide les cartons et le sol de la salle se couvre de déchets au travers desquels Vanhee déambule, à quoi s'ajoute sa voix qui offre un discours décousu. Dans cette récolte, l'artiste mêle sa vie privée et professionnelle. C'est une forme de long rituel au cours duquel elle dévoile sa vie aux spectateurs, elle met en avant ses propres déchets mais parlent aussi des leurs ; avec son cas particulier elle parle de ce que jettent, et donc consomment, les gens en général et de leur rapport avec ces matériaux. L'artiste réanime, ressuscite, par leur simple présence, des choses qui mises de côté et rejetées sont oubliées ; *Oblivion* signifie d'ailleurs « oubli » en anglais. Cette longue expérience d'accumulation et de conservation a demandé un investissement physique et intellectuel intense à l'artiste, qui s'est questionnée sur nos rapports aux choses, ainsi qu'à la manière dont nous les délaissions de nos jours, contrairement aux générations précédentes. Elle met en avant l'importance que la présence d'une chose a sur l'homme, et nécessairement comment l'objet-déchet, une fois hors de notre vue, est occulté. C'est une certaine application de l'idée d'Allan Kaprow, qui dans *L'art et la vie confondus*, explique que prêter attention à nos propres gestes les transforme et modifie la manière dont l'action est appréhendée. Dans la situation de Vanhee, l'expérience esthétique va au-delà de la performance qu'elle propose aux spectateurs, elle inclut l'observation de sa consommation personnelle, de ce qu'elle jette sans s'en rendre compte et qui est donc considéré comme déchet. L'expérience se déroule dans son quotidien qu'elle mêle à sa

⁴¹ Paulina Pobocha et Anne Byrd, « 1998 : l'économie de marché est antidémocratique » dans *Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou, Galerie sud, 15 septembre 2010 - 3 janvier 2011*, op.cit. p.157

pratique plastique et inversement, les rendant tout deux intenses et indissociables. A tel point que, depuis la fin de la période d'une année, qu'elle s'était donné pour collecter ses déchets, l'artiste appréhende différemment ce qu'elle rejette, et ne plus conserver ses rebuts lui manque en quelque sorte. Lorsqu'on l'interroge sur son expérience, et notamment sur ce qui a changé depuis, elle raconte : « Je ne me sens absolument pas libérée, au contraire, c'est oppressant. Je me sens même physiquement mal. Ce moment où je décide consciemment de garder quelque chose me manque : ne plus sélectionner ce qui a de la valeur et ce qui n'en a pas, ne plus donner une chance à toutes les choses telles qu'elles sont. Je me suis même mise à parler sérieusement à un pot de yaourt. C'est très émouvant tous les souvenirs que cela fait remonter. À présent, j'ai chaque fois l'impression de jeter des relations entières⁴² ». En réalisant ce long glanage de ses déchets journaliers, Vanhee a modifié sa vision et son propre rapport aux rebuts, chaque rejet est observé et ressenti, elle exprime une sorte d'échange qui a lieu entre la matière et elle, c'est ce qu'elle transmet au cours de ses représentations. Le déchet se situe entre l'objet encore considéré comme élément utilisable et rien, lorsque la disparition ou destruction complète de la matière s'est opérée. Il est comme un mémorial. Cela rejoint l'idée de Serge Lattouche, pour qui le déchet « flotte entre l'oubli et la mémoire⁴³ », il est un recueil de souvenirs, un élément qui enregistre et permet de ne pas oublier. Le déchet évoque à la fois un passé mais aussi une future disparition, grâce à son déclassement de statut d'élément fonctionnel et par sa détérioration matérielle.

⁴² Citation de Sarah Vanhee, dans le programme de salle pour la performance *Oblivion* réalisée dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts 2016 à Bruxelles, p.7

⁴³ Serge Lattouche, *Déchets : l'art d'accommoder les restes*, op.cit. p.43

Une richesse plastique dans l'usure.

Propos sur l'usure.

Le phénomène de détérioration de la matière est présent dans beaucoup d'œuvres en partie lorsque les artistes utilisent le rebut, comme nous l'avons vu précédemment. Nous allons maintenant nous intéresser à un des processus causant cette altération, l'usure.

L'usure dépend d'un usage excessif d'un objet ou plus largement d'une matière. Dans l'ouvrage *L'usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Pierre Baumann et Amélie de Beaufort définissent l'usure comme « indissociable d'une action, d'un geste, d'une opération mécanique, d'une manipulation conceptuelle (...) ; l'usure ne va pas sans l'usage, c'est-à-dire sans la chose répétée (qu'on connaît, qu'on épuise, qu'on maîtrise à l'usage). Sa force tiendrait de son excès d'intensité, rapidement, du débordement, du frottement abusif, tribologiquement de la chaleur qu'elle dégage. Mais elle agit aussi lentement ; elle marque au fil du temps les esprits et la matière ; elle creuse, elle lisse, elle trahit l'usage, le contact, le toucher⁴⁴ ». Si l'on use, ce n'est généralement pas dans le but de détériorer et d'aboutir à un résultat d'usure. Le terme « user » renvoie à l'usage – « user » et « usage » ont d'ailleurs la même origine étymologique, du latin *usus* qui exprime l'utilisation, l'utilité ainsi que l'expérience⁴⁵ –, à l'emploi que l'on fait d'un élément. Mais le mot « user » signifie aussi le fait de détériorer, d'apporter une usure par l'utilisation que l'on fait de la chose. L'usure est donc un effet de l'usage, une conséquence secondaire d'une action : essuyer quelque chose avec un tissu conduit, à force, à le trouser ; de même un papier qui est en contact de manière répétée avec un crayon, une gomme ou une craie finit par se percer ; c'est aussi le cas des pneus qui s'usent à force de frotter le bitume. Les exemples sont nombreux et variés ; tout s'use au contact d'éléments mais à des rythmes différents selon la résistance des matériaux et l'intensité de l'action. L'usure est matérielle, elle est le constat d'une diminution du volume d'un élément qui se fait dans la durée. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau Ponty cite Claudel pour qui « le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus⁴⁶ ». User se fait dans le temps, sur une temporalité longue. C'est une altération différente de celle produite par un choc. L'usure résulte d'un contact répété entre deux éléments, comme un frottement qui dure, une action prolongée et répétitive qui épuise lentement la matière contrairement à une destruction qui provient d'une casse plus rapide et brutale, comme un objet qui se brise partiellement ou

⁴⁴ Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, « Usure et usure », *L'usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Bordeaux et Bruxelles, Presses universitaires de Bordeaux et Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016, p.11

⁴⁵ Josette Rey-Debove, Alain Rey et Pau Robert, *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op.cit. p.2663

⁴⁶ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1969, p.479

complètement après avoir heurté quelque chose ou être tombé. L'usure est donc, en comparaison, une détérioration douce qui mène à une lente disparition. L'usure est affaire de répétition d'une action, d'un mouvement qui relève très souvent du frottement. La science qui étudie d'ailleurs le frottement et l'usure se nomme la tribologie, elle est, par exemple, utile dans le domaine de l'archéologie pour étudier et comprendre l'usage de matières trouvées afin d'identifier la nature de l'objet qu'elles composaient grâce aux traces qui la marquent. Elle est particulièrement importante pour remédier à l'usure dans le domaine de l'industrie, où la répétitivité des machines les amène à s'altérer rapidement, mais elle sert aussi à des engins plus ordinaires, pour ralentir l'usure des véhicules ou des appareils électroménagers par exemple.

Valentine Ocins, dans un texte intitulé « L'objet sans qualité », explique que « dans l'esthétique de l'usé, l'objet est revisité par la mémoire, par la patine du temps, par ce que la tradition japonaise désigne par le terme *sabi*, dans le sens où l'objet est là présent, portant sur lui les marques d'une activation temporelle⁴⁷ ». C'est pourquoi nous portons de l'intérêt aux objets anciens, nous aimons leur patine, leur usure, qui renvoient à ce qu'ils « ont vécu », comme le font les cicatrices. L'élément usé est face à nous, dans notre temporalité mais fait aussi référence, grâce aux traces qu'il porte, à sa lente altération, à un temps passé porteur d'histoires réelles ou que l'on s'invente. Certains artistes s'intéressent beaucoup à ces matières portant les traces de leur vécu. Par l'usure, la forme peut apparaître « naturellement » dans la matière, contrairement à la pratique classique de la sculpture qui relèvent d'un faire traditionnel où le retrait de la matière se fait par l'artiste. Il sculpte par retraits de matière, en burinant, en utilisant la taille, le façonnage, ou encore la gravure ; le mot sculpture tire d'ailleurs son sens de « sculper » qui signifie enlever, retirer des morceaux de la matière. C'est, d'après Alban Denuit, « l'idée d'une usure ayant le potentiel sculptural de matérialiser et de donner corps⁴⁸ ».

L'usure qui est communément une perte, de matière ou de capacité, est perçue par certains artistes comme une richesse plastique ; l'usure est involontaire mais bénéfique à ces artistes qui en profitent. En effet, d'après Sabine Forero Mendoza, dans son texte « Pour une esthétique de l'usure », cette détérioration spécifique « n'est plus envisagée comme une forme de dégradation, comme elle l'est communément, mais comme une altération aux résultats satisfaisants, variables et modulables en fonction des matériaux, des outils et des techniques utilisées, mais aussi de la qualité des gestes mis en œuvre. (...) L'art consiste, en l'occurrence, en une utilisation des possibilités d'usure du matériau dont les effets, non plus indésirables mais recherchés – ce qui ne veut pas dire contrôlés –, sont exploités au

⁴⁷ Valentine Ocins, « L'objet sans qualités » dans *L'art du recyclage* d'Éric Vandecasteele, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p.89

⁴⁸ Alban Denuit, « Une usure inversée, un geste sculptural de matérialisation », dans *L'usure. Excès et bénéfices de l'art*, Pierre Bauman et Amélie de Beaufort, op.cit. p. 281

bénéfice d'une production de signes et de formes⁴⁹ ». Concernant cette idée de répétition, Deleuze en distingue deux types dans la création artistique, « l'effet total abstrait⁵⁰ » autrement dit le motif, et « la cause agissante⁵¹ » c'est-à-dire l'action. En relation avec la notion d'usure, c'est la cause agissante qui nous concerne. La cause est ce qui permet à un effet d'être produit, et dans ce cas, c'est plus précisément ce qui le produit directement, autrement dit elle crée la détérioration. Il existe des usures dites « naturelles⁵² » et d'autres « anthropiques⁵³ », ces dernières sont dues à la présence et aux modifications apportées par des humains contrairement aux premières, qui résulte de la présence d'éléments liés à la nature tels que l'eau ou le vent par exemple. Nous faisons donc face à deux « types » de causes agissantes. D'un côté l'artiste et de l'autre, une détérioration qui lui est extrinsèque, c'est-à-dire qui relève d'éléments naturels ou d'actions humaines, mais qui n'est pas un fait de l'artiste directement.

⁴⁹ Sabine Forero Mendoza, « Pour une esthétique de l'usure », dans *L'usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, op.cit. p.106

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p.32

⁵¹ Ibid.

⁵² Brigitte et Gilles Delluc, « Usages et usures de l'art des cavernes en France », dans *L'usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, op.cit. p.91

⁵³ Ibid.

L'usure naturelle.

Lorsque l'on pense à une détérioration qui serait l'effet progressif d'une cause naturelle, l'érosion du bois ou de la pierre par l'eau et le vent est la plus notoire. Hans Theys décrit d'ailleurs cette usure spécifique, celle d'une roche par de l'eau : « Le rocher est dur, mais il est poli par l'eau. On dirait que l'eau, combinée avec le temps, est plus dure que le rocher. Mais ce n'est pas la même eau. Ce sont des milliers de gouttes qui se suivent comme une chaîne. Le temps n'est rien d'autre que la succession de ces gouttes, enfilées comme des perles. Si le rocher s'use, c'est par l'action répétée de la chute de ces milliers de gouttes⁵⁴ ». Cette description de l'effet que produit un élément naturel sur une matière peut être mise en relation avec une œuvre de Michel François, *Déjà-vu* réalisée en 2004. Elle est constituée de deux photographies juxtaposées d'un même rocher, de face et de profil. Les images sont accrochées au mur de manière répétitive, comme en mosaïque – le spectateur peut y voir la pierre de face ainsi que de profil mais aussi ces deux images inversées, pouvant donner l'impression de voir quatre côtés de la roche –. Des impressions de ces deux photographies sont placées sur le sol de la salle d'exposition, elles sont proposées aux visiteurs qui peuvent se servir et repartir avec. Le rocher donne l'impression d'avoir été taillé, donnant une forme abstraite. Il se trouve sur un sol en pierre qui s'avère être composé par le même type de roche. Le rocher ne semble pas surgir du sol, ce n'est pas comme s'il avait été taillé dans le même bloc. Il donne plutôt l'impression d'être posé sur le terrain, il aurait pu avoir été sculpté puis posé dans ce lieu. Le spectateur peut seulement supposer que Michel François a trouvé la pierre telle quelle, qu'elle s'effrite plus à certains endroits qu'à d'autres en fonction de son exposition face aux éléments naturels.

L'érosion qui touche la roche est aussi photographiée par Sigmar Polke, qui, en 1981 en Australie sur le site de Kata Tjuta, réalise des clichés de grandes cavités creusées dans la roche du Mont Olga. Les photographies sont toutes composées de la même manière : le creux formé dans la roche est cadré au centre de l'image ; la roche de couleur ocre contraste avec le fond bleu du ciel et les tâches sombres des végétaux. Les fentes formées dans la pierre font penser à des sexes féminins, la série se nomme *Les Olgas* en référence à cette forme. L'artiste joue sur la double lecture que le spectateur peut avoir des 11 photographies, l'ambivalence entre la lecture d'un paysage et une vision anthropomorphe.

S'inspirant des *Olgas*, ou trouvant simplement lui aussi un attrait pour ce genre de cavités formées naturellement, Michel François en photographie de son côté. C'est le cas de celle nommée *La Grotte (échelle 1:1)* datant de 2000 ; sur un littoral rocheux, l'artiste prend en photographie une fente haute et profonde formée dans la pierre.

⁵⁴ Hans Theys, « Rien dans les poches », *Michel François, où je suis, vu du ciel = where I am, seen from the air*, catalogue d'exposition, Liège, La Lettre Volée/Espace 251 Nord, 1999, p.123

Par ces œuvres, Sigmar Polke et Michel François exposent les effets d'un processus d'usure naturelle qui donne une forme à la roche ; ils représentent le « potentiel sculptural » dont parle Denuit. Ces percées dans la pierre apparaissent lentement, elles sont le résultat de plusieurs années grâce aux intempéries ; les vagues, le vent et la montée des eaux sont tous autant de facteurs de cette érosion de la roche. Ce sont d'infimes frottements qui se répètent, dont les effets nous semblent sans conséquences et dont l'altération en résultant n'est remarquable à nos yeux qu'après plusieurs années. Les artistes remarquent et mettent en avant des formes apparues naturellement sur des matières. Elles sont trouvées dans la nature et « sculptées » par elle.

La monstration d'une détérioration est récurrente dans le travail de Michel François. Dans l'œuvre *Savon mâle*, l'artiste photographie des savons collectifs, tels que les savons solides, de forme ovale et souvent d'une couleur orangée, ils étaient généralement suspendus au mur au-dessus des éviers dans les écoles. L'artiste s'intéresse principalement à notre rapport au corps et à la sensualité ; par le biais du titre, il réalise une sorte de personnification de l'objet en lui attribuant une sexualité en fonction de son aspect, de la même manière que Polke avec *Les Olgas*. Une seconde série de photographies est intitulée *Savon femelle*, réalisant un dialogue entre les deux séries. La disparition de la matière générée par le frottement de la peau contre le savon est aussi en jeu. L'artiste photographie le savon qui est une matière fabriquée pour disparaître par érosion. Michel François s'approprie par le biais de la photographie, une usure qui est l'effet d'une action qui lui est étrangère. Il faut penser au nombre de passages de toutes ces mains sûrement différentes venues froter le savon. La photographie, sur laquelle apparaît deux mains, sous-entend tous ces passages, de même que la fréquence du geste plutôt dynamique suggéré par le flou des mains. Cette image permet une mise en avant d'un geste insignifiant et trivial. Cet intérêt pour des choses du quotidien se retrouve régulièrement dans la pratique plastique de l'artiste. Selon Frédéric Paul, « sa production reposerait sur son aptitude à isoler les interludes, les événements mineurs, les actes manqués et renouvelés de ce temps réel dont l'essentiel est fait de temps perdu : dans la sphère familiale, comme dans celle de l'atelier ou de la société⁵⁵ ».

Goele De Bruyn porte elle aussi un fort intérêt aux savons qu'elle expose en alignement, sur des planches sur tréteaux. Ce sont des savons usagés de diverses couleurs, tailles et formes qu'elle conserve depuis plusieurs années. Dès la fin des années 90, elle observe l'usure des savons dont elle se sert chez elle, dans son atelier, ou dont se sert son entourage. Elle accumule donc, petit à petit, des débris, des restes de savons. Ils sont proposés au spectateur dans une mise en scène archéologique, renvoyant aux collections de pierres précieuses, effet accentué par la diversité de couleurs de la matière. Dans sa pratique, l'artiste s'intéresse à la relation et aux frontières entre fonctionnel et non-fonctionnel ainsi

⁵⁵ Frédéric Paul, *Le monde et les bras. Une résidence terrestre*, Limoges, FRAC Limousin, 1996, p.9

qu'à notre rapport à l'hygiène et à la suppression des impuretés. Elle mêle ces différents intérêts dans l'œuvre *Les Mains Sales* qui est une réactualisation de l'œuvre décrite précédemment. Elle date de 2011, période durant laquelle l'artiste est en résidence à Pékin. Goele De Bruyn décide de réutiliser le principe de collecte et d'exposition de savons usagés, mais ne peut cependant pas – à cause de règles douanières – se servir de ceux qu'elle a déjà accumulés durant des années. Elle part donc à la recherche de nouveaux savons usés. Une nouvelle collecte est donc mise en place auprès de la population de Pékin ; elle est intensive et se déroule durant une période plus condensée en comparaison avec celle pendant laquelle la première collection a été faite. De plus, elle revêt un aspect plus anthropologique. Au cours de cette recherche, l'artiste a dû rencontrer des gens qui vivent à Pékin, des habitants du quartier où se trouve le lieu d'exposition. Elle prend conscience que leur demander de faire don de leurs savons est plutôt inhabituel et assez intime. Bien qu'elle ne connaisse pas leur langue, elle échange avec eux sur son projet et sur leurs habitudes. Dans cette exposition certains savons sont présentés tels quels avec les traces et l'usure, qui sont les marques du passage des mains de leurs anciens propriétaires – avec des empreintes de grains de sable ou de cheveux –, alors que d'autres sont nettoyés par l'artiste. Michel François et Goele de Bruyn utilisent tous les deux l'objet qu'est le savon sous différentes formes, en image ou physiquement, et ils proposent ainsi une poésie du quotidien. Dans le catalogue d'exposition *Michel François : Plans d'évasion*, des propos de Michel François sont rapportés, dont une partie se réfère à ces objets fréquents, banals, auxquels on ne prête pas trop d'attention. L'artiste raconte que « tous les objets dans la maison disparaissent sous nos yeux, une pelote de ficelle qui se dévide, de l'eau qui coule, de l'air qui passe, un savon qui diminue ou un glaçon qui fond (...), des choses en suspension temporelle, des matières denses qui se liquéfient, des matières compactes qui s'éparpillent, des choses fragiles, instables, entre deux états, des choses en voie de disparition, mais qui sont encore là, presque vaniteuses, des apparitions splendides pour remplacer une absence, pour être là, dans un moment, une présence juste avant l'absence⁵⁶ ». Ces quelques lignes énumèrent certains éléments qui nous entourent, qui s'usent progressivement, qui s'étiolent, marqués par l'usage que l'on en fait, et qui lentement s'épuisent puis finissent parfois par disparaître. Ce sont des matières qui se transforment, elles passent en quelque sorte par un état transitoire, qui se manifeste par une altération. A partir du moment où une matière se détériore, elle commence à disparaître, à s'éparpiller. La détérioration témoigne d'une progressive disparition.

Dans son œuvre *Essere Fiume*, Penone présente deux pierres semblables l'une à côté de l'autre. Leur mimétisme est troublant. En effet les deux roches semblent parfaitement identiques ; or on sait que

⁵⁶ Propos recueillis par Jean-Paul Jacquet, *Michel François : Plans d'évasion*, Philippe Van Cauteren, Guillaume Désanges et Nathalie Ergino, Amsterdam, Roma publications, 2010, p.322

rien n'est jamais tout à fait identique dans la nature, il y a toujours une différence plus ou moins perceptible entre deux choses, et c'est ce qui est perturbant dans cette présentation. En réalité, une des pierres, on ne sait pas laquelle, est tirée d'un fleuve, où elle a été érodée naturellement par l'eau. Tandis que l'autre a été taillée par l'artiste, qui a cherché à imiter le mieux possible la forme produite par l'érosion naturelle du premier rocher par l'eau. Penone prend en quelque sorte la place du fleuve – « *essere fiume* » signifie d'ailleurs en italien « être fleuve » – afin d'aboutir à deux résultats semblables. Il remonte en amont de la rivière d'où il a tiré la première pierre et retire de la roche de la montagne. C'est ensuite par le retrait de matière que l'œuvre prend forme, par la répétition du geste de l'artiste qui la façonne. À la fin, le spectateur ne sait pas quel bloc est le fruit du travail de l'artiste ou celui du fleuve. Deux « faires » sont confrontés : le geste sculptural de l'artiste et l'usure engendrée par un élément naturel. Rapprocher les effets naturels des actes créateurs de l'artiste permet de les concevoir en tant que gestes sculpturaux. C'est une manière de mettre au même niveau ces différentes formes de création, de les considérer comme des gestes créateurs équivalents. L'artiste ou un élément naturel peuvent agir semblablement sur une matière. Penone décrit ce processus créatif ainsi : « extraire une pierre que le fleuve a sculptée, aller à reculons dans l'histoire du fleuve, découvrir l'endroit précis de la montagne d'où la pierre est venue, extraire de la montagne un bloc tout neuf, reproduire exactement la pierre extraite du fleuve dans le nouveau bloc de pierre, c'est être soi-même fleuve. [...] Pour sculpter la pierre en vérité, il faut être fleuve⁵⁷ ». Il met en avant une analogie entre l'action naturelle, que Didi-Huberman appelle « *natura naturans*⁵⁸ » c'est-à-dire « la création naturelle comme processus en soi⁵⁹ », et celle de l'artiste. Ce dernier s'empare de la forme que la matière a naturellement acquise, par une intervention qui est étrangère à l'artiste – dans le sens où elle n'est pas de son fait –, mais il laisse aussi sa propre trace, cherchant à reproduire, par lui-même, le même aspect que l'usure naturelle a donné à la matière. Dans ce travail, deux temporalités sont confrontées, il y a le temps durant lequel l'eau façonne la pierre et cette érosion demande du temps. Puis il y a le temps de sculpture par l'artiste, son intervention dure moins longtemps que l'action de l'eau sur la roche. Bien que la durée d'action de l'artiste soit moins longue, elle est perçue et vécue par quelqu'un contrairement au passage de l'eau qui n'est pas observable. Les perceptions de ces deux temporalités s'inversent lorsque le spectateur les rapporte à sa conception du temps. Autrement dit, il conçoit le temps que l'artiste a passé à tailler la pierre très long – pouvant lui sembler interminable –, avant d'atteindre le même résultat que l'érosion naturelle, on imagine l'artiste faire preuve de ténacité. Ainsi le temps durant lequel l'eau érode la pierre semble moins important, car il n'est éprouvé par personne.

⁵⁷ Giuseppe Penone cité par Georges Didi-Huberman, *Etre crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Edition de Minuit, 2000, p.41

⁵⁸ Ibid. p. 43

⁵⁹ Ibid.

C'est comme si Penone signifiait que finalement l'acte créateur de l'artiste est infime, demande du temps et de l'effort, alors qu'un résultat identique peut être atteint sans cela, par la simple appropriation de la pierre tirée du fleuve et érodée par son eau.

Dans sa série *Ripetere il bosco*, Penone propose, à sa manière, l'installation d'une forêt ou plus exactement d'un bois qui est la traduction de *bosco* en italien. Il utilise la taille, une technique traditionnelle de la sculpture pour trouver une forme passée de l'arbre. L'artiste met à nu l'arbre, extrayant chaque cerne du tronc, un à un. Il propose « un certain nombre de couches d'expérience, de strates de mémoire⁶⁰ », comme un voyage dans le temps, dans la mémoire de l'arbre et son vécu. « Chaque couche est très importante, parce qu'elle correspond à une couche de temps, une strate historique⁶¹ ». Ce questionnement sur la temporalité se manifeste sous différentes manières. L'artiste se confronte à toutes les périodes vécues par l'arbre pour remonter jusqu'à la forme qu'il avait des années plus tôt⁶² – un anneau de croissance correspondant à une année de l'arbre –, mais un dialogue entre la temporalité de l'arbre et celle de l'homme est aussi présent. L'échelle temporelle de l'homme, en comparaison à celle de l'arbre, est dérisoire, la durée de vie d'un homme étant beaucoup plus courte. L'artiste suggère une mise à distance et une analogie face à différentes temporalités. Par son action, Penone effectue un retour dans le passé. C'est comme s'il permettait à l'arbre d'avoir une nouvelle vie, une seconde jeunesse. Ce n'est pas tout à fait une « nouvelle vie » qui est offerte par l'action de Penone. Autrement dit l'arbre retrouve une forme qu'il a eue auparavant mais l'évolution qui est advenue ensuite ne pourra plus se reproduire. L'arbre restera fixé sous la forme que l'artiste lui a permis de recouvrer. Erik Verhagen parle à ce propos de « la résurgence fantomatique d'un être enseveli par le temps⁶³ ». L'artiste semble produire une sorte de sauvetage, comme un rajeunissement mais ce n'en est qu'une apparence. En effet, la forme qu'acquiert l'arbre grâce à l'artiste est fixe, le végétal ne peut plus se développer ; seule la détérioration de la matière est possible maintenant.

L'idée de la mémoire de l'arbre, de l'instant vécu, est présente mais aussi celle d'une corrélation directe entre l'œuvre d'art et sa temporalité. Penone le déclare lui-même : « elle doit composer avec le temps, la durée. C'est dans ce sens que l'œuvre devient mémoire collective. Mémoire d'un geste, d'un moment, d'une façon de penser et d'imaginer⁶⁴ ». Un parallèle apparaît entre la mémoire d'un geste – un geste qui par sa présence, son instant d'action et/ou son empreinte, s'établit dans une sorte d'éternité, de pérennité – et la temporalité du matériau. Par ses gestes, Penone octroie à des arbres malades ou des

⁶⁰ Didier Semin, *Minéralogies végétales, Penone à Venise*, Paris, L'Échoppe, 2008, p.16.

⁶¹ Ibid p.74

⁶² Concernant le premier arbre de cette série, Penone permet à l'arbre de « rajeunir » jusqu'à la forme qu'il avait à 22 ans. Cet âge correspond à celui de l'artiste au moment de la création.

⁶³ Erik Verhagen, « Expositions », *Études*, vol. tome 401, no. 7, 2004, p. 111-114

⁶⁴ Ibid p.51

poutres, des arbres ayant déjà subi une transformation du fait de l'homme, une nouvelle existence qui semble immuable mais qui en réalité conserve la même réaction, dégradation, face au temps. En effet le bois sous l'action du temps finira par disparaître. Lorsque Didi-Huberman parle de la pratique de Penone, il évoque « une *sculptura sculpens*, une sculpture qui, sans relâche, pose la question de son déploiement comme de son « état naissant »⁶⁵ ». L'antagonisme entre ces différentes manières d'aborder une précarité évoque finalement le non-contrôle de l'artiste sur la durabilité de l'élément dans sa conception d'œuvre d'art, tenant compte de la prévenance et de la conservation qui sont portées aux œuvres, et sous sa forme tangible, en fonction de sa résistance matérielle, tout en sachant qu'une détérioration progressive a forcément lieu avec le temps.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Etre crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, op.cit. p.47

L'artiste comme cause de la détérioration

Dans le cadre de cette recherche, nous l'avons vu, une usure peut être causée par des éléments naturels, mais aussi être la conséquence d'une intervention de l'homme. C'est progressivement que nous avons abouti à l'artiste comme agent de « détérioration », et c'est ce que nous allons développer maintenant.

De manière générale, lorsque l'artiste sculpte, il retire de la matière avec pour intention de modifier son apparence, de lui donner une forme. Progressivement, en répétant des gestes, l'artiste soustrait de la masse – traditionnellement du bloc de pierre ou de bois – des fragments de matière.

Michel François utilise rarement ces matériaux habituels de la sculpture. Il a une certaine fascination pour les objets du quotidien confrontés à l'usure produite par la répétition d'un mouvement, d'une action, d'une utilisation. En 1992, il se filme habillé d'un pull, en train de frotter ses coudes contre une surface plane ; à force, le vêtement se troue aux coudières. L'artiste se filme en action et photographie le résultat. La photographie est exposée sous forme de poster, intitulé *Coudes*, où l'on peut voir deux bras repliés devant le visage qui mettent en avant les trous formés. Associer la vidéo à la photographie permet de dévoiler le processus créatif qui est habituellement caché en art. Montrer la confection est un moyen de révéler au spectateur le corps et le geste de l'artiste. Dans cette œuvre, Michel François théâtralise – dans le sens où, par choix et à un moment choisi, il provoque consciemment et accélère l'usure – une détérioration qui en temps normal, dans la vie quotidienne d'une personne, s'étale sur plusieurs années. Ici la vidéo dure environ 30 minutes, elle se termine lorsque les trous sont assez conséquents. L'artiste transforme le temps continu – une action progressive s'étalant sur une longue durée – en temps ponctuel⁶⁶, considéré ici comme la durée de la vidéo. Il découvre ainsi « les événements mineurs, les actes manqués et renouvelés de ce temps réel⁶⁷ », ce temps de tous les jours. Ce geste de frotter ses coudes est accompagné d'un acharnement de la part de l'artiste qui est rythmé en fonction de son énergie et qui s'interrompt une fois arrivé à un stade de perforation avancé. C'est une mise à l'épreuve à la fois du matériau et du corps de l'artiste, de sa force comme de son endurance ; leur résistance est éprouvée.

Cette idée de processus créatif sous forme d'épreuve à laquelle le corps est confronté apparaît aussi dans l'œuvre *Revers* d'Ismaïl Bahri, projetée à La Criée de Rennes en 2016. L'artiste propose un film, où l'on ne voit, sur un fond noir, que ses mains qui froissent à plusieurs reprises un prospectus, ou une feuille tirée d'un magazine. Ce sont plus exactement 10 films d'une durée de 5 minutes chacun qui sont

⁶⁶ Hans, Theys, « Rien dans les poches », *Michel François, où je suis, vu du ciel = where I am, seen from the air*, op. cit., p.123

⁶⁷ Frédéric, Paul, « De l'usage de la pâte à modeler et de quelques clichés voisins », *Michel François, où je suis, vu du ciel = where I am, seen from the air*, catalogue d'exposition, Liège, La Lettre Volée/Espace 251 Nord, 1999, p.118

présentés. La répétition du geste de froisser puis défroisser permet un transfert de la couleur du papier aux mains, comme une métaphore de l'influence médiatique sur les individus. L'encre devient poussière, de même que le papier qui, à force, s'émiette et se déchire par endroits. Le spectateur constate au fil de la vidéo la disparition progressive de l'image et l'amenuisement du papier. Puis, après la première vidéo s'enchaînent les autres, où l'artiste répète la même chose. Durant presque une heure, Bahri réitère la même action *a priori* inutile, ou du moins négative, de dégradation ; un geste réel par lequel il fait disparaître l'image lisse des modèles publicitaires.

Michel Guérin explique que « l'usure pour lui [en parlant du domaine artistique] n'est plus un destin, c'est le moyen consenti de multiplier les usages, comme si l'entropie avait cessé d'être ce qui arrive vers la fin pour devenir ce qui motive au tout début⁶⁸ », constat qui peut s'appliquer à *Revers*. A défaut d'être le sort, c'est-à-dire un résultat inévitable du devenir de la matière, l'artiste fait de l'usure le dessein de la matière, il renverse la situation.

Ainsi les matières s'usent de manière naturelle ou sont usées avec l'aide de l'artiste. Dans cette seconde situation, le matériau semble ne pas être le seul à subir un affaiblissement. Alban Denuit déclare que « dans son emploi le plus courant, l'usure est un phénomène physique lié à l'altération d'un matériau ou d'un objet suite à un usage prolongé et intensif de celui-ci. De façon collatérale, l'autre signification usuelle de cette notion renvoie à l'affaiblissement d'une action humaine qu'elle soit physique ou intellectuelle⁶⁹ ». Lorsque dans le même ouvrage, Amélie de Beaufort décrit sa pratique artistique, elle parle de « gestes qui obstinément n'épongent pas l'intégrité du support et s'attaquent à sa résistance (ou la mienne : celle de mes mains ou de ma patience)⁷⁰ ». Par ces deux citations, les auteurs évoquent l'idée d'affaiblissement physique ou mental dans la création, notamment celle qui a recourt à la répétition de gestes. En effet des faiblesses physiques peuvent apparaître à force de répéter, telles que des crampes, des fourmillements, un muscle est échauffé ou cela tire sur une articulation, mais la patience de l'artiste est elle aussi éprouvée, par l'acte de refaire la même chose qui crée une lassitude. Dans sa thèse sur la *Poétiques de la répétition*, Iracema Barbosa parle du déplacement du geste : certains artistes utilisent des gestes du « quotidien », autrement dit, des gestes tirés de leur vie de tous les jours ou que beaucoup de gens font sans s'en rendre compte, et les vident de leur fonction réelle. L'artiste fait un effort pour s'apercevoir de ces – ses – gestes, les décomposer, et se rendre ainsi compte de la répétition insistante. Ce point de vue est ainsi mis en évidence à travers une performance de Benjamin Sabatier, *35 heures de travail*, réalisée en 2002 au Palais de Tokyo à Paris. C'est une performance au

⁶⁸ Michel Guérin, « Du bon usage de l'usure (réflexions sur la durabilité des œuvres) », dans *L'usure. Excès d'usages et bénéfiques de l'art*, Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, op.cit. p.47

⁶⁹ Alban Denuit, « Une usure inversée, un geste sculptural de matérialisation », dans *L'usure. Excès d'usages et bénéfiques de l'art*, Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, op.cit. p.269

⁷⁰ Amélie de Beaufort, « La pupille et la passoire », dans *L'usure. Excès d'usages et bénéfiques de l'art*, Pierre Bauman, Amélie de Beaufort, op.cit. p.343

rythme précis : 7 heures par jour durant 5 jours, l'artiste répète le même geste banal : assis sur une chaise, il taille des crayons. Chaque jour il change de place, laissant en place la chaise et les débris des jours précédents. Au bout de quelques jours, le spectateur peut voir plusieurs chaises, de type chaises de bureau ou d'école, chacune face à un tas de copeaux. En parlant de sa pratique, l'artiste raconte qu'il utilise des matériaux connus de tout le monde, et il en va de même de ses actions, qui ne sont que des actes ordinaires. De cette manière l'artiste distingue son travail d'une pratique artistique idéalisée, autrement dit du « geste héroïque de l'artiste au profit d'une certaine littéralité⁷¹ », c'est pourquoi Benjamin Sabatier « révèle d'emblée comment et avec quoi l'œuvre est réalisée⁷² ». L'action étant réalisée plusieurs heures de suite, il n'est pas difficile d'imaginer certaines sensations physiques qui apparaissent, tels que des engourdissements ou des crampes, voire de la douleur, que peut finir par ressentir l'artiste à force de répétition. Il expose d'une certaine manière l'absurde répétitivité d'un geste de travail. C'est d'ailleurs d'un réel travail qu'il est question. L'artiste l'affirme ainsi et le titre le renforce, en faisant référence aux 35 heures de travail légales par semaine pour un salarié à temps plein. Contrairement à l'œuvre de Bahri et de François, où la durée de l'œuvre tout comme son résultat dépend de la résistance de la matière, ici la matière est en quelque sorte illimitée et la réalisation de l'œuvre prend fin une fois les 7 heures de la journée passées. Le spectateur fait face à une performance qui prend forme par la répétition d'une action, proposée comme un travail. Sur la durée, l'action se transforme en labeur. L'expérimentation et un certain intérêt pour le travail apparaissent de manière générale dans la pratique artistique de Sabatier, il aborde souvent différentes conceptions que l'on peut communément avoir d'une activité, où les méthodes et les gestes particuliers peuvent varier selon différents domaines professionnels. Pour cette performance, l'artiste a été rémunéré au SMIC, inscrivant l'œuvre et sa réalisation dans la conception courante du travail, ce qu'il justifie en ces mots : « je vendais tout simplement mon travail à l'institution artistique qui se présente à la fois comme l'espace privilégié du travail de l'artiste – là où il se montre – et comme l'espace de son aliénation – le seul qui permet de le reconnaître⁷³ ». Dans *35 heures de travail*, le labeur, correspondant aux taillages de crayon, devient un travail aliénant ressenti à travers ce rythme de répétition et par ce geste destructeur et inutile.

Le geste répétitif qui met à mal, qui fragilise à la fois la matière et l'artiste se retrouve également dans d'autre action quotidienne, par exemple dans l'acte de gommer. Dans la pratique de la peinture ou du dessin, la gomme est utilisée pour enlever les ratages, les accidents que l'artiste ne souhaite pas conserver. Gommer est une action simple, rapide et précise. Pour l'œuvre *Ommage*, Jérémie Bennequin gomme les pages de *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Depuis une dizaine d'années, il

⁷¹ Benjamin Sabatier, *Do it yourself de A à Z*, Paris, Editions Jannink, 2012

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

suit un protocole consistant à effacer une page par jour, ligne après ligne. L'œuvre peut être exposée de différentes manières : les livres sont parfois exposés dans leur intégralité, ouvert sur certaines pages, ou sous forme d'une suite de photographies, sur lesquelles on peut voir l'artiste en train d'effacer différentes pages. Parfois, seul les débris de gomme sont présentés, en amas ou rassemblés dans des petites fioles lorsque que le gommage est réalisé au cours de voyages de l'artiste. Ces *Mo(n)ts* sont les seuls restes du texte. L'artiste décrit la procédure ainsi : « Je creuse dans l'épaisseur du papier, littéralement, je lui retire de son grammage. J'use volontairement les feuilles, recto verso. Je les abîme, les rends fragiles. A tel point que celles-ci souvent se froissent, se fendent, se trouent, se déchirent, laissant alors transparaître, dans de subtils palimpsestes, les pages suivantes ou précédentes⁷⁴ ». Jérémie Bennequin travaille en quelque sorte la différence par la répétition. Pour lui, gommer permet de proposer sa propre vision de l'œuvre littéraire, c'est une manière paradoxale de rendre hommage. Il déclare d'ailleurs que « perdre son temps à gommer la *Recherche* dans la perspective de pouvoir, à terme, le retrouver constitue la mise en abîme cohérente du contenu spirituel propre au « grand cimetière » proustien dans sa destruction créatrice⁷⁵ ». La création artistique apparaît sous une forme de rituel, une sorte d'obsession à travers laquelle l'artiste perd, d'une certaine manière, son temps. Bennequin définit son geste comme « étrange, inutile, l'idée absurde, le projet complètement fou. S'évertuer à gommer un ouvrage d'environ trois mille pages, voilà qui représente un effort apparemment insensé, un emploi pour le moins douteux de son temps. Car ce sont des jours et des jours de travail, pour ne pas dire des mois ou des années ; des heures perdues ? Oui, plus que jamais, au regard d'une société dite de consommation où « le temps c'est de l'argent » (c'est dire à quel point il serait regrettable d'en perdre)⁷⁶ ». Quelques pages demeurent tout de même intactes ; elles sont le constat du protocole non exécuté par manque de temps ou d'envie, pour faire une pause afin de reprendre sans que cela ne soit une corvée. Effacer est un geste destructeur ; il répond à la volonté de supprimer une trace, de la soustraire à la vue, en général on efface ce qui n'a pas d'intérêt à être conservé. La répétition du geste vient donc effacer l'encre et use par la même occasion le papier. C'est une création paradoxale qui se dévoile ici : le travail de l'artiste conduit à l'effacement de la production d'un autre.

En 1953, c'est Robert Rauschenberg qui effaçait Willem De Kooning, ce que l'artiste annonce explicitement dans le titre de l'œuvre *Erased de Kooning Drawing*. Pour ce faire, Rauschenberg a demandé un dessin à De Kooning, lui expliquant ce qu'il comptait en faire. Ce dernier a donc cédé son œuvre en connaissance de cause. Le dessin effacé est exposé sous cadre, avec le titre inscrit sous la

⁷⁴ Jérémie Bennequin, *Ommage I, Une perte de temps recherché*, p.9

⁷⁵ Jérémie Bennequin, *Quant aux séances de dé-composition du poème. Un Coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard. Ommage*, 2015, <http://jbennequin.canalblog.com/archives/essais/index.html> (consultée le 10/10/16)

⁷⁶ Jérémie Bennequin, « Une perte de temps recherchée », 2016-2017 <https://jeremiebennequin.com/une-perde-de-temps-recherche> (consultée le 26/06/17)

feuille. Ce que peut voir le spectateur réside en quelques déchirures, de légères marques sur le papier, ainsi que certains traits restants qui sont toujours un peu visible en transparence. Le résultat est l'effet de l'énergie fournie par Rauschenberg pour effacer, que l'on peut présumer comparable, voire supérieure, à celle fournie par De Kooning pour dessiner. L'artiste ne voit pas son geste comme négatif – dans les faits, objectivement, c'est une œuvre que l'artiste a détruite, à supprimer –, il le présente comme collaboratif. De Kooning a fourni la matière première, autrement dit le dessin, en ayant conscience de l'affaire, puis Rauschenberg a réalisé une œuvre. Lors d'un entretien entre Dorothy Seckler et l'artiste, ce dernier déclare que « l'effacement n'était qu'un pas de plus dans le processus de création⁷⁷ ». Plutôt que d'attendre la détérioration naturelle du dessin, qui serait apparue avec le temps, l'artiste l'a provoquée. Maurice Fréchuret dans son texte *Effacer*, voit dans cette œuvre le transfert d'un geste négatif, car destructeur, en un positif car il est motivé par une volonté et accompagné d'un raisonnement intellectuel qui aboutit à une œuvre artistique. Pour lui, « le dessin de De Kooning a été comme absorbé par le gommage intensif de Rauschenberg, non pour le réduire à néant mais pour le faire advenir (quasi) monochrome⁷⁸ ». Le dessin de De Kooning est finalement toujours présent, car dans l'idée, l'acte de gommer n'aurait pu se faire sans lui. Pour Bennequin comme pour Rauschenberg, la disparition de ce qu'ils effacent permet l'apparition de leur œuvre. Il y a l'idée d'un palimpseste, l'effacement permet de créer quelque chose d'autre.

C'est, pour finir, une performance de Devora Neumark, intitulée *S(us)taining*, que nous allons aborder. C'est entièrement vêtu de blanc que l'artiste pèle des betteraves. Elle est installée en pleine rue, assise sur une chaise en face d'un terrain vague recouvert de ruines. Il s'agit de sa maison qui brûlée à cause d'un incendie criminel six mois auparavant. L'artiste répète la même action, éplucher des betteraves, durant des heures, c'est un geste qu'elle tient de sa grand-mère qui le « rattachait à un rituel juif pour marquer la rédemption sociale et individuelle de l'oppression et de la victimisation⁷⁹ ». Par ce geste ordinaire d'éplucher un légume, l'artiste se remémore son ancien logement, ses anciennes habitudes. Le geste a une portée rituelle. Dans un premier temps grâce à la mise en scène de l'action : l'artiste est habillée tout en blanc, elle coupe des betteraves sur ses genoux, qui viennent tacher ses vêtements, ses mains et le sol d'une couleur pourpre, qui contraste et, qui de fait, apparait assez violente. Après un certain temps, un amas des débris se forme sur ses genoux ainsi qu'à ses pieds, des pelures ainsi que les légumes nus, à vifs sans leur peau. Cette performance attire les gens, et alors que l'artiste s'épuise dans son geste répétitif, une relation s'installe avec les passants. Ils échangent, la questionnent sur le

⁷⁷ Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 51

⁷⁸ Ibid. p.58

⁷⁹ Marie Fraser, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, n°101, Montréal, Artdata, 2001, p.52

pourquoi de son action, ou partagent avec elle leur propre vécu de l'incendie lorsqu'il s'agit de riverains. L'épuisement de la matière ainsi que le sien, permettent à l'artiste de retrouver un lien avec les ruines, c'est aussi et surtout en cela que le geste est considéré comme un rituel. Marie Fraser, dans un article sur le travail de l'artiste, met en avant l'importance du corps dans ses performances, pour elle, « à travers le geste, la mémoire s'affirme ici à l'échelle du quotidien et des gens (...). Elle [l'artiste] défait pour contrer l'idée d'objet et pour résister à la récupération des traces du passé, parce que le geste en raison de sa possible répétition et de sa remémoration (geste et rituel se rencontrent ici) fait face à une mémoire présente, à venir et en devenir, qui peut seulement se transmettre par le corps⁸⁰ ». Travailler de manière répétitive, permet d'une certaine manière à l'artiste de se concentrer sur ce qu'elle ressent face aux restes de sa maison, elle se confronte à ses souvenirs. La performance apparaît comme un rituel purificateur, qui permettrait à l'artiste de passer à autre chose, à une autre vie. Sans être dans une usure poussive de la matière comme du corps, cette expérience met en avant la combinaison des deux, et comment diminuer une matière, l'épuiser, permet à l'artiste un travail sur soi, sur son propre corps. L'artiste raconte que le lendemain de la performance, elle a découvert ses mains rongées par le jus de betterave qui s'était oxydé au cours de la nuit, donnant un aspect brûlé à sa peau. Par cette performance, l'artiste voulait travailler sur ses souvenirs par la répétition du geste ordinaire d'éplucher un légume, et finalement elle se retrouve marquée physiquement par l'action.

⁸⁰ Ibid. p.60

Conclusion.

Tout au long de cette recherche, la réflexion s'est centrée sur des artistes utilisant des rebuts, des objets déchus, des matières dégradées, sur des pratiques de récupération, de glanage ainsi que sur des actes de fragilisation, de détérioration.

Les œuvres analysées m'ont d'abord permis de mettre en évidence des conditions de productions différentes de la conception que l'on a de la création artistique en général. Plutôt que de ne partir de rien, ces artistes s'approprient une forme en récupérant des éléments déjà existants. Ils utilisent le glanage. Puis ils tirent profit des déchets qu'ils trouvent en les agençant, en les installant dans un espace. A travers quoi, les artistes cherchent à transmettre une sorte de récit, une histoire en lien avec la matière, ou un archivage où les rebuts sont inventoriés de différentes manières. La conservation du déchet se manifeste comme une opération de sauvetage. Le déchet apparaît en tant qu'objet de passage, il est un stade transitoire entre l'objet et sa destruction complète. Le travail artistique est ainsi profondément lié au temps et à l'épuisement inévitable de la matière qu'il provoque. Cette approche de la pratique artistique dévoile une forme de travail particulier, en effet l'artiste fait preuve d'un certain retrait vis-à-vis du travail de création, si on le considère dans sa définition classique comme un acte qui transforme de la matière. Lorsqu'il expose du déchet, l'artiste est dans une situation de passivité par rapport à la réalisation matérielle de l'élément.

J'ai, par la suite, observé des situations, qui à l'inverse du premier corpus d'œuvres, présentent certains artistes comme la cause de cette détérioration matérielle. L'aspect que les artistes donnent à la matière prend forme grâce à l'usure générée. Pour cela, l'artiste répète des gestes, qui à force de frénésie conduisent la matière à s'émietter, elle se réduit progressivement en poussières. L'artiste exerce un geste absurde qui vise à faire disparaître. C'est cette dimension absurde mise en valeur par l'acte négatif de création, ainsi que l'aspect répétitif, qui rendent une apparence aliénante du travail.

En partant d'une réflexion autour du travail de la matière déchue et détériorée en art, des manières de faire paradoxales dans la création artistique me sont apparues. Ces « faires » qui semblent antagonistes se trouvent dans l'action réduite de l'artiste dans la pratique du glanage, et inversement dans sa forte implication physique dans le fait d'user la matière. Ces deux comportements remettent en cause la position de l'artiste comme « auteur », « producteur », et la valeur positive de la « production ». C'est-à-dire la définition de l'artiste auteur, qui invente et construit, qui fait croître, qui donne forme à quelque chose. En effet dans les œuvres étudiées, c'est plutôt d'un retrait de la part de l'artiste dont il est question, il n'invente pas et ne donne pas directement forme⁸¹, ou au contraire il s'investit avec une

⁸¹ Le terme « inventer » renvoie à l'inventeur qui étymologiquement vient du latin « inventa » de « invenire » qui signifie « trouver ». C'est le cas ici, l'artiste trouve, tombe sur une forme déjà établie.

énergie qui annihile, qui détruit. C'est, ainsi, la conception générale que l'on se fait de l'artiste qui est remise en cause, perpétuant une réflexion déjà amorcée au début du XXème siècle. Autrement dit le rôle de l'artiste n'est pas seulement envisagé comme celui qui construit, qui génère des choses, mais comme celui qui observe, récupère ce qui existe déjà, ou détériore ce qui existe ; le processus créatif ne construit pas mais détruit progressivement. A cette remise en cause du statut de l'artiste, s'ajoute ce que j'ai appelé « la valeur positive de la production », j'entends par là l'observation, la conservation puis l'exposition de ce qui s'use, s'étiolle, et pourrait venir à disparaître. La matière détériorée, déchues évoque la destruction intrinsèque à l'environnement et à l'histoire. En faisant l'usage de certains déchets ou d'éléments usés, l'artiste effectue une remise en cause plus ou moins évidente et volontaire d'un système de consommation, et de manière sous-jacente de la production. C'est une critique générale de notre rapport aux choses, plus particulièrement dans notre société de consommation. Ces pratiques créatives sont, d'une certaine manière, en contretemps avec la société contemporaine, c'est-à-dire une société productive, avec une volonté d'efficacité presque instantanée tout en étant en perpétuel changement. Les œuvres abordées sont l'effet d'une productivité antinomique, au lieu de construire les artistes proposent de la destruction. Une sorte de déconstruction finalement, à la fois esthétique, à l'encontre de nos habitudes communes de consommations quotidiennes et artistiques, autrement dit la création et la surconsommation de produits neufs, performants, et souvent obsolètes ; ainsi qu'une déconstruction d'une certaine idée et forme du travail artistique et sociale. Maurizio Lazzarato dans *Marcel Duchamp et le refus du travail* parle d'une double production, une capitaliste et une production de subjectivité. Il analyse dans la position de Duchamp face au refus du travail, et énonce sa contradiction. En effet Duchamp a reproduit, et commercialisé certaines de ses œuvres, mais il était conscient, à ce moment, d'aller à l'encontre de son refus du travail dans son aspect socio-économique. Lazzarato explique que l'artiste « témoigne surtout de la difficulté ou de l'impossibilité de pratiquer le refus du travail d'une façon qui soit seulement individuelle⁸² », à moins de ne pas avoir de visibilité, donc de n'être pas reconnu et de ne pas pouvoir diffuser la notion d'activité paresseuse. Cette action paresseuse ne relève pas d'une fénéantise, ou d'une inaction totale. Elle est plutôt une critique et une opposition, d'une part au travail salarial, mais aussi à tout ce qui se conforme au système capitaliste. L'auteur déclare que l'art sans ce refus du travail n'échappe pas au capitalisme et devient une source de pouvoir, un biais par lequel ce système peut agir. Cela nous permet de conclure avec les mots de Lazzarato, pour qui « de l'action paresseuse ne découle pas une esthétique, mais une pragmatique existentielle. Duchamp démontre, d'une part, que, pour agir différemment, il faut vivre

⁸² Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail* ; suivi de *Misère de la sociologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2014, p.41

différemment, et d'autre part, que, dans le capitalisme, cette action ne peut pas se ressourcer dans le travail, mais dans son refus, qui renvoie à une autre éthique, à une autre anthropologie⁸³ ».

⁸³ Ibid. p.49

Bibliographie.

Ouvrages de références

- BARBOSA DE ALMEIDA LECOURT, Iracema, *Poétiques de la répétition*, Rennes, Université Rennes 2, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles, « Du vin et du haschich » dans *Les Paradis artificiels*, Gallimard, Paris, 2000.
- BAUMAN Pierre, BEAUFFORT Amélie de, *L'usure. Excès d'usages et bénéfices de l'art*, Bordeaux et Bruxelles, Presses universitaires de Bordeaux et Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016.
- BEAUNE, Jean-Claude, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Etre crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Edition de Minit, 2000.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
- FIANI Anthony, HAMERY Roxane et THOUVENEL Éric, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- FRECHURET, Maurice, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- FRECHURET, Maurice, *Francis Alÿs*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée Picasso, Antibes, 2001.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- LARROCHE, Hadrien, *Duchamp déchets : les hommes, les objets, la catastrophe*, Paris, Ed. du Regard, 2014.
- LATTOUCHE, Serge, *Déchets : l'art d'accommoder les restes*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1984.
- LAZZARATO, Maurizio, *Marcel Duchamp et le refus du travail ; suivi de Misère de la sociologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2014.
- MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1969.
- PAUL, Frédéric, *Le monde et les bras. Une résidence terrestre*, Limoges, FRAC Limousin, 1996.

- REY-DEBOVE Josette, REY Alain et ROBERT Pau, *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2013.
- SABATIER, Benjamin, *Do it yourself de A à Z*, Paris, Editions Jannink, 2012.
- SEMIN, Didier, *Minéralogies végétales*, Penone à Venise, Paris, L'Échoppe, 2008.
- SIMAY, Philippe, *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, Paris, Editions de l'éclat, 2005.
- VAN CAUTEREN Philippe, DESANGES Guillaume et ERGINO Nathalie, *Michel François : Plans d'évasion*, Amsterdam, Roma publications, 2010.
- VANDECASTEELE, Éric, *L'art du recyclage*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.
- VERGINE, Léa, *Quand les déchets deviennent art : Trash rubbish mongo*, Milan, Skira, 2007.

Livres d'artiste

- BENNEQUIN, Jérémie, *Ommage I, Une perte de temps recherché*.

Catalogues d'exposition

- Biennale de Venise, 48, 1999, *Michel François, où je suis, vu du ciel = where I am, seen from the air*, Liège, La Lettre Volée/Espace 251 Nord, 1999.
- *Gabriel Orozco : [exposition] Centre Pompidou*, Galerie sud, 15 septembre 2010 - 3 janvier 2011, Centre Pompidou et MOMA, Paris, 2010.

Programme

- Kunstenfestivaldesarts, Programme de salle pour la performance *Oblivion* de Sarah Vanhee, Bruxelles, 2016.

Périodiques

- GASTON Vincent, « Quand je touche un arbre, je fais une empreinte », entretien avec Giuseppe Penone, *La pensée de midi*, 2010, n°31, p.173-178.
- OROZCO Gabriel et BENSOUSSAN Albert, « Conférence », *Rue Descartes*, 3/2007 (n° 57).
- TIBERGHIEN Gilles A, « L'art de la nature », article paru dans *Communications*, volume 64, n°1, 1997.
- VERHAGEN, Erik, « Expositions », *Études*, vol. tome 401, no. 7, 2004.

Sites internet

- BENNEQUIN, Jérémie, « Quant aux séances de dé-composition du poème. Un Coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard. Omage », 2015, <http://jbennequin.canalblog.com/archives/essais/index.html> (page consultée le 10/12/16)
- BENNEQUIN Jérémie, « Une perte de temps recherchée », 2016-2017, lien : <https://jeremiebennequin.com/une-perte-de-temps-recherche> (consultée le 26/06/17).

- Biennale de Lyon 2015, lien : <http://www.biennaledelyon.com/home/artistes-vie-moderne/piste-pedagogique/ed-ruscha.html> (page consultée le 23/02/2017).
- France Culture, « Histoire des déchets 4/4 », une émission de la rubrique « La Fabrique de l'Histoire », 14/03/13, lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-des-dechets-44> (page consultée le 04/10/2016).
- GENISSEL, Benjamin, « Avant/Après – Les glaneurs et la glaneuse (Agnès Varda) », <http://leblogdocumentaire.fr/avantapres-les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-varda/> publié le 16 juin 2012 (page consultée le 02/03/2017).
- NEUMARK Devora, *S(us)taining*, lien : <http://devoraneumark.com/works/sustaining/> (page consultée le 29/05/17).

Ouvrages consultés

- Groupe de recherches esthétique du CNRS, *Créations et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Edition du Seuil, 1989.
- Sous la responsabilité de Bruno DUBORGEL, *Figures de la répétition, recherches en esthétique et sciences humaines*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1992.
- KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Presses Pocket, 2001.
- POINSOT, Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1990.